



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

FELIPE B. CALDAS

VENDE-SE ARTISTAS
A DIMENSÃO ECONÔMICA DA CRÍTICA A PARTIR
DA ARTE BRASILEIRA

PORTO ALEGRE-2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA, E CRÍTICA DE ARTE

VENDE-SE ARTISTAS:

A Dimensão Econômica da Crítica a partir da Arte Brasileira

Felipe Bernardes Caldas

Orientação:
Prof.^a Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho.

Porto Alegre – 2018

CIP - Catalogação na Publicação

CALDAS, Felipe Bernardes

Vende-se Artistas: A Dimensão Econômica da Crítica
a partir da Arte Brasileira / Felipe Bernardes

CALDAS. -- 2018.

458 f.

Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Mercantilização. 2. Crítica. 3. Economia
Política. 4. Arte Contemporânea. 5. Artistas. I.
Carvalho, Ana Maria Albani de, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA, E CRÍTICA DE ARTE

VENDE-SE ARTISTAS:

A Dimensão Econômica da Crítica a partir da Arte Brasileira

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (PPGAV-IA-UFRGS).

Orientação:
Prof^ª.Dr^ª. Ana Maria Albani de Carvalho

Felipe Bernardes Caldas
Porto Alegre - 2018

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima (PPGAV- UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Ana Letícia Fialho (IEB – USP)

Prof. Dr. Eduardo Veras (PPGAV-UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Marilice Velleroy Corona (PPGAV-UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho. (PPGAV-UFRGS / Orientadora)

Para Theodor Duarte Caldas

AGRADECIMENTOS:

À CAPES, pelo importantíssimo apoio, permitindo-me dedicação exclusiva à formação acadêmica e à realização deste trabalho, sem a qual nenhuma linha aqui redigida seria possível.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª Ana Maria Albani de Carvalho, por ter sido parte fundamental nesta pesquisa, participando ativamente de todas as etapas deste processo; e aos professores do PPGAV-UFRGS pela valorosa contribuição.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação: Prof^ª. Dr^ª. Ana Letícia Fialho, Prof^ª. Dr^ª. Marilice Villeroy Corona e Prof. Dr. Eduardo Veras, pela generosidade com que receberam a pesquisa e suas observações críticas fundamentais para a continuidade das reflexões e tomadas de posição aqui apresentadas.

Ao Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima, que gentilmente aceitou participar da banca de avaliação desta pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Bueno, pelas sugestões.

Aos entrevistados, pela disponibilidade e generosidade com que me receberam: Agnaldo Farias, Rodrigo Naves, Ricardo Basbaum, Renato Silva, Daniele Dal Col e Marga Pasquali.

Aos colegas do PPGAV-UFRGS, pelas conversas, trocas, questionamentos e críticas, constituindo um ambiente favorável para o amadurecimento da pesquisa e de seus argumentos.

À Kelen G. Correa Duarte, minha esposa, pelo amor, incentivo e apoio constante ao meu lado.

À Jander Luiz Rama, Marcos Toledo, Eduardo Barbosa, Márcio Elias Dias, Leonardo Lessa e Luis Alberto Caldas, pela amizade, companheirismo e pelos auxílios específicos que me forneceram.

À minha amada mãe, Wilma Bernardes, pelo incansável apoio e amor.

RESUMO:

A presente tese tem como tema o processo de mercantilização da arte contemporânea nas seguintes instâncias: a obra, o artista, e a crítica. A pesquisa debruça-se a analisar e problematizar como a crítica oriunda da produção contemporânea, especificamente a partir do trabalho de Paulo Nazareth, adquire a condição de mercadoria e a de *slogan* de mercado em um circuito de galerias e instituições amplamente reconhecidas. Neste processo, procura-se distinguir crítica, pensamento crítico, postura crítica e atitude crítica. Através das práticas artísticas de Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó e Paulo Nazareth, debatem-se as categorias tradicionais da economia política aplicadas ao mundo artístico, tais como mercado, mercadoria, valor, força produtiva e trabalho, assim como os discursos historicamente construídos entre as artes visuais e os sistemas produtivos. A partir deste cruzamento entre diferentes práticas artísticas, abordagens teóricas e a experiência diante da obra, constrói-se a tese de que a crítica sob determinadas circunstâncias adquire uma dimensão econômica.

Palavras-Chave: Crítica. Mercantilização. Economia Política. Arte Contemporânea.

ABSTRACT:

The present thesis deals with the process of commodification of contemporary art in the following instances: the work, the artist, and the criticism. The research focuses on analyzing and problematizing how the criticism coming from contemporary production, specifically from the work of Paulo Nazareth, acquires the condition of merchandise and that of market slogan in a circuit of galleries and institutions widely recognized. In this process, we try to distinguish between criticism, critical thinking, critical posture and critical attitude. Through the artistic practices of Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó and Paulo Nazareth, the traditional categories of political economy applied to the artistic world, such as the market, merchandise, value, productive force and work, as well as the discourses historically constructed between the arts visual and production systems. From this cross between different artistic practices, theoretical approaches and the experience before the work, the thesis is constructed that the critic under certain circumstances acquires an economic dimension.

Keywords: Critical. Mercantilization. Political Economy. Contemporary Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1.** *Produtos do Genocídio*. Paulo Nazareth. Galeria Mendes Wood DM, 2017. Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas.....44.
- Fig.2.** Fachada da Galeria Mendes Wood DM. São Paulo, Capital. Imagem disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/galeria-mendes-wood/> Acessada em 28 de julho de 2018..... 44.
- Fig. 3.** Paulo Nazareth. Vista da segunda sala expositiva, 2017. Galeria Mendes Wood DM. Fotografia de Felipe Bernardes Caldas.....48.
- Fig. 4.** *Bestiário do Capital*. Paulo Nazareth. Galeria Mendes Wood DM, 2017. Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas.....50.
- Fig. 5.** *Produtos do Genocídio*. Paulo Nazareth. Galeria Mendes Wood DM, 2017. Fotografia disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth> Acessado em 21 de dezembro de 2017.....50.
- Fig.6.** *Produtos do Genocídio*. Paulo Nazareth. Galeria Mendes Wood DM, 2017. Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas.....51.
- Fig. 7.** *Produtos do Genocídio*. Paulo Nazareth. Galeria Mendes Wood DM, 2017. Fotografia disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth> Acessado em 21 de dezembro de 2017.....52.
- Fig.8.** *Menos-Valia*. Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo. Fotografia disponibilizada pelo site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/9> Acessado em 10/01/2018.....115.
- Fig.9.** *Menos-Valia*. Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo. Fotografia disponibilizada pelo site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/8> Acessado em 10/01/2018.....116.
- Fig. 10.** *Menos-Valia*. Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo. Fotografia disponibilizada pelo site da artista. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/2> Acessado em 10/01/2018.....116.
- Fig. 11.** *Você gostaria de participar de uma experiência artística? Objeto*. Ricardo Basbaum, 1994. Imagem disponível em: <http://agentilcarioca.com.br/artista/ricardo-basbaum/> Acessado em 12 de dezembro de 2017150.
- Fig. 12.** *Me-you + system-cinema + pasageway (NBP)*. Ricardo Basbaum, 2008. 7th Shanghai Biennale. Imagem disponível em: <http://www.pipaprize.com/pag/artists/ricardo-basbaum/> Acessada em 12 de março de 2018.....150.
- Fig. 13.** *Premium Bananas*. Paulo Nazareth, 2012. Charcoal and adhesive tape on paper, 61 × 66 cm. Fotografia disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth> Acessado em 22 de dezembro de 2017.244.
- Fig. 14.** Paulo Nazareth. Sem Título, da Serie para a Venda. 2011. Impressão fotográfica sobre papel algodão. 70 X 93 cm. Imagem disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>. Acesso em 15 de maio de 2015.....245.
- Fig. 15.** *Banana Market/Art Market*. Paulo Nazareth, 2011. Imagem disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/apos-exposicoes-em-eua-franca-e-na-bienal-de-veneza-artista-e-batizado-em-ms> Acessado em 6 de julho de 2018259.
- Fig. 16.** *Banana Market/Art Market*. Paulo Nazareth, 2011. Photo printing on cotton paper, 30 × 40 cm. Imagem disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <http://mendeswooddm.com/en/artist/paulo-nazareth> Acessado em 24 de julho de 2017.....259.

LISTA DE ABREVIACÕES

ABACT – Associação Brasileira de Arte Contemporânea

APEX – Brasil - Agência Brasileira de Promoção de Exportação e Investimentos

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

FIRJAN – Federação das Indústrias do Rio de Janeiro

FUMPROARTE - Fundo de Apoio Artístico Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre

FVCB – Fundação Vera Chaves Barcellos

IA-UFRGS – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IEAVI – Instituto Estadual de Artes Visuais

LIC – Leis de Incentivo à Cultura

MAC – RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli

MinC. - Ministério da Cultura

POA – Porto Alegre

PPGAV – IA - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	16
PARTE I: Formas de Arte: Formas de Produção	35
1.1. Paulo Nazareth: O Incômodo Necessário.....	39
1.2. A Crise do Argumento	53
1.2.1. A Arte Aristocrática e a Virtude: Uma Cisão Necessária	58
1.2.2. Ao Gosto de um Novo Público: Subordinação, Sacralização e Resistência.....	73
1.2.3. A Partilha do Econômico	93
PARTE II: Uma Economia Política para as Artes Visuais	109
2.1. Menos-Valia	113
2.2. A Satisfação dos Desejos: Mercado	127
2.3. E Agora Basbaum? A Dimensão Política da Força de Trabalho.....	145
2.3.1. O Artista como Modelo.....	164
2.3.2. O Artista Trabalhador.....	167
2.3.3. O Artista Empreendedor e o Artista Etc.....	170
2.3.4. A Profissionalização do Artista.....	177
2.4. A Potência Política da Força de Trabalho	184
PARTE III: A Arte como Arma em uma Guerra: A Crítica como Mercadoria	194
3.1. A Festa, o Abismo, e a Batalha	200
3.2. Arte de Conduta: A Crítica como Instrumento e Ficção	209
3.3. O Gerenciamento da Incerteza	225
3.4. À Venda	245
3.5. Irmãos de Barco	275
VENDE-SE: ISTO É ARTE – Considerações Finais	285
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	300

APÊNDICE	315
Entrevistas.....	316
Agnaldo Farias.....	318
Daniele Dal Col.....	324
Marga Pasquali.....	346
Ricardo Basbaum.....	364
Renato Silva.....	379
Rodrigo Naves.....	400
ANEXO	416
Transcrições.....	417
Currículos.....	436

O fato é que a realidade produz sempre em nós uma impressão muito diferente daquilo que se ouviu dizer.

(Dostoiévski, *Memórias da Casa dos Mortos*)

A realidade nestas páginas é o encontro e entrelaçamento em fluxo das velhas dicotomias.

INTRODUÇÃO

Quando visitamos um museu, lemos um livro sobre aspectos da arte contemporânea e moderna, cursamos disciplinas acadêmicas, cursos livres, ou mesmo visitamos uma feira de arte, em cada espaço e sua singularidade existem rumores que se repetem, ora de modo incisivo, ora quase como um murmúrio, mas lá estão, e estão praticamente sempre, e em todos os lados, e posições dos circuitos da arte como um dos principais critérios de valor sobre as obras e artistas, e cada agente e instituição reivindica seu uso legítimo. Está presente nas narrativas historiográficas ou nos predicados de um trabalho ou artista, nas exposições institucionais e nos espaços alternativos, autogestionados, ou mesmo em uma relação de compra e venda.

Nós escutamos repetidamente, e somos incentivados a produzir e reproduzir, alçamos-na como um valor em si, e aprendemos sobre sua necessidade, e cremos que cada dia ela está mais em falta, refiro-me à crítica. Não a crítica de arte, mas a crítica como valor, como critério, como posicionamento, como entendimento de mundo, como modo de operação, no qual todo artista deveria ser crítico, e isto ocorre como um imperativo, como um predicado de ingresso no sistema da arte, e mesmo mobiliza um consenso sobre sua necessidade. Boa parte da história da arte dos últimos 70 anos ao menos pode ser contada como o processo de

construção de diferentes argumentos críticos, e seus rótulos, que alçam a *slogans* de um mercado simbólico, mas igualmente no de compra e venda na atualidade.

De Duchamp, Hans Haacke, Ai Weiwei, Daniel Buren, Joseph Kosuth, John Baldessari, Cindy Sherman, Marina Abramović, Anselm Kiefer, Robert Mapplethorpe, Gordon Matta-clark à Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Artur Barrio, Yuri Firmeza, Paulo Nazareth, Berna Reale, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Waltércio Caldas, Adriana Varejão, entre tantos outros, da pintura à arte relacional e às práticas orientadas ao contexto¹, todos recebem a alcunha de críticos ou de promover produções de caráter crítico sobre algo ou alguma coisa, ao mesmo tempo, são reconhecidos casos de sucesso no mercado de arte contemporânea na atualidade, cada um com suas particularidades e tempos de inserção e reconhecimento; no entanto, hoje são verdadeiros ativos culturais e econômicos.

A crítica aparentemente tornou-se, na contemporaneidade, um valor em si desconectada muitas vezes do contexto, da forma, do conteúdo, esvaziando-a de sentido e de parte de seu potencial bélico. Deste modo, uma pergunta extremamente pertinente nestas circunstâncias emerge: qual seria a dimensão econômica da crítica? Ao fazer da crítica uma necessidade para a atuação artística, um critério, e um *slogan* de mercado, aquilo que por ventura rotulamos de crítico, e de crítica, altera seu estatuto.

Se me perguntassem se seria possível dizer o que é esta tese em poucas palavras, diria: minha tese é que a crítica através das obras de arte sob determinado contexto adquire a condição de mercadoria e *slogan* de mercado na contemporaneidade, sem se restringir a isto. Assim, aquilo que está histórica e ideologicamente em oposição ao processo de mercantilização de uma sociedade capitalista, torna-se o objeto de desejo de quem consome arte e o produto ofertado pelo mercado, pelos artistas, pelas instituições e demais agentes. Consume-se crítica intermediada pela arte e seus objetos materiais e imateriais, ou simultaneamente a crítica ganha a dimensão de arte e torna-se um dos principais produtos de consumo, não só via os mercados da arte, mas através da própria história da arte, ao menos da modernidade para cá.

1. A partir do dito, podemos recomeçar através do tema geral em direção à tese, assim: o tema geral pode ser definido como o processo de mercantilização da arte contemporânea em

¹ Sobre a noção de “práticas orientadas ao contexto”, ver: ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Práticas Artísticas Orientadas ao Contexto e Crítica em Âmbito Institucional*. Porto Alegre, 2015. Tese de Doutorado, PPGAV-UFRGS.

três instâncias: a obra, a figura do artista e a crítica produzida através da obra. Afinando o tema falarei especificamente do caso brasileiro, a partir dos anos 2000, através da produção de Paulo Nazareth (Governador Valadares, 1977)², Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962)³ e Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961)⁴. Apoiar-se para tal nas reflexões da atual fase do capitalismo e de seu sistema produtivo rotulado de: *Capitalismo Tardio* (Adorno e Jameson), *Capitalismo Cognitivo* (Giuseppe Cocco), *Capitalismo Artista* (Seroy e Lipovetsky), *Capitalismo Desregulado, Flexível* (Richard Senett), *Sociedade Pós-industrial* (Masi, Gorz), *Biocapitalismo* (Antonio Negri), entre outras denominações conforme a linha teórica seguida. Todavia, independente da denominação, o ponto em comum entre eles é a ênfase no processo informacional, na imaterialidade e na criação em substituição ao modelo industrial, aliado a um entendimento da arte e da cultura enquanto participantes efetivos da atual fase econômica.

Tal pressuposto compreende a arte e a cultura como colaboradoras de uma ordem econômica e não como reflexo da infraestrutura como alguns marxistas ao longo do século XX defenderam. Assim, não haveria mais sentido na atual fase capitalista uma divisão rígida entre infraestrutura e superestrutura. Tal ponto está aliado às reflexões de cunho sociológico sobre a arte contemporânea, sem perder de vista os próprios discursos e teorias artísticas sobre o objeto arte.

Se no campo da sociologia do trabalho discutimos há décadas a fusão entre trabalho e vida, no caso da arte o mesmo ocorre pelo menos do Dadaísmo para cá, no qual as fronteiras entre arte e vida teriam tornado-se fluídas. No caso dos artistas sob determinados contextos

² Paulo Nazareth tem como nome de registro: Paulo Sérgio da Silva nasceu em Governador Valadares em 1977 e vive segundo texto de apresentação do artista na *web site* da *Galeria Mendes Wood DM*, ao redor do mundo. Adotou o sobrenome “Nazareth” da avó que pertencia à tribo Krenak, e assim o fez, pois se reconheceria nesta ancestralidade segundo Giovana Ellwager cujo tema de sua dissertação é Paulo Nazareth. Atualmente é um dos artistas mais reconhecidos da arte brasileira e com circulação internacional. Formou-se pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e participou de importantes eventos como: Bienal de Veneza, Bienal de Lyon, Bienal de Curitiba, entre tantas mostras em importantes museus e fundações pelo mundo. Para maiores informações, ver currículo do artista nos anexos deste trabalho.

³ Rosângela Rennó, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formada em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais, e em Artes Plásticas pela Escola Guignard e doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1997. Possui mais de uma dezena de exposições individuais em variadas instituições nacionais e internacionais, e inúmeras participações em coletivas.

⁴ Ricardo Roelaw Basbaum (São Paulo, SP, 1961). Artista e professor universitário. Possui graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas pela UFRJ (1982), Especialização em História da Arte e Arquitetura, pela PUC-RJ (1988), *MA in Fine Arts pelo Golsmiths College, University of London* (1994 – Bolsista do *British Council*), Mestrado em Comunicação pela UFRJ (1997, Bolsista CAPES) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atuou como professor em outras universidades no Brasil e no exterior. Possui inúmeras participações em exposições de grande prestígio como a Documenta de Kassel (2007) e 30º Bienal de São Paulo (2012), entre outras. Além de diversas publicações que refletem a arte e a ação do artista no mundo contemporâneo.

um tríplice arranjo forma-se: arte, trabalho e vida fundem-se. Logo, tratar deste tema a partir do ponto de vista eleito significa compreender, discutir e problematizar o artista inserido e participante da máquina produtiva de nosso tempo. Tal máquina que não mais estaria centrada no objeto e sua confecção, mas nas informações, na imaterialidade, na construção de desejos, e assim por diante. Deste modo, esta argumentação parte de uma premissa basilar e geral, expressa por uma afirmação: o artista é um trabalhador do imaterial.

Falar de mercantilização dentro destas premissas significa compreender que a ela é o processo pelo qual as relações e os bens materiais e imateriais alçam a condição de mercadorias em determinadas instâncias, circuitos e sistemas sociais. Deste modo, a reflexão sobre a mercantilização visa investigar os pressupostos que conduzem algo à condição de mercadoria. Igualmente em um movimento tautológico, pensa sobre a própria noção, entendimento, conceito do que compreendemos como mercadoria, neste caso, no campo das artes visuais a partir das obras e das ações dos artistas, assim como seu processo produtivo e de circulação no atual sistema político/econômico e histórico. Assim sendo, a reflexão e investigação do *processo de mercantilização* vão além das esferas do circuito de compra e venda de arte e sua cadeia produtiva. Configura-se enquanto a busca de entendimento do “ser artista” na atual conjuntura histórica/econômica.

Logo, este trabalho visa refletir sobre o processo de mercantilização do artista contemporâneo; debruça-se sobre a possível condição de mercadoria do indivíduo artista, ou da representação social artista em comunhão a sua obra no atual cenário da arte contemporânea e de suas relações econômicas a partir da fusão entre as instâncias: arte, vida e trabalho no qual, dentro de um nicho de artistas, o adjetivo, o rótulo, o *slogan* “crítico” e seus desdobramentos adquirem uma dimensão econômica e simbólica, cujo ideal “crítico” alça a condição de uma mercadoria, um indexador de valores, de preço, de qualidade, entre tantas outras coisas. E tal aspecto é construído e endossado pelo e através do campo da arte. Assim, digo, em outras palavra: o que seguirá é uma reflexão da dimensão econômica do rótulo “crítico” e suas variantes dentro da produção artística dos estudos de caso desenvolvida no Brasil a partir dos anos 2000, no qual obra e a imagem do artista, deste trabalhador do imaterial, tornam-se indistinguíveis em determinados contextos e sob a luz de certos pressupostos, e mesmo confunde-se com a ideia crítica.

É necessário considerar o campo/mundo de produção e suas relações de competitividade (Pierre Bourdieu) e de cooperação (Howard Becker), pois é no campo e nas relações sociais que o processo de mercantilização desenvolve-se, assim como os valores, preços e ideologias são construídos e propagados, e onde os fluxos de poder são exercidos. Torna-se necessário considerar estas circunstâncias no campo como relações de interdependência e mobilidade contínua entre variados agentes e instituições. A partir de Xavier Greffe (2015) passamos a falar de um *ecossistema cultural* cuja ideia de autonomia bourdieusiana do campo encontra-se em xeque.

Via o exposto, o tema mercantilização será abordado neste corpo textual através de duas ramificações gerais:

A) o processo produtivo, no qual o indivíduo artista é compreendido enquanto um trabalhador do imaterial, o que corresponde à relação e compreensão de um agente ativo dentro de uma perspectiva econômica centrada na imaterialidade dos processos produtivos e de consumo. Identificado com as discussões de uma chamada economia criativa e da cultura dentro de uma sociedade pós-industrial, de um capitalismo cognitivo ou de um capitalismo artista entre outras denominações no qual as informações produzidas e lançadas à circulação seriam mais relevantes que a materialidade dos objetos.

B) A dimensão econômica do rótulo: “crítico” via o trabalho destes artistas (estudo de caso) pelo aparato mercadológico e pelas variadas instâncias da arte. Reforço que não trato este processo enquanto “absorção” da crítica, ou do pensamento crítico, ou da postura crítica pelo mercado ou as instituições como alguns autores classificam, pois absorção pressupõe que existam no mínimo duas instâncias, por exemplo, dentro e fora, onde uma absorve determinados aspectos ou fatores da outra. Quando falamos de uma relação de interdependência a partir de um ecossistema cultural, não há um fora. Isto não significa que não exista resistência, luta, competitividade, circuitos diversos, assim como cooperação seletiva. Mas estas relações não são entendidas como antagônicas, mas como partes de um fluxo vivo, de um pulsar em constante movimento no qual as contradições e dubiedades são partes destes fluxos. Deste modo, toda e qualquer visão dualística passa a carecer de sentido. Assim, não há absorção; estas relações são partes inerentes de um arco de realizações.

2. O problema geral da pesquisa é a busca de compreensão da dimensão econômica da crítica e seus argumentos através do processo produtivo de Paulo Nazareth, Rosângela Rennó,

e Ricardo Basbaum. Estes artistas foram eleitos como os principais gatilhos reflexivos nesta pesquisa primeiramente por uma relação de afeto que suas práticas artísticas despertaram-me enquanto pesquisador. Em um segundo momento por fornecerem perspectivas diversas de abordagem sobre o problema de pesquisa, ou seja, pensar a dimensão econômica das práticas críticas, não só como objetos materiais e imateriais, trabalhos de arte, mas como postura de trabalho.

O principal gatilho reflexivo é Paulo Nazareth e a exposição *Old Hope*, realizada na Galeria Mendes Wood DM, em abril de 2017, enquanto Paulo Nazareth fornece indícios para pensarmos a crítica enquanto mercadoria. Ricardo Basbaum, por sua vez, remete nossa reflexão para a ação de trabalhar enquanto posicionamento crítico; e Rosângela Rennó, através de seu projeto *Menos-valia*, realizado dentro da Bienal de São Paulo em 2010, tenciona os conceitos da economia política e revela-nos a necessidade de repensá-los quando aplicados no mundo da arte. Assim, cada artista fornece possibilidades reflexivas distintas via seus trabalhos e mesmo eventualmente opostas. Os três artistas estão em diálogo entre o local e global, o institucional, o crítico e o mercadológico, no qual estas instâncias sobrepõem-se, embaralham-se, esgarçam-se e liquidificam-se através de suas práticas.

Para responder a este problema geral, é necessário averiguar outras perguntas tão importantes quanto as que vão gerar condições de inferir uma possível resposta a este problema, mesmo que em uma dimensão instável, provisória, contextual e a partir de uma perspectiva local. Assim, o primeiro problema a ser resolvido é: *Como os discursos da arte sobre a imaterialidade, a experiência, a fusão entre arte e vida, tornaram-se análogos e exemplos para discursos e teorias socioeconômicas na atual fase capitalista? Em outras palavras, como as formas de arte dialogam com as formas produtivas/econômicas?*

Este será o mote da primeira parte textual. Desta questão, outras surgem: *Como os artistas e os circuitos da arte contribuem para a reflexão dos conceitos e entendimentos de uma economia política na contemporaneidade tendo como perspectiva a nova fase capitalista? Por que os conceitos tradicionais de uma economia política, como mercado, mercadoria, valor, força produtiva, trabalho, não podem ser aplicados diretamente para compreender as relações de troca da arte?*

Estas questões compõem a segunda parte textual. Além dos rótulos e adjetivos atribuídos a eles, artistas, e suas produções, surgem outras duas perguntas que comporão a

terceira parte textual: **1)** *Qual a dimensão econômica do rótulo, slogan, adjetivo, denominação “crítico” associado aos artistas abordados e seus trabalhos nas atuais relações mercadológicas e institucionais?* **2)** *A circulação das produções artísticas e artistas associados a posturas “críticas” pelas instâncias institucionais e mercadológicas esterilizariam suas reflexões, ou tornariam elas mais potentes e com maior abrangência e visibilidade?* São estas as perguntas que guiam esta narrativa, sustentam os caminhos trilhados na construção desta pesquisa e definem trechos textuais que se seguirão.

3. Este trabalho é essencialmente teórico; no entanto, embasado nas relações empíricas e de pesquisa que construí nestes últimos anos. Este texto é uma continuidade de um processo iniciado ainda na graduação e através da iniciação científica, que resultou em meu trabalho de conclusão de curso sobre o mercado de compra e venda de arte dos anos 1980 no Rio Grande do Sul, especificamente em Porto Alegre através da história da Galeria Arte & Fato, trabalho que embasou o livro: *Galeria Arte&Fato: 30 Anos*⁵, contemplado pelo FUMPROARTE em 2014. Ainda minha dissertação de mestrado que versou sobre a constituição do mercado da arte em Porto Alegre, a partir da noção de cadeia produtiva, e mercado de trabalho, dos anos 1990 até 2012.

Este processo de pesquisa e reflexões construídas anteriormente instigaram a construção deste projeto de pesquisa, que sofreu ao longo de seu desenvolvimento uma série de mudanças. Desde o ingresso no mestrado, meu foco deslocou-se dos intermediários, ou seja, a galeria, o galerista, as feiras, os leilões, para o produtor artista. Deste modo, passei a interessar-me em compreender como os artistas inseriam-se ou resistiam a estas relações, ou seja, uma busca de entendimento sobre o ato de produção enquanto trabalho inserido nas relações sistêmicas da arte. Este texto aqui apresentado encerra um arco de pesquisa momentaneamente, que compreende a iniciação científica, o trabalho de conclusão de curso, a dissertação de mestrado, artigos produzidos, apresentações e palestras realizadas sobre o tema.

Como processo de pesquisa para esta tese, adotei conscientemente que é o meu corpo, meu olhar, meu pensar, que percorre as exposições, os circuitos, os textos, que encontra os agentes, que conversa, que discorda, que tromba, que sofre a ação fenomenológica, e que reflete. São igualmente as minhas indagações enquanto artista que dialogam com outros

⁵ CALDAS, Felipe Bernardes. *Galeria Arte&Fato: 30 Anos*. Porto Alegre, Gestal&Gestal, 2014. (FUMPROARTE)

artistas e agentes que compõem parte de meu interesse sobre o tema e a perspectiva de abordagem. Em outras palavras, o método constrói-se em diálogo com o assunto, do qual sou também parte do objeto. Assim, sou eu, o autor, olhando e dialogando com o mundo, sem nenhuma pretensão de uma verdade universal, única e consensual. Trata-se de apenas uma perspectiva possível entre tantas outras.

A posição aqui explicitada está amparada na proposta de Alberto Melucci (2005) e seu grupo de pesquisa interdisciplinar, que chama sua acepção metodológica de metodologia reflexiva. Aspecto que implica um posicionamento do pesquisador no campo epistemológico e em suas ações enquanto pesquisador. A primeira delas é a plena consciência dos próprios limites da pesquisa e do pesquisador, que fala sempre de um ponto possível, entre outros. Ou seja, a consciência de onde se emite a fala, o discurso, e que isto implica tomadas de posição que não são isentas ao ato de pesquisar. Assim, sempre falaremos de um pesquisador no campo em interação com o objeto que observa, logo em diálogo.

Deste modo, o conhecimento constitui-se na interação entre observador e observado, entre dados e interpretações. Jamais em uma posição isenta de quem pesquisa. Tal entendimento exige deste pesquisador uma autocrítica constante na qual o texto não se constitui como um resultado, mas parte integrante da própria pesquisa. Este texto possui uma “narrativa reflexiva” em que se alteram as pessoas do discurso. Assim, o texto a seguir oscila entre: eu, nós, ele, eles. A primeira pessoa do singular é utilizada para marcar a posição e as compreensões do autor, a primeira do plural quando o que está sendo dito é um conhecimento ou argumento de domínio comum no campo da arte; a terceira pessoa do singular e do plural para enfatizar as posições, conceitos e entendimentos dos autores citados.

Nesta percepção, a separação rígida entre as chamadas pesquisas quantitativas e qualitativas não qualificaria o processo de pesquisa na contemporaneidade. Elas se entrelaçam. Assim escreve Melucci (2005, p.22): “Um novo paradigma no qual a distinção entre quantitativo e o qualitativo resultará totalmente marginal.” Então, este pesquisador autocrítico, consciente de suas posições e limites, que não pretende respostas universais, categóricas, constitui uma pesquisa que, segundo Melucci:

(...) a pesquisa não tem mais a pretensão de descrever fatos reais, mas se apresenta como construção de textos que dizem respeito a fatos socialmente construídos e que mantêm da distância que separa a interpretação da realidade (MELUCCI, 2005, p. 34)

Esta construção narrativa realizada por este pesquisador envolve uma consciência da forma, da linguagem, da escrita que, segundo Enzo Colombo:

A forma de escrever e a linguagem não se limitam, portanto, a tornar comunicável o que já existe no mundo ou na mente, mas se tornam formas ativas de construção do mundo e do pensamento. O cientista social é um escritor e um narrador (COLOMBO, 2005, p. 266).

A pesquisa é, em um determinado grau, uma ficção. E esta, ao mesmo tempo em que é construída, constrói realidades. Deste modo, implica a necessidade de uma crítica constante do pesquisador sobre si, seus dados e argumentos. Consequentemente, isto envolve posicionamento ético. E esta ética é exercida expondo as fontes, os autores, o posicionamento do pesquisador que escreve. Como vimos, não se trata de narrações de verdades absolutas, mas de argumentos plausíveis. E, neste sentido, talvez o leitor não encontre neste trabalho uma escrita “tradicional” nos moldes acadêmicos como nos habituamos. Há uma oscilação entre o ensaio e a escrita dissertativa; um meio de caminho que visa atender a necessidades no tratamento do objeto de estudo e os condicionamentos aos quais este trabalho está submetido.

Compartilhando e crendo neste posicionamento epistemológico no qual a construção do conhecimento ocorre por interação nas diversas instâncias constituintes de uma pesquisa, os procedimentos metodológicos estão estruturados em seis pontos: a) revisão bibliográfica sobre o tema; b) entrevista com agentes que ocupam diferentes posições em variadas instâncias dentro do sistema das artes brasileiro; c) Análise de obras pontuais dos artistas do estudo de caso; d) as relações empíricas do próprio pesquisador com seu objeto de estudo, que envolve percorrer determinado circuito, encontrar e conversar com diferentes agentes, e assim por diante; e) transcrição de entrevistas (gravadas em vídeo ou áudio) e compilação de dados de outros pesquisadores; f) construção sistemática de mapas conceituais.

São utilizadas entrevistas como fontes primárias, seis realizadas por mim⁶, com Agnaldo Farias⁷, Ricardo Basbaum, Marga Pasquali⁸, Renato Silva⁹, Rodrigo Naves¹⁰, e

⁶ Nas entrevistas realizadas pessoalmente não foi possível neste período entrevistar colecionadores formalmente, ponto relevante na estrutura do tema, isto ocorreu devido a um conjunto de aspectos que envolvem: sincronia de agendas, condições materiais de deslocamento, capital social, entre outros fatores que inviabilizaram acessar estes agentes, assim me servi de fontes (entrevistas) de outros pesquisadores para suprir esta lacuna.

⁷ Agnaldo Aricê Caldas Farias (Itajubá, MG, 1955). Professor, curador e crítico de arte. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade Braz Cubas, Mogi das Cruzes, Mestrado em História pela UNICAMP, e Doutorado pela faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Coordenou o Projeto Rumos Visuais, do Itaú Cultural (2011-2013), foi curador da 11º Bienal de Cuenca, Equador (2011), e dividiu com Moacir dos Anjos, a representação brasileira da Bienal de Veneza de 2012, e a curadoria geral da 29º Bienal de São Paulo, 2010. Ainda, foi curador

Danielle Dal Col¹¹, além das compiladas, e transcritas que se encontravam em formato de vídeo ou áudio realizadas por outros agentes/pesquisadores com Felipe Dmab, Mathew Wood, Pedro Mendes¹², Pedro Barbosa¹³, Márcio Botner¹⁴, e a transcrição de uma palestra de Rubens Mano¹⁵.

As seis entrevistas realizadas por mim foram de caráter semiestrutural, ou seja, parti de algumas perguntas-chave construídas levando em conta o histórico de cada entrevistado e meus interesses, e no decorrer da entrevista uma série de outras questões surgiram conforme a própria fala do agente. As entrevistas realizadas, assim como as transcritas de outros autores, passaram por uma análise de conteúdo nas quais foram estabelecidas as seguintes categorias: profissionalização, circulação, institucionalização, venda, dinheiro e os ideários. Cada categoria de análise agrupa entendimentos a respeito do tema desta própria categoria, e serve como ferramenta para comparar e analisar diferentes percepções dos agentes sobre cada tema, possibilitando, via amostragem, um panorama das questões¹⁶.

geral do MAM RJ (1998/2000) e curador de exposições temporárias do MACUSP (1990/1992). Participou e participa de vários conselhos curatoriais ao longo de sua carreira.

⁸ Galerista, proprietária da Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre, atualmente com sedes na cidade de Porto Alegre, RS, e São Paulo capital, SP.

⁹ Renato Silva é formado em Letras pela Universidade de São Paulo, diretor da Galeria Mendes Wood DM. Também exerce curadoria.

¹⁰ Rodrigo Naves, São Paulo, 1955. Crítico de arte, professor, e escritor. Possui vasta publicação sobre arte no Brasil. Entre suas publicações destacam-se: *A Forma difícil* de 1996/97 e *O Vento e o Moinho* de 2007.

¹¹ Sócia proprietária da Galeria Superfície localizada na cidade de São Paulo, capital. Formada em Marketing com especialização em Marketing de Relacionamento. Estudou história da arte com Rodrigo Naves. Atuou nas galerias Fortes Vilaça e na Galeria Laura Marsiaj. Desenvolve projetos de orientação de coleções e de gerenciamento de carreira para artistas. Entre 2011 e 2012 foi responsável por redigir o Manual de Importação e Exportação da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) via o Projeto Latitude.

¹² Estes três agentes são os galeristas sócios da Galeria Mendes Wood que representa Paulo Nazareth entre outros artistas.

¹³ (Colecionador), membro do comitê de aquisição para América Latina e Caribe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), e membro do conselho social do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Integrou o conselho diretivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos 2011 e 2014, e o comitê de aquisição para América Latina da Tate Modern de 2010 a 2013. Foi diretor *pro-bono* da Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2011.

¹⁴ Nasceu no Rio de Janeiro em 1970. Artista, Galerista (Gentil Carioca), administrador cultural. Diretor presidente da OCA Lage, e da gestão EAV, escola de artes do Parque Lage e da Casa França-Brasil. Fundador da Gentil Carioca, ex-professor Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Ex-vice presidente da associação de amigos do Parque Lage. Integra o Comitê de Art Basel Miami desde 2010.

¹⁵ A palestra foi proferida no Seminário: *A Formação do Valor nas Artes Visuais*, de organização de Tatiana Ferraz e Thais Rivitti, realizada em agosto de 2016 no Ateliê 397, em São Paulo, Brasil. Rubens da Silva Mano, São Paulo, 1960. Artista, formado em Arquitetura em 1984, e mestre em Poéticas Visuais pela USP. Participou de importantes mostras no Brasil e fora.

¹⁶ É importante salientar que nem todos os entrevistados formalmente permitiram a utilização da entrevista na íntegra, assim como, outros a editaram, além de alguns sequer desejarem conferir a entrevista, dando plena liberdade a sua utilização. Também é importante salientar que outros agentes consultados negaram a possibilidade de uma entrevista. Houve uma série de dificuldades neste sentido durante o desenvolvimento do

Os mapas conceituais ocupam uma posição relevante como instrumentos de pesquisa, ao mesmo passo em que são meios; também possuem a dimensão de resultado fruto do ato de pesquisar. Os mapas expressam não só a ligação de conceitos, como são capazes de demonstrar o próprio processo de constituição dos entendimentos defendidos ao longo do texto. Não são somente complementares à escrita, mas é a própria pesquisa tornada imagem, que influencia a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita influencia na construção do mapa.

Ou seja, trata-se de uma relação dialética entre escrita e imagem. Os mapas, diferentemente de uma escrita linear, tornam possível uma compreensão simultânea das sinapses e do objeto de análise, além de proporcionar uma maior abertura de compreensão e interpretações que uma escrita tradicional. Deste modo, ao longo da pesquisa, foram desenhados diferentes mapas, em ímpares momentos; no entanto, não é possível exibir todos, mas os eleitos e compartilhados por meio deste trabalho são tão importantes quanto a própria escrita linear na compreensão desta tese, isto é, não são meras ilustrações. O mapa, ou o diagrama, desenho, é escrita e imagem, meio e resultado, conteúdo e forma, pensamento racional e estético, ciência e arte.

4. Nada falei do Brasil, apesar do título deste trabalho conter tal ideia manifestada. A expressão “Arte Brasileira” no título visa demarcar o território e o ponto de vista no qual as questões são abordadas. Em outras palavras, os estudos de caso e os eventos mencionados ocorrem majoritariamente no Brasil e são tratados por um pesquisador brasileiro, assim como o circuito nacional e suas relações sistêmicas, apesar do diálogo com o circuito internacional. No entanto, o trabalho não trata da chamada arte brasileira, arte internacional brasileira, ou arte desenvolvida no Brasil, o sotaque e as questões de identidade que tal aspecto envolveria, assim seus problemas e tensões, mas não ignora as particularidades e o ponto de vista que se aborda os problemas essencialmente teóricos aqui apresentados.

Paulo Nazareth, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum estão tanto em diálogo com a arte brasileira precedente quanto com o circuito internacional e suas tendências. Seus trabalhos não guardam nenhum sentido ufanista da construção de uma arte brasileira através de uma possível iconografia nacional, mas partem de problemas e da herança precedente em direção a uma arte em pleno diálogo com as correntes internacionais. Por este motivo a

trabalho, que passa pela simples negação, que envolve o tema e eu, ou seja, o desejo de não falar das relações sistêmicas e por não me conhecerem. Aliado a dificuldade de agendas, e os limites materiais.

alcunha de Tadeu Chiarelli¹⁷ “arte brasileira internacional”, no qual ele se apropria do termo de Amílcar de Castro, é uma expressão pertinente para compreender esta produção e sua circulação.

Certamente sempre podemos perguntar que características teria esta arte que a diferenciasse em relação a outras produções, além de serem produzidas no Brasil e por artistas brasileiros. No entanto, tanto a arte brasileira quanto a arte latino americana são nichos de mercado em um circuito internacional. São mais que indicações de território, identidade e de origem; são adjetivos e representam valores simbólicos e financeiros. Tanto é que, quando uma casa de leilão passa a incluir a arte realizada no Brasil juntamente com a chamada arte contemporânea, isto se torna notícia¹⁸, pois de certa maneira soa como reconhecimento do circuito internacional pela arte desenvolvida aqui. Se isto será uma tendência a partir de agora, ou que tipo de impacto tal postura terá nas relações mercadológicas daqui para frente não cabe neste texto discutir. Representaria o fim do “exótico” sobre a produção desenvolvida no Brasil? Só o tempo dirá.

Os artistas aqui abordados trabalham a partir do cenário nacional, e seus empreendimentos mais ou menos guardam isto consigo, senão através obra, pela via do ambiente produtivo. Um ambiente frágil institucionalmente e em termos de mercado, no qual, a arte desde o século XIX esteve apenas parcialmente integrada aos setores da alta burguesia, tanto como estilo de vida, quanto de consumo, aspecto que dificultou, e dificulta até hoje, a constituição de um mercado de compra e venda e igualmente de trabalho para os agentes da arte; além de historicamente ser uma profissão desprestigiada, mesmo nas camadas médias da população brasileira. Ou seja, apesar da potência cultural e artística que somos, isto é muito pouco incentivado frente ao que poderia ser; de outro lado temos uma parcela social conservadora que entende a arte e o investimento na cultura de modo geral como desnecessários, além de uma grande população que tem dificuldades de acesso aos conteúdos artísticos, especificamente as artes visuais e suas questões na contemporaneidade.

Apesar destes fatores estruturais, houve nas últimas décadas uma ampliação consistente desde meados dos anos 1990 embalados pelas leis de incentivo que fomentaram a

¹⁷ Sobre este assunto ver: CHIARELLI, Tadeu. *Arte Brasileira Internacional*. São Paulo: Lemos –Editorial, 2002.

¹⁸ Maiores informações ver: *Arte Brasileira Latino-Americana ou Contemporânea? Veja entrevista exclusiva com a Phillips*. Disponível em: <http://dasartes.com/noticias/arte-brasileira-latino-americana-ou-contemporanea-veja-entrevista-exclusiva-com-a-phillips/> Acessada em 08/03/2018

multiplicação de eventos e espaços institucionais em território nacional¹⁹, aliada ao crescimento do setor de compra e venda de arte a partir dos anos 2000²⁰, e uma inserção maior da arte brasileira no circuito internacional. No entanto - ingresso que não difere de outros países emergentes -, crescimento que de 2014/15 para cá encontra-se em declínio, devido, principalmente, à conjuntura econômica do país.

Talvez o aspecto mais relevante nesta conjuntura seja pensar sobre a possibilidade ou não de sustentar a reflexão a partir do Brasil, tendo como base as discussões sobre um capitalismo cognitivo, um biocapitalismo, ou uma sociedade pós-industrial em um país que o setor agrário é tão potente em um momento que se fala inclusive de uma redução do setor industrial. Será que o Brasil fornece condições estruturais, econômicas, culturais para falarmos em uma sociedade pós-industrial? Será que de fato os conceitos e ideias da atual fase capitalista encontram reverberação em nosso contexto?

Eu afirmo se não plena, na ordem econômica e em suas estruturas de forma pragmática, culturalmente sim. O que eu quero dizer com isto? Que o território e sua estrutura econômica, produtiva, não fornecem as condições ideais para o florescimento de uma chamada sociedade pós-industrial para o pleno desenvolvimento de um capitalismo cognitivo, artista, e assim por diante, nos termos ingleses e de outros países europeus. No campo dos ideários e significados partilhados isto já é uma realidade, por mais singular que seja. Existem grupos de estudos, publicações, políticas públicas e inclusive privadas nesta direção sendo desenvolvidas e discutidas por uma gama de agentes variados. Existe uma consciência disseminada nesta direção.

5. O texto que segue está dividido em três partes textuais e cada segmento textual subdividido em vários tópicos. Aqui falo em partes textuais e não em capítulos devido às características narrativa na qual cada parte tem certa autonomia em relação às outras.

A **primeira parte** inicia com a exposição *Old Hope* de Paulo Nazareth realizada na Galeria Mendes Wood DM em São Paulo em 2017, e desta exposição levanta inúmeros

¹⁹ Sobre este tema existe ampla bibliografia; no entanto, recomendo a leitura de um segmento de minha dissertação de mestrado onde compilo uma série de autores e informações que narram estas mudanças desde meados dos anos 1980 até 2012 como aspectos que ampliam os mercados da arte no Brasil. Ver: CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

²⁰ Maiores informações sobre esta ampliação ver: *4º Sectorial study: The contemporary art market in Brazil*. Coodinated by: Ana Letícia Fialho. Disponível em: <http://media.latititudebrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/4-latititude-sect.pdf>. Acessado em: 07/12/2015. Ver página 13 no qual apresenta a década de surgimento das galerias participantes do estudo.

problemas que serão tratados ao longo do texto em seus três segmentos, sendo que o primeiro tem um caráter mais histórico e versa sobre o que chamei de formas de arte, formas de produção, ou seja, narra a relação entre arte e os sistemas produtivos através das mudanças ocorridas no estatuto do “ser artista”. Esta narração ocorre através de três tópicos: **A)** o que chamo separação necessária, que discursa sobre a ascensão da pintura, escultura e arquitetura, a categoria de artes liberais. Tal aspecto é tratado como uma luta social entre artesões que pretendem alçar a outra categoria de trabalhadores, justamente negando a ideia de trabalho, que, em uma busca de melhores condições produtivas, reconhecimento, remuneração, e liberdade construíram uma retórica potente sobre a obra e o fazer artístico que os separou das relações ordinárias dos regimes de produção. Narrativa fundamental para compreendermos os rompimentos posteriores no século XVIII e XIX, e mesmo ainda parcialmente presentes na atualidade, agora como uma instituição social, que gera consensos sobre o fazer e a posição do artista; **B)** a aceção da arte como crítica do capital, da sociedade burguesa e de seus valores, passagem iniciada no romantismo e endossada na arte moderna, fomentada pela Escola Crítica e plenamente presente nos ideários contemporâneos, senão mais como o artista revolucionário, boêmio, ou como Walter Benjamim chamou de produtor, progressista; agora com o paradigma atualizado de Hal Foster, o Etnógrafo; **C)** A arte imbricada nas relações produtivas na atual fase capitalista, não somente através do processo de ampliação dos mercados da arte, a financeirização, a ampliação institucional, ou o entendimento de Hans Belting (2009) da arte como um “projeto econômico”²¹, mas principalmente via a crença da mudança do paradigma produtivo, no qual a criação, a ampliação da singularidade e de valores anteriormente atribuídos à cultura e à arte são incorporados, e mesmo tornam-se itens praticamente obrigatórios nas atuais relações produtivas e de consumo.

Destes aspectos emergem as discussões sobre uma economia criativa e da cultura que são a busca de compreensão dos “rastros culturais” nas relações econômicas. Este ambiente fornece e reivindica outro entendimento sobre o “ser artista na contemporaneidade”, outros modos de operação, de comportamento, de habilidades e posturas, assim como gera novos estereótipos.

²¹ Sobre esta aceção de Hans Belting, a arte contemporânea, enquanto projeto econômico na atualidade, o autor pronunciou-se várias vezes, de palestras a entrevistas. Recomendo a leitura: BELTING, Hans. From World Art to Global Art: View on a New Panorama. In: BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, WEIBEL, Peter (ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe/Cambridge/London: ZKM/The MIT Press, 2013. E: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. *The Global Art World*, Ostfildern 2009

A **segunda parte** textual está dividida em dois grandes segmentos que abordam os conceitos da economia política no campo da arte. O primeiro através da obra *Menos-valia* de Rosângela Rennó, que nos desperta a necessidade de discutir os conceitos de mercado, mercadoria, bem, valor. Neste trecho, constituirei a noção-chave para compreensão desta tese, ou seja, o mercado da arte como uma dimensão contextual e a mercadoria como uma condição. Na segunda parte textual debruço-me sobre a ideia de trabalho, trabalhador, força de trabalho no campo das artes visuais. A discussão parte da entrevista realizada com Ricardo Basbaum, na qual problematizo como a crítica manifesta-se na força de trabalho de um artista, e não necessariamente na obra de arte. Neste trecho averiguo as ideias do: a) *artista etc.*, b) *artista empreendedor*, c) *do artista enquanto trabalhador* e d) *artista trabalhador do imaterial*, aliado à discussão sobre profissionalismo.

A **terceira parte** visa demonstrar como e por que a crítica alça a condição de mercadoria e *slogan* de mercado a partir da atual estrutura do campo artístico frente a um capitalismo desregulado, flexível, artista. Volto à exposição de Paulo Nazareth que abre o primeiro capítulo e explico como surgiram as interrogações e a estrutura deste terceiro segmento textual. Neste trecho problematizo as relações de trabalho, circulação, valor, que todos no campo estão mais ou menos submetidos através do que chamo de gerenciamento da incerteza - aspecto fundamental para compreendermos por que a crítica adquire a condição de mercadoria. Tratarei a diferença entre crítica, pensamento crítico, senso crítico e postura crítica, assim como a forma como a crítica é utilizada como um instrumento bélico pelos homens na defesa de seus interesses e ideologias, e que em um mundo fluido no qual o navegar tornou-se uma necessidade alça a uma ferramenta de guerra em um dos meios de gerenciar a incerteza. O que algo é, ou deixa de ser, depende dos usos, desusos e usuras. Assim, nada é essencial, tudo é contextual. A máxima de Heráclito nestas páginas é exercida para pensarmos as relações descritas: ninguém se banha, ou pisa duas vezes no mesmo rio.

Minha intenção não é discutir o mercado em si, mas me interessa pensar as manifestações artísticas dentro da cultura contemporânea. O problema é que parece inviável pensar a arte na contemporaneidade desatrelada das relações econômicas para um homem como eu, pragmático. Ligamos a televisão e somos achatados com informações financeiras e mercadológicas, discussões e mais discussões, taxa juros, inflação, crescimento do PIB, crise econômica, que pouco ou nada dizem para a maioria dos telespectadores que só compreendem quando estes fatores tocam em seu bolso diretamente. Mas estas relações estão inseridas em

nosso cotidiano. Somos o *homo economicus*²² do século XIX, mas também o *homo ludens*²³. Ou seja, quando olhamos as relações econômicas a partir da esfera artística, talvez sejamos o *homo economicus ludens*²⁴ - aquele que jogaria economicamente entre o consumo e a produção onde estas relações não estão embasadas necessariamente em alguma necessidade vital. A compreensão do fenômeno arte passa por um entendimento contextual e, em nosso caso, por uma compreensão de ordem econômica.

O mundo da arte está embebido das lógicas administrativas do mundo dos negócios, porque a ideologia dos negócios, seus gerenciamentos, otimizações, entre tantos outros pontos espalharam-se na vida íntima dos indivíduos; logo, na organização de vida de todos nós. O gerenciamento do lar, educação e das carreiras profissionais deve ser administrado como as empresas de sucesso, otimização de recursos, tempo e desperdício zero, aumento de lucratividade constante, crescimento sustentável, flexibilidade, e inovação. Esta base não está restrita ao campo da arte ou estritamente às relações produtivas e financeiras, mas a toda a sociedade e sua cultura que passaria a ser fortemente influenciada por estas relações e seus

²² Termo amplo, questionável e que tem como base a própria história econômica ocidental, desde John Locke, passando por Adam Smith, David Ricardo, Karl Marx, Alfred Marshall, John Stuart Mill entre outros, até mesmo falamos de um *Homo Economicus* no século XXI. Apesar das variantes históricas e conceituais, as defesas e críticas do conceito e sua aplicabilidade, o termo designa o papel central do homem individual movido por seus desejos, interesses e egoísmo como fatores de compreensão econômica. Foi utilizado de diferentes modos conforme cada época e autor, sendo que para uma compreensão mais abrangente aconselho o leitor a enveredar pela história do conceito e suas consequências no pensamento econômico.

²³ O termo associado e promovido por Johan Huizinga, que se refere à dimensão do jogo na vida dos homens; o jogo como um fenômeno cultural, ao mesmo passo, essencial. Assim, o homem é aquele que joga em um sentido lúdico. Mas o lúdico aqui não é fictício, mas a ação de brincar como fenômeno de vida. Assim, aqui o jogo, a brincadeira não seriam meios que preparam os homens para o futuro durante a vida na fase juvenil, mas a própria vida. Assim escreve Huizinga: “Como a realidade do jogo ultrapassa a esfera da vida humana, é impossível que tenha seu fundamento em qualquer elemento racional, pois nesse caso, limitar-se-ia à humanidade. A existência do jogo não está ligada a qualquer grau determinado de civilização, ou a qualquer concepção do universo. Todo ser pensante é capaz de entender à primeira vista que o jogo possui uma realidade autônoma, mesmo que sua língua não possua um termo. A existência do jogo é inegável. É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo. Mas reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Ultrapassa, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física. Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. Só se torna possível, pensável e compreensível quando a presença do espírito destrói o determinismo absoluto do cosmos. A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional.” Disponível em: http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf Acessado em 18/03/2018, fonte: HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

²⁴ Quando aqui sugiro a união dos dois termos, penso brevemente em um homem guiado por seus interesses, apetites, necessidades que se coloca em um mundo a brincar, a jogar, economicamente, e o jogo sendo essencialmente coletivo, acabando por conjugar e tencionar as dimensões individuais e coletivas em um movimento contínuo, em uma espécie de bailar dos corpos, no qual se manifesta algo que a razão não é capaz de explicar, analisar, dissecar. Assim, quando quase levemente conjugo dois conceitos, interessa-me fazer uma analogia para refletir a complexidade que envolve uma aproximação, sobreposição, a partilha entre as formas de arte e o mundo econômico.

fluxos, aliados a um modo produtivo agora centrado na imaterialidade que é essencialmente simbólico. Como afirma Althusser (2012), as formas de dominação são exercidas na reprodução dos modos de produção.

Nestas páginas, o mercado não é visto como um corruptor dos verdadeiros valores da arte, um mal em si e por si, pois, apesar de legítima, tal posição, fruto de mudanças históricas, ela, enquanto discurso na atualidade, é um equívoco histórico, já que é justamente a ascensão de um mercado moderno nos séculos XVIII e XIX que garantiu a possibilidade da própria negação ao mercado e a chamada autonomia artística. Se a utopia moderna que acreditava que a arte seria capaz de operar mudanças no mundo despedaçou-se, igualmente, não creio numa subordinação da arte dentro de um “mercado total” nos termos apresentados por autores como Luciano Trigo (2009), ou Fredric Jameson (1997), no qual tudo que a arte contemporânea e seus agentes professariam seguiria a mais pura lógica de mercado, em que a própria cultura teria tornado-se o mercado. E sequer creio na potência ampla e esmagadora de um mercado de compra e vendas de obras capaz de influenciar tudo e todos, ignorando as resistências, paradoxos e contradições que vivenciamos cotidianamente.

Falar de como a crítica a partir das obras de arte adquire a condição de mercadoria em um determinado contexto, tendo em vista a perspectiva do autor e dos artistas, ou seja, o Brasil, sem reduzir as manifestações a meramente mercadorias, mas considerarmos a vida social destes objetos, seus discursos, usos, desusos e usuras, é falarmos de contradições, de conflitos, indefinições; é beirar abismos, e mesmo em alguns momentos aceitar a queda, ao mesmo passo, lembrarmos que o rio nunca é o mesmo.

PARTE I

Formas de Arte: Formas de Produção

Pierro Manzoni enche latas de excremento; Robert Smithson constrói a *Spiral Jetty* movendo toneladas de terra e interferindo na paisagem; Andy Warhol reproduz as latas de sopa Campbell e expõe-nas como obras de arte e afirma que todos serão famosos ao menos por 15 minutos; Yves Klein ensopa corpos com tinta e imprime-os em papel; Carl André empilha tijolos e Dan Flavin lâmpadas; Cildo Meireles faz inscrições em notas e garrafas de coca-cola e coloca-as em circulação novamente; Paulo Bruscky faz anúncios em classificados, caminha com placas penduradas em seu corpo, participa da Arte Correio e afirma ser um artista sem obra; John Baldessari queima seus trabalhos e diz “odiar arte chata”; Hélio Oiticica sobe o Morro da Mangueira, faz os *Parangolés*; Ferreira Gullar o *Poema Enterrado* e Joseph Kosuth afirma que a arte é uma tautologia.

Caminhar do Brasil aos EUA, fazer buracos e transferir quantidades de terra de um lado para o outro; interferir, agredir, machucar corpos e desfilhar nus, marcar notas de dinheiro e garrafas de coca-cola, fazer anúncios fora de contexto em classificados de jornais, escutar o som das ruas, da mata ou de um bordel, arrastar um grande bloco de gelo por uma cidade, apropriar-se das coisas banais, desafiar instituições, inverter, subverter, provocar, de ações ideológicas a ações de caráter escatológico, todas estas são conhecidas e aceitas enquanto práticas artísticas ao menos desde o Dadaísmo para cá.

Algumas recebem ou receberam a alcunha de críticas, ou de práticas críticas. No entanto, seria possível alçar pontos em comum entre tais práticas e as formas dominantes de produção? Ao invés de entendê-las como somente críticas, aceitação aceita e propagada no campo da arte, seria possível apontar estas como participantes e colaboradoras das atuais formas econômicas? O que tais práticas na atualidade compartilhariam, partilhariam, com mundo econômico?

A relação entre a produção artística e o mundo do capital não é uma questão nova. Desde meados do século XIX e mesmo XX, variados autores de base materialista constituíram perguntas parecidas as aqui apresentadas, entre eles Walter Benjamin, que introduz seu texto; o *Autor como Produtor (1934)*, com questionamento semelhante. O interesse de compreensão de como uma obra artística vincula-se a determinado modelo produtivo de uma época é uma preocupação constante de diversos pensadores principalmente identificados com uma “esquerda”, e de base materialista.

Entretanto, o que faço aqui não é atualizar a pergunta, pois parto da premissa de que a arte relaciona-se com as formas produtivas de um determinado tempo, e mais, funde-se nelas. Aqui se trata de questionar a natureza da produção apontada muitas vezes como “crítica”, ou usando termos Benjaminianos, chamaríamos de “progressistas”, e como esta; ao invés de visar à emancipação humana, ou estar ao lado do “proletariado” e a serviço de uma “revolução”, acaba por diluir-se na própria produção. Mas esta diluição desejada por Benjamin como meio de transformação, “modificação do aparelho produtivo”, produz outro tipo de efeito. Igualmente a preocupação aqui exposta por mim não é nova e está na base da Escola Crítica nos textos de Theodor Adorno.

Entretanto, a resposta que será forjada nestas páginas é muito diferente. Não trabalho com a dicotomia proposta por este conjunto de autores, entre uma arte que visa à transformação social e outra a serviço da ideologia capitalista, ou o artista de vanguarda e o artista da indústria cultural. Creio que estas dicotomias, apesar de históricas e estarem na base de diversas mudanças sociais, intelectuais, e nos argumentos de variados pesquisadores até hoje, não são princípios adequados para compreensão da atual conjuntura.

O trecho que segue pretende elucidar algumas destas questões e preparar para demais capítulos que continuarão a tratar do tema. Este trecho textual apresentará os principais argumentos históricos sobre a relação entre as formas de arte e as de produção, ou seja, a

relação entre a arte e o mundo econômico, partindo de um problema real, a exposição de Paulo Nazareth na Galeria Mendes Wood DM, que aqui chamei de “incômodo necessário”. No entanto, as questões levantadas e tratadas de diferentes modos ao longo do trabalho não podem ser resumidas apenas na abordagem sobre um único caso, mas este deve ser pensado como uma plataforma reflexiva.

Paulo Nazareth: O Incômodo Necessário

Nestas condições de distanciamento social, a amargura provocada pela exacerbação do preconceito classista e pela consciência emergente da injustiça bem pode eclodir, amanhã, em convulsões anárquicas que conflagrem toda a sociedade. Esse risco sempre presente é que explica a preocupação obsessiva que tiveram as classes dominantes pela manutenção da ordem. Sintoma peremptório de que elas sabem muito bem que isso pode suceder, caso se abram as válvulas de contenção. Daí suas “revoluções preventivas”, conducentes a ditaduras vistas como um mal menor que qualquer remendo na ordem vigente. (RIBEIRO, 1995, p. 25)²⁵

Caminhava apressadamente pela Av. Paulista²⁶ em direção à Consolação, com a intenção de ir à abertura da exposição individual de Paulo Nazareth (Governador Valadares, 1977) que ocorria na *Galeria Mendes Wood DM*²⁷. Era sábado, por volta das 20h, a Av. Paulista estava cheia de transeuntes como de costume; pequenos grupos de jovens reuniam-se pela calçada, alguns escutavam música, andavam de skate, outros consumiam bebidas e drogas, assim como uma infinidade de trabalhadores organizava suas bancas para venda de lanches e bebidas que ocorreria ao longo da noite, algumas tendas estruturadas, outros apenas com suas caixas de isopor.

Nesta caminhada que iniciou na outra ponta da Paulista certa ansiedade apoderava-se de mim, ao mesmo passo estava cansado após a maratona da SP-Arte²⁸ que ocorria naquele

²⁵ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Não tem como realizar qualquer tipo de reflexão intelectual e artística entre nós acreditando que nossas tomadas de posição e pesquisas estão à parte da conjuntura política e econômica e suas transformações nestes últimos anos no Brasil. Mesmo que não seja o foco ou sequer pretenda-se tocar nestes assuntos, os pesquisadores e mesmo os artistas passam a produzir neste contexto, num contexto de retrocesso, de desmonte do aparelho educacional, cultural, - que sequer foi regado o suficiente - em um momento de reformas trabalhistas que oneram profundamente a grande maioria de nós, sem contar o sentimento de incapacidade e de que somos reféns de uma corja de políticos corruptos de um lado, financiados por empresários, bancos e seus funcionários ideológicos, e por um judiciário extremamente questionável e cheio de benefícios imorais que claramente trabalha na manutenção de privilégios de classe, que são muitas vezes seus próprios privilégios, de outro. Aspecto que endossa a descrença institucional, e o sentimento de incapacidade do cidadão frente a esta conjuntura, e por outra via ascende as posições mais obtusas, sanguinárias, reacionistas, que possuem o desejo de “matar” o “mal” a qualquer preço. E mais, sem entender qual é o “mal” e negando qualquer intelectualidade, qualquer reflexão minimamente consistente.

²⁶ Os fatos aqui descritos ocorreram em abril de 2017.

²⁷ A *Galeria Mendes Wood DM* foi fundada em 2010 pelos sócios Felipe Dmab, Pedro Mendes e Matthew Wood, tornando-se rapidamente uma das galerias mais influentes do cenário nacional e com grande inserção internacional. Desde seu início, participa de mais de 10 feiras internacionais de arte anualmente; na atualidade, além da sede em São Paulo, conta com sedes em Nova Iorque e Bruxelas. Apresenta-se, segundo seus sócios, como uma galeria internacional originária da cidade de São Paulo. No Brasil sua sede está localizada na Av. Consolação 3368, São Paulo, capital. Representa principalmente nomes emergentes da arte brasileira e possui, segundo seus sócios, como missão principal: divulgar e incentivar a arte brasileira internacionalmente.

²⁸ A SP-Arte- Festival Internacional de Arte de São Paulo - é a principal feira de arte do Brasil com inserção internacional. Teve sua primeira edição em 2005, e foi fundada por Fernanda Feitosa, colecionadora e casada com Heitor Martins, Sócio-diretor da consultoria financeira Mckinsey e investidor. Ocupa destacada atuação

final de semana, data estratégica²⁹ para a abertura de uma exposição em São Paulo em uma Galeria como a *Mendes Wood DM* e com um artista que já possui um trânsito internacional como Nazareth. A ansiedade estava relacionada a ver os trabalhos, a possibilidade de uma conversa informal com o artista e assim por diante.

De repente, nesta caminhada, sou arrebatado por uma frase que escuto em voz alta e bom som: “quem não tem sangue de preto nas veias, tem sangue de preto nas mãos”. A voz vinha de um grupo de umas 50 pessoas, talvez mais, reunidas na frente do Banco Safra. Aproximei-me enquanto esta pessoa continuava a gritar: “quem não tem sangue de preto nas veias, tem sangue de preto nas mãos”. Dei-me conta de que se tratava de um anúncio para uma batalha de MCs que ocorreria em seguida e o locutor divulgava o tema para que os combatentes candidatassem-se a competir. Parei junto ao grupo de jovens e adultos para escutar.

Dois candidatos apareceram, um magro, relativamente baixo, rosto fino, cabelo longo liso amarrado e de boné, nariz alongado e robusto na extremidade, olhos negros profundos e um pequeno bigode sobre lábios finos. Outro mais alto e muito jovem deveria ter em torno de 18 anos, senão menos, acompanhado de sua namorada que parou perto de mim. Ele possuía cabelos crespos armados e um tom de pele clara, lábios grossos, nariz achatado, uma voz grave e um sorriso desafiador.

Após a apresentação de cada combatente e uma disputa de par ou ímpar, inicia-se a batalha de versos e ideias. A base começa a tocar e o primeiro combatente inicia. A cada verso, rima e suor, eu começo a ficar impressionado, não com a forma musical ou a qualidade da rima, mas com as ideias e mensagens ali contidas. Os combatentes alternam-se, e uma verdadeira história do Brasil passa por seus versos. Todo o preconceito, subordinação, que não só os negros, mas boa parte da população pobre deste país sofre ali aparecem. Mas não

institucional no cenário da arte brasileira como gestor cultural. Já foi presidente da Bienal de São Paulo no ano de 2009 e atualmente é o diretor presidente do MASP. A SP-Arte tornou-se um dos principais, senão o principal, evento do mercado de arte no Brasil. É realizada na cidade de São Paulo, no Parque Ibirapuera, no pavilhão Ciccillo Matarazzo, conhecido como o Pavilhão da Bienal. Reúne as principais galerias de arte do Brasil, e importantes galerias internacionais, tanto as que atuam no mercado primário quanto secundário, além de ofertar diferentes serviços culturais que vão de assinatura de revistas especializadas, palestras, encontros, diálogos, lançamentos de livros e programas voltados aos artistas representados e a colecionadores. Ocorre tradicionalmente no mês de abril.

²⁹ A data torna-se estratégica, pois, durante os dias de feira, reúnem-se na cidade de São Paulo importantes agentes das artes que atuam no cenário nacional e mesmo internacional. A feira maximiza a circulação de agentes e amplia a visibilidade de uma mostra como a de Paulo Nazareth dentro da Galeria Mendes Wood, que já participa deste circuito. Assim, a abertura da mostra durante o período da feira torna-se inclusive uma ótima oportunidade de encontro, visibilidade e negócios. E certamente isto é feito de modo consciente e estratégico pelos galeristas.

são meros relatos, mas reflexões de nossa atual situação e sua origem histórica. Um olhar crítico que talvez uma aula de história ou de economia do Brasil não seja capaz de nos fornecer com tanta intensidade e realidade. E isto ocorrendo na Av. Paulista e na frente do Banco Safra, próprios símbolos de progresso, desenvolvimento econômico e opressão, dominação do capital e da ganância da elite brasileira sobre o restante da população³⁰.

A disputa segue em três *rounds*, e o vencedor é escolhido pela plateia que faz mais barulho para um do que para outro. Este barulho é composto de palmas, gritos, assovios. Aquele que angaria maior volume para si destas expressões ganha o título de vencedor da batalha. Ainda enquanto batalhavam alguém passava recolhendo doações destinadas ao vencedor que poderia ser dinheiro, bala, chiclete ou qualquer coisa que você estivesse disposto a contribuir, como um modo de incentivar e presentear aquele que, de algum modo, tenha causado maior impressão, ou tocado poeticamente, compartilhando o que tens com aquele que resolveu partilhar contigo e demais sua manifestação artística. Um apelo à liberalidade de cada um.

A batalha encerra e o rapaz mais jovem e de cabelos crespos armados sai como o vencedor. Todavia, ambos os combatentes são ovacionados pelo público, pois o intuito da competição nada mais é que proporcionar o encontro e troca de ideias em forma de expressão artística, e mais, uma provocação reflexiva sobre a atual situação brasileira.

Após o fim da batalha, uma nova recomeça, e eu volto a caminhar em direção à Consolação com a intenção de descer até a Mendes Wood, mas agora com um passo mais lento e refletindo sobre o que havia escutado e visto. A pressa de chegar à exposição deixou-me e foi substituída por um ar mais contemplativo, reflexivo, sobre o que havia presenciado. Deço por outra rua que não a Consolação propriamente para interceptar esta rua mais a baixo. Passo por bares lotados e muita gente rindo nas calçadas. O tema da batalha ressoa em minha mente, “quem não tem sangue de preto nas veias, tem sangue de preto nas mãos.”

Quando intercepto a Consolação passo pela frente da *Limited Edition*³¹ que estava aberta, e entro, trata-se da principal loja no Brasil de produtos seriais da Marvel e da Comics. Vou diretamente ver as estátuas, algumas seriadas e assinadas, vendidas a preço de obra de

³⁰ A questão aqui não é a batalha em si, mas como ela interferiu diretamente no modo como que eu irei ver o trabalho de Paulo Nazareth posteriormente e naquele contexto em que ele se encontrava no qual a exposição não está isolada, mas tramada em um arco de acontecimentos que acabam por compor o modo de compreensão desta. Descrevo brevemente este fato, pois ele é um marco na construção desta proposta.

³¹ Loja *Limited Edition* fica localizada na rua Consolação, 2753, São Paulo, capital.

arte e vista por alguns colecionadores e amantes como verdadeiras obras de arte, sem contar que não deixam de serem peças para investimento. Trabalhos com uma tiragem de 100 unidades distribuídas mundialmente, chegam a milhares de reais. E logo que a tiragem acaba estes valores multiplicam-se.

Uma mistura de loja e museu para os apaixonados. Poderia dizer que se trata de uma verdadeira fábrica de dominação simbólica via a cultura estadunidense e seus produtos culturais. Mas ali também estão os personagens de Mangás e outra gama de produtos ligados à chamada cultura Pop. As crianças e os atuais adultos cresceram vendo estes personagens na televisão e nos cinemas. Aprenderam a gostar e se identificar com um ou outro herói ou mesmo às vezes com os vilões das tramas: o Coringa, odiado e amado pelos fãs do Batman.

Poderíamos inclusive chamar de fábrica de alienação ou, a partir de Theodor Adorno³², falar em uma espécie de esvaziamento simbólico via indústria cultural. Aspectos que não deixam de serem verdades sob determinadas perspectivas. Nós consumimos estes produtos direta ou indiretamente e as crenças propagadas, os valores simbólicos, o imaginário, e eventualmente nos identificamos com um ou outro personagem do Super-Homem à Mulher Maravilha, quem sabe o Noturno dos *X Mans*, e assim por diante. Talvez uma fábrica de sonhos, identidades e alienação. Todavia, as estátuas são impressionantes, os bustos incríveis, os dioramas impecavelmente construídos. Entro, dou uma boa olhada, uma espécie de respiro, ou somente mais um passo de complexidade em uma narrativa mental do que está por vir. Saio da loja e continuo descendo a ladeira e avisto a galeria.

Chegando à galeria, como o esperado, muitas pessoas estavam na frente do espaço expositivo, conversando, rindo, bebendo. Uma abertura de exposição não deixa de ser uma festa na qual se comemoram as obras, o artista, o trabalho desenvolvido e apresentam-nas para um público e a comunidade em geral, assim como é um momento de encontro, de conversas, de ver e ser visto.

Uma grande quantidade de pessoas recebia desde a calçada quem ingressava na Mendes Wood naquela noite. Logo na entrada somos confrontados pelo trabalho de Nazareth

³² Filósofo, ensaísta, pensador, participante e fundador da chamada Escola Crítica. Este autor, ao longo deste trabalho, será referenciado inúmeras vezes, e não vem ao caso aqui tratar com acuidade do mesmo neste trecho textual. Quando me refiro ao chamado “esvaziamento simbólico”, não faço citando diretamente nenhum de seus textos, apesar de poder apontar como referência a *Dialética do Esclarecimento*, especificamente a parte sobre a indústria cultural. Mas utilizo esta expressão neste segmento como uma espécie de síntese das considerações deste autor sobre os bens culturais na época do capitalismo tardio sob a influência da indústria cultural cujo um dos principais efeitos seria justamente este “esvaziamento” das produções culturais sob este paradigma.

na sala principal, que possui um pé direito alto, paredes brancas e o piso de concreto polido. Os trabalhos que nos recebem fazem parte da série: *Produtos do Genocídio*. Um trabalho que *a priori* não se sabe se é uma instalação ou um conjunto de trabalhos. Nas paredes, em papel jornal, encontramos palavras escritas a carvão em variados idiomas que não reconheço, mas que suponho que sejam de origem africana e indígena, no meio delas uma em português: “vende”. No centro em torno de 25 objetos compostos de caixas de madeira de feira com tampa branca laminada e sobre estas uma série de embalagens de produtos que se apropriam da imagem do negro, mulato e indígena, de diversos países envoltos em resina, formando um objeto tridimensional retangular que está posto sobre as caixas de feira. Nas caixas estão inscritas pequenas setas em carvão e algumas contavam com a palavra “frágil”, entre outras. Um pequeno texto impresso estava à disposição do público. Ali encontramos o título da exposição, *Old Hope (Velha Esperança)*, e os títulos das séries apresentadas. Esta exposição não conta com curadoria.

Para minha surpresa, de repente, vindo do fundo da galeria, ingressa Paulo Nazareth com outra pessoa. Ambos conversam sobre o trabalho, e Paulo conta onde encontrou uma das embalagens. Paulo veste uma roupa simples, um tanto gasta pelo tempo e está de chinelos de dedo. Nada muito diferente das imagens que temos dele em variadas mídias e no seu próprio trabalho. Possui uma fala mansa e um tanto inquietante para meus ouvidos. Assim discorre sobre os trabalhos com este outro agente e eu no mesmo espaço escuto a conversa, pois, apesar da grande quantidade de pessoas, não existe ninguém além de nós naquele espaço expositivo.

Tenho a intenção de abordar Paulo, mas logo em seguida uma moça alta, morena, com uma criança aproxima-se, beija Paulo e começa a conversar; eu me afasto, enquanto a criança corre entre os trabalhos expostos. Em seguida Paulo deixa aquele espaço juntamente com esta mulher e a criança. Eu permaneço lá, e reparo que poucas pessoas estão vendo os trabalhos.



Fig. 1. *Produtos do Genocídio*
 Paulo Nazareth
 Galeria Mendes Wood DM, 2017
 Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas



Fig.2. Fachada da Galeria Mendes Wood DM. São Paulo, Capital.
 Imagem disponível em:
<https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/galeria-mendes-wood/>
 Acessada em 28 de julho de 2018.

Ao fundo da galeria de entrada existe uma porta de vidro que dá acesso aos jardins, passando esta porta existe um verdadeiro burburinho de convidados.

Continuo ali naquela primeira sala olhando e pensando nos trabalhos, além de observar a movimentação do espaço, quando vejo Adriano Pedrosa³³ cruzar por mim, e logo mais Pedro Mendes, um dos sócios da galeria traz um visitante consigo para mostrar pessoalmente o trabalho de Nazareth e começa a explicá-lo. Sendo nós os únicos dentro do espaço expositivo naquele momento, passo a prestar a atenção no que Pedro Mendes fala sobre o trabalho. Ele usa repetidamente as palavras “apropriação”, “exploração”, “reapropriação”, explica que as embalagens foram recolhidas durante viagens e pesquisa de Nazareth sobre empresas que teriam se apropriado das imagens de povos historicamente suprimidos. As embalagens teriam sido resgatadas via caminhadas de Nazareth e após “profunda” pesquisa.

A conversa de Pedro Mendes é eloquente, ressaltando os valores e o tom crítico de Nazareth sobre a sociedade brasileira e mesmo mundial, e suas diversas relações. Fala da visão perspicaz do artista e de sua importância para uma chamada “arte brasileira”. Nós poderíamos pensar que se trata somente de uma conversa de comerciante, mas esta é muito mais sofisticada, e tem um tom de aproximação, de acolhimento, de informação ao outro.

Antes de sair da sala principal, no pequeno corredor que liga a galeria frontal ao jardim e demais espaços expositivos tem uma cortina *blackout* e, atrás desta cortina, um filme nominado *Oi Ori Buruku*, que traz um imigrante nigeriano no topo do edifício Itália em São Paulo. Parece fazer um tipo de reza, oração, convocação; mais tarde sabemos que se trata de insultos à cidade de São Paulo em língua iorubá, talvez o trabalho mais interessante da mostra. Passando pela porta de vidro, um grande grupo de pessoas estão no pátio, que tem seus escritórios abertos, além de outras duas salas, uma com a continuidade do trabalho de Paulo Nazareth e outra com a exposição de Lotus Lobo³⁴, que também inaugurava naquela noite.

Nesta segunda sala de Nazareth encontramos a forma típica de exposição de seus trabalhos, ou seja, uma série de produtos organizados no chão, nas paredes pedaços de cartazes, outros lambe-lambes, ainda um vídeo e alguns desenhos sobre pequenas mesas, no

³³ Rio de Janeiro, 1965. Curador com larga experiência internacional, e atualmente diretor artístico do MASP.

³⁴ Lotus Amanda Maria Lobo de Alvarenga, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1943. Gravadora, desenhista, e pintora.

qual a ferramenta expográfica confunde-se com o trabalho. Sobre estas estruturas estão pequenos desenhos de uma série denominada “*Bestiários do Capital*”, em que o artista reproduz os logotipos de empresas que utilizam figuras de animais, como a *Lacoste*, representado por um jacaré. Esta sala é diversa da outra. Tem um formato triangular, paredes brancas e piso de madeira. A montagem é cuidadosa, mas não existem etiquetas de identificação das obras, e um trabalho está próximo demais do outro, deixando o ambiente um tanto sufocante e confuso, além de dificultar o trânsito no espaço expográfico. Existe uma fragilidade material em contraste com a sala anterior, princípio dos próprios trabalhos.

Nos jardins a abertura ocorre normalmente. Muita gente “bonita” conversando, rindo, bebendo, e surpreendentemente diversa, ou seja, negros, brancos, mestiços, estudantes, pessoas reconhecidas do circuito nacional aliados a crianças e jovens. Sinto-me feliz e mesmo confortável de ver esta diversidade, pois de fato não esperava ver naquele contexto. Ali fico, pego uma batata, e permaneço observando o movimento. Busco encontrar Renato Silva diretor da Galeria, quem eu conheço e com quem gostaria de falar. E nesta espera, observação, reflexão do que estou vendo, do que Nazareth propõe, sou interpelado pelo senhor que serve as batatas e pipocas. E este com uma voz baixa e discreta, pergunta-me: - O senhor gostaria de “acertar” o valor da batata agora, ou deixar para hora da saída?

Esta pergunta deixa-me um tanto desconsertado, e eu resolvo pagar a batata na hora. Em momento algum estava claro que eu deveria pagar algo pelo consumo, e esta cobrança, extremamente educada e gentil, surpreendeu-me. Não tinha ainda frequentado uma abertura que se cobrasse por algo, excluindo espaços alternativos, independentes, que se monta um bar, e se deixa claro que é um bar e o consumo é mediante o pagamento, e que a renda adquirida via o consumo auxilia nas despesas do local. Mas aquilo, em uma das maiores galerias do Brasil, deixou-me com um pé atrás, será que ele tinha cobrado só de mim? Sem contar que uma batatinha a 10 reais é um verdadeiro roubo, estilo cafeteria de aeroporto.

Ali permaneci, e vi que de fato todos pagavam não só pelas batatas como pela bebida. Também vi outros ficarem constrangidos, ainda mais que para as batatas eles não aceitavam pagamento com cartão. Entendi que o carrinho de pipocas e batatas era um serviço terceirizado. E vi uma menina, jovem, perguntar se podia devolver a batata, pois ela só tinha o cartão para pagar. E assim o fez, com muita vergonha. Não era só eu que não estava habituado com tal prática.

Saí em direção à rua e encontrei uma colega de Porto Alegre chegando acompanhada de uma amiga paulista, que a levou com a intenção de conhecer a galeria. Conversamos brevemente e nos despedimos. Ela entrava e eu estava de saída do espaço expositivo. Ao sair, sentei-me na frente da galeria, em uma parte elevada da calçada onde outras pessoas estavam sentadas, e me perguntei: que diabos eu tinha visto ali? Um artista que fala de pobreza, com trabalhos cotados na casa dos milhares de dólares, em um vernissage com pessoas de todas as origens, cores e bolsos, ao mesmo tempo em que cobra pelo que se consome em termos de bebida e aperitivos. É quase como convidar alguém para ir a sua casa comemorar seu aniversário, e cobrar dela o bolo que irá servir sem avisá-la anteriormente. Apesar da palavra chula, o que ressoava em minha mente naquele momento era: - “que porra é esta?”, e, - “quem não tem sangue de preto nas veias, tem sangue de preto nas mãos”.

Do que pretende falar a exposição de Paulo Nazareth afinal? Segundo o texto de apresentação distribuído:

A mostra reúne trabalhos recentes que levantam questionamentos a respeito da historiografia da arte brasileira no período do modernismo e que se estende até hoje, sobre a comercialização que nasce do genocídio de índios no Brasil e da relação do emigrante e o meio urbano. (texto de apresentação, 2017)

É uma exposição que pretende discutir a historiografia moderna da arte brasileira e diria da própria história oficial da América Latina, enfatizando os processos de aculturação de negros e indígenas, a opressão sobre a mão de obra escrava, ou barata e a invisibilidade destas etnias, raças, grupos sociais na narrativa histórica oficial. Além da exploração de suas respectivas imagens que estampam produtos e peças publicitárias na contemporaneidade. Em outras palavras, é uma exposição que pretende pensar e problematizar o abuso histórico de uma classe social sobre outra que é marginalizada em todos os seus aspectos, e vista inclusive como “produto”.

É uma exposição que tem por intenção discutir as relações de poder entre um pequeno grupo de “capitalistas” - como dá a entender os títulos das séries apresentadas - sobre a grande maioria populacional que é abusada, explorada, humilhada, ou que foi dizimada historicamente pela ganância dos dominadores. Trata-se de um tema presente que deve ser pensado e problematizado, sem contar que se encontra dentro de uma agenda de revisões históricas necessárias principalmente na atual conjuntura brasileira.

A situação descrita despertou-me algumas questões: A primeira delas: o que a galeria *Mendes Wood DM* e Paulo Nazareth vendem nestas circunstâncias? Seria possível considerar estas denúncias realizadas a partir do trabalho de Nazareth sem ponderarmos sobre o contexto expositivo no qual está inserido? Em outras palavras, como o contexto interfere na enunciação crítica? Qual é a diferença entre uma empresa apropriar-se da imagem do negro, do caboclo, do indígena, e estampá-la no rótulo de seus produtos, e o artista Paulo Nazareth reapropriar-se destas mesmas imagens como um meio crítico e agora revender a uma parcela abastada da sociedade, e talvez a algumas instituições, com preços fixados em dólares com o argumento de uma transmutação simbólica? Os chinelos de dedo, aliados à palavra “vende”, seriam ironias³⁵ para este circuito e as relações descritas, ou é somente o personagem endossando a lógica da mercantilização de e sobre si?

No entanto, a principal questão a partir da exposição e do trabalho de Paulo Nazareth é compreender como na contemporaneidade um artista que critica as consequências de um sistema produtivo e econômico também opera com estes mesmos mecanismos? Ou seja, ele não está fora de seu objeto de crítica tampouco das relações que denuncia, e mais, pode vir à promovê-las.



Fig. 3. Paulo Nazareth
Vista da segunda sala expositiva, 2017
Galeria Mendes Wood DM
Fotografia de Felipe Bernardes Caldas

³⁵ Apesar de constituir esta pergunta neste escopo textual, não me debruçarei sobre a questão da ironia em Paulo Nazareth e muito menos sobre esta ideia em um conjunto de trabalhos no Brasil. Sobre este assunto, recomento a leitura de: LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Veremos no decorrer desta tese que o contexto da crítica e seus canais de comunicação são tão importantes quanto o conteúdo crítico; logo, essenciais à comercialização e à própria mercantilização de obras e artistas que são o foco de minha análise, ou seja, a partir de determinados pressupostos, a “crítica” torna-se o objeto de comercialização. Ainda é possível uma série abordagens sobre o trabalho de Nazareth descrito, do mesmo modo que a situação narrada poderia encaminhar a discussão para a relação entre arte e política, arte e ativismo, crítica institucional e assim por diante.

Entretanto, não são estes aspectos que me interessam averiguar com maior profundidade, e sim compreender este trabalho no contexto mercadológico descrito. Apesar disto, estou ciente de que, mesmo não tratando destes aspectos, eles estão presentes e configuram a obra e seus discursos. Deste modo, o que irei trabalhar na sequência deste corpo textual poderá corroborar ou tencionar tais abordagens. E tais aspectos, mesmo que não sejam meus focos de interesse, são partes constitutivas do processo de mercantilização; logo, necessitam serem considerados. A partir do exposto, abordarei-os, mas não para discuti-los plenamente como temas autônomos, mas para compreender o processo do que chamo de mercantilização.

Iniciaremos nossa jornada em direção a responder as inquietações aqui apontadas através do entendimento de quatro argumentos-chave erguidos historicamente, que ainda estão presente entre nós, e que promovem visões e embasam posições frente ao trabalho de Paulo Nazareth e mesmo a atuação da Galeria Mendes Wood DM, assim como sobre o mercado artístico de modo geral. Falo de ao menos quatro argumentos: **A)** a constituição de uma natureza específica às artes, diferenciando-a dos demais produtos do trabalho, e construindo uma hierarquia dos trabalhadores; **B)** Acepção da arte como um meio crítico da sociedade do capital e seus mecanismos; **C)** A arte possuindo um caráter externo ao mundo econômico; **D)** A arte partilhando das relações econômicas e produtivas. As origens históricas destes argumentos são distintas; no entanto, na atualidade, estes argumentos convivem, e mesmo podem compor uma mesma narrativa, por mais contraditória que ela possa vir a ser.



Fig. 4. *Bestiário do Capital*
Paulo Nazareth
Galeria Mendes Wood DM, 2017
Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas



Fig. 5. *Produtos do Genocídio*
Paulo Nazareth
Galeria Mendes Wood DM, 2017
Fotografia disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM
Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth>
Acessado em 21 de dezembro de 2017

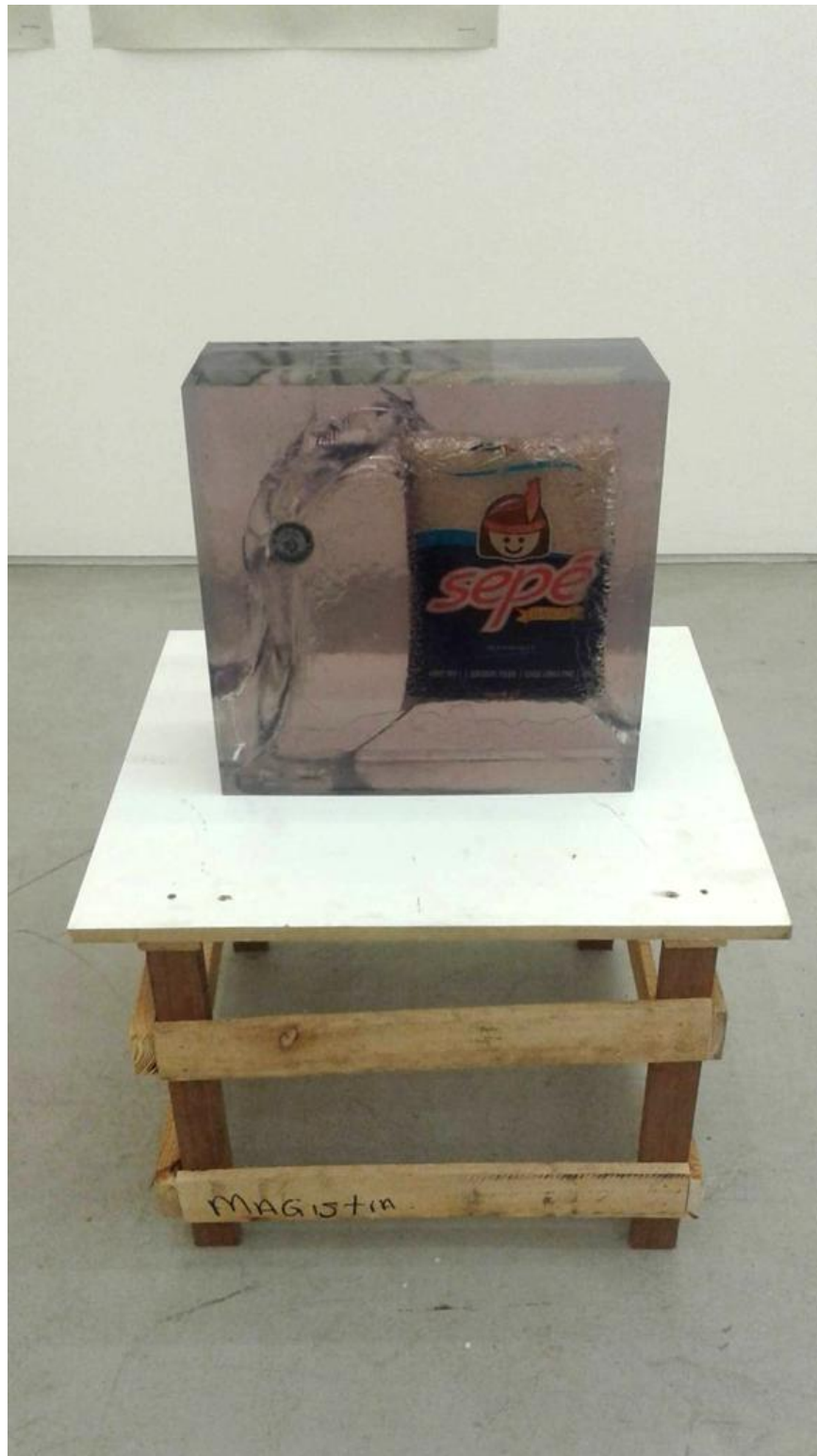


Fig.6. *Produtos do Genocídio*
Paulo Nazareth
Galeria Mendes Wood DM, 2017
Fotografia de: Felipe Bernardes Caldas

A Crise do Argumento³⁶

Como a arte relacionar-se-ia com as formas³⁷ produtivas? Para responder a esta questão é necessário primeiramente entender o que são as formas de produção para então relacionarmos com as formas de arte e percebermos as analogias, sobreposições, partilhas e compartilhamentos.

As formas de produção não dizem respeito somente ao produto final, objeto material e imaterial, mas à lógica, os pressupostos que guiam a construção de algo, no qual a forma de circulação e consumo possuem influência direta de como este *bem* será produzido. Assim, quando pensamos o sistema produtivo, não consideremos apenas a feitura, a fabricação de algo, mas sua circulação e consumo, pois as formas de circulação e consumo influem nas formas de feitura. E estas relações estão diretamente conectadas às formas de trabalho, ou seja, falamos de como os homens vivem e se organizam economicamente.

Este sistema tende a ficar mais complexo na atualidade no qual estas instâncias: produção, circulação e consumo flexibilizam suas fronteiras, mesmo em alguns casos tornam-se indistinguíveis. Falamos na atualidade de consumo produtivo, e de mercado sem o pressuposto da troca, apenas embasado no fluxo informacional e financeiro capaz de gerar

³⁶ O título faz referência à dificuldade de estabelecer processos de categorização sobre as manifestações artísticas. Assim, inúmeros argumentos constituídos ao longo da história foram gradativamente sendo superados, ultrapassados, substituídos ou esvaziados de sentido. Aqui me refiro especificamente aos que tratam da arte, seus objetos em relação ao sistema produtivo capitalista, que vão da arte como modo de resistência a total participação e subordinação desta as relações de mercado, todos deflagrados historicamente; no entanto, nenhum sob qualquer tipo de consenso entre os próprios agentes da arte na contemporaneidade.

³⁷ A *forma* aqui deve ser entendida não só como o aspecto exterior de um determinado corpo material, ou conceitual, mas como um método ou maneira organizativa que torna viável a percepção de determinadas estruturas: cognitivas, sociais, econômicas e artísticas. Não se trata da essência de algo, sequer precede a experiência individual e coletiva. A *forma* é aquilo que torna visível, logo compreensível uma determinada estrutura, corpo ou arco de realizações. Compreensível a um determinado espectador individual ou coletivo a partir de determinado ponto de vista. A *forma* não é algo em si imóvel, perene, estável, mas é aquilo que torna possível a percepção do movimento, variável conforme contextos. Entretanto, há quem diga que um triângulo, círculo ou um objeto material qualquer apresenta uma *forma* constante. A constância depende de uma relação temporal e de perspectiva. Um mesmo objeto visto de ângulos distintos apresenta *formas* diversas. Se o objeto estiver em movimento e o espectador parado, este se altera conforme o deslocar-se; se o espectador está em movimento e o objeto parado, a *forma* igualmente altera-se; se ambos estiverem em movimento, o mesmo ocorre. Mas, se estiverem em movimento em sincronia ou parados (objeto e espectador), a *forma* alterará? Ela permanecerá estável por um determinado período, que terá a dimensão humana ou a do objeto. A dimensão humana pode ser individual ou coletiva, a do objeto é material. Mas, se o objeto for conceitual, sua dimensão está plenamente ligada à dimensão humana. Esta é variável, pois o espectador está sempre em mudança, desde as fases do ciclo natural da vida como com as experiências que transformam o perceber do indivíduo ou de um corpo de indivíduos. Assim, a *forma* dá-se na interação entre o espectador e o objeto. Não existe conteúdo sem *forma*. Esta é parte constituinte do conteúdo. Eu diria mais, em minha perspectiva, *forma* e conteúdo são inseparáveis e estão em constante interação, e mesmo são indistinguíveis em determinados contextos.

dividendos, sem necessariamente existir troca ou produção de objetos³⁸, aspecto central em uma noção tradicional de mercado.

Todos estes pontos conectam-se com a produção, circulação e fruição da arte na contemporaneidade, pois os modos de produção estão entrelaçados a todas às instâncias da vida. Assim, não é possível pensar a arte desatrelada do mundo produtivo e suas revoluções técnicas, sociais e econômicas, pois ela partilha de um mesmo sensível, erguido e sustentado nestas relações. Jacques Rancière escreve:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. (RANCIÈRE, 2015, p.15)

Deste modo, as artes e o mundo econômico partilhariam um *comum*, um *sensível*, *partilhariam um econômico*, estão inseridas e compoem o mundo do capital³⁹. Assim sendo, os modos de produção em arte seriam análogos aos modelos produtivos? A resposta é que parcialmente são. Esta acepção nós veremos ao menos da chamada modernidade para cá; esta é a tese de Frederic Jameson (1997)⁴⁰, endossada por Reinaldo Laddaga (2012)⁴¹, igualmente

³⁸ Aqui faço alusão à diferença entre capitalismo industrial e capitalismo financeiro.

³⁹ O termo *capital* indica várias acepções: geográficas, econômicas, humanas. Aqui *capital* é entendido enquanto potência, algo capaz de mobilizar um estado de coisas, transformar, transmutar, colocar em movimento. É um meio, uma ferramenta, capaz instaurar, modificar, ou manter, sustentar, uma determinada realidade quando empregado por um indivíduo ou grupo de indivíduos. Muitos são os capitais: econômico, simbólico, artístico, social, político, entre outros que são acumuláveis e intercambiáveis entre si. O emprego dos capitais em conjunto apresenta índices do exercício de poder. O capital financeiro, econômico, a moeda, a princípio é mensurável, enquanto o capital cultural de uma cidade, nação, ou povo, assim como o capital simbólico de um indivíduo não apresenta a mesma possibilidade de mensuração, mas nem por isto deixa de ser mensurado; porém, de modo flexível e em parte subjetivo. Desta forma, capital pode ser compreendido enquanto potência empregada por indivíduos ou grupos de indivíduos a diversos fins. Mas ele não é um fim em si, mas um meio, uma ferramenta utilizada e disputada pelos homens. É através dele que se exerce poder, dominação, mas igualmente resistência. No capitalismo todos lutam e disputam os capitais, da extrema direita conservadora à esquerda intelectual, ao mesmo tempo este é desejado e o meio de aquisição e diversificação de novos capitais. É na interação de capitais que se instaura a possibilidade de deslocamento de um agente: de territórios, circuitos ou mesmo campos. Logo, *capital* é potência.

⁴⁰ Aqui faço referência especificamente ao livro: JAMENSON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997. Jameson vê criticamente a passagem do que denomina alto modernismo, para a chamada pós-modernidade, e mesmo entende as discussões sobre um mundo pós-industrial a partir de Daniel Bell, como “generalização ambiciosa” cuja meta seria a instauração de um mundo completamente novo a partir da suposta superação do modelo industrial. Jameson como herdeiro da Escola Crítica, de maio de 1968, vê esta fusão, entrelaçamento entre arte e os atuais meios produtivos dentro capitalismo tardio com negatividade, e mesmo como algo a ser rechaçado.

⁴¹ Laddaga, em seu livro *a Estética da Emergência* problematizando a modernidade e a aproximação das formas de arte e os modos de produção industrial, pergunta se aproximação semelhante que fizeram os intelectuais modernos seria possível de ser traçado entre a arte contemporânea e suas atuais práticas com um sistema denominado de pós-industrial cuja consequência seria o deslocamento do objeto para informação, para imaterialidade.

presente em autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jean Baudrillard só para citar os clássicos que relacionam a produção cultural com a ordem econômica vigente e seus paradigmas.

Entretanto, as acepções nesta analogia são diversas em variados autores, assim como as atribuições e ideários projetados sobre a produção artística. Laddaga (2012) parte da tese de Jameson, e pergunta se seria possível uma analogia entre as formas de arte na contemporaneidade e o sistema produtivo rotulado de pós-industrial, capitalismo cognitivo, biocapitalismo, entre outras denominações. A minha resposta é sim; existe uma profunda ligação que ao menos desde os anos de 1960 vem sendo construída, por similitudes e resistências. E diria mais, esta relação entre a produção em arte e as formas produtivas podem ser observadas desde o renascimento. Mas a resposta à indagação de Laddaga está no próprio Jameson quando este trata a contemporaneidade, apesar de rechaçar a ideia pós-industrial, e atribuir ser esta uma generalização das mudanças ocorridas do *alto modernismo*⁴² em direção à pós-modernidade. Este já aponta o entrelaçamento dos modos produtivos capitalista com as formas de arte como sinônimo de um novo paradigma.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada a produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1997, p.30)

Já para Lipovetsky e Seroy (2015), ao relacionar as formas de produção com o domínio estético, estes apontam a existência de quatro fases do que chamam de “as quatro eras de estetização do mundo”. Estas seriam: 1) artelização ritual, 2) a estetização aristocrática, 3) a moderna estetização do mundo e a 4) era transestética, a quarta e última fase, seria correspondente ao nosso momento histórico. Por sua vez, Pierre-Michel Menger (2005), neste processo histórico, aponta quatro posições distintas de autores e artistas na relação entre a arte e o capitalismo: 1- arte como algo exterior a produção econômica, 2 – arte

⁴² Frederic Jameson chama de *alto modernismo* as manifestações ocorridas no fim dos anos 1940 e meados de 1950 tendo como ápice o Expressionismo Abstrato estadunidense, o existencialismo na filosofia, e como marco de ruptura a Pop Art americana. É interessante observarmos que Jameson não atribui a pós-modernidade diretamente aos anos 1980, apesar de identificar nos discursos sobre os “fins”, o fim da arte, o fim da história da arte, o fim da história, os indícios mais evidentes desta passagem. E assim o faz, pois vê na aproximação entre a “arte séria” e a “indústria cultural” o principal sinal da pós-modernidade, e isto estaria em Andy Warhol e na arquitetura de Las Vegas, no *Punk Rock*, *New Wave*, e em uma proliferação e heterogeneidade de práticas, discursos, entendimentos.

como resistência e protesto, 3 – a arte como subversão econômica, 4 – a arte inclusa no mundo da produção⁴³.

Independente dos autores citados e de suas divisões históricas repertoriadas aqui, existe um consenso de ímpares pesquisadores que um momento-chave das relações históricas entre as formas de arte e as formas de produção são os séculos XVIII e XIX, no qual Arnold Hauser (1972) descreve brilhantemente como a ascensão da classe média e da burguesia industrial em consonância com a queda de poder da aristocracia influi em novas formas de produção, circulação e consumo da arte, e no movimento rotulado de romantismo⁴⁴. Movimento este responsável por uma reestruturação do estatuto do artista que, segundo Hauser (1972), ocorreria através de uma relação de contradição entre a liberdade advinda de uma nova postura de mercado e de trabalho, no qual o artista não seria dependente de um soberano, mas estaria à mercê do gosto de um novo público.

Este aspecto geraria maior autonomia para este artista ao mesmo passo que o lançaria a um novo jogo competitivo. O princípio que o libertaria, e que criaria consumo amplo de seu trabalho, também o faz alguém que negaria os vetores de uma nova ordem econômica, capitalista industrial. Bourdieu⁴⁵ afirma que foi a constituição do mercado moderno durante o XIX que possibilitou um discurso, ou a crença, da arte pela arte, assim como o próprio processo de autonomia. Ou seja, as mudanças históricas ocorridas nos séculos XVIII e XIX são fundamentais para compreender a atual situação.

⁴³ Pierre-Michel Menger em seu livro: *Retrato do Artista enquanto Trabalhador: metamorfoses do Capitalismo* traz uma importante reflexão sobre arte e o mundo do trabalho na contemporaneidade. No entanto, em minha interpretação o autor não deixa claro dois de seus argumentos históricos: a ideia da arte como resistência ao capital e a acepção da arte como subversão. Certamente resistência e subversão não são sinônimos; no entanto, creio ser pouco esclarecedor os argumentos apresentados ao longo do texto. Isto não desmerece em nada seu trabalho e contribuição para o campo de estudos, mas fez com que eu não se utilize sua proposição argumentativa plenamente, apesar de a ideia sobre este tópico na presente tese ter surgido da leitura deste trabalho. Em outras palavras, abordar a história das relações entre arte e produção a partir de argumentos, e não de uma narração histórica linear, até porque esta linearidade não é clara principalmente na contemporaneidade.

⁴⁴ Comumente atribuímos um conjunto de valores e comportamentos sob a tutela do termo romântico ou romantismo. Entretanto, devido à pluralidade de entendimentos e, mesmo os princípios deste movimento, é extremamente complicado defini-lo. Segundo Duarte: “Essa grande amplitude do romantismo evidencia dois fatores que dificultam defini-lo. Primeiro, os românticos, em geral, buscaram mais borrar demarcações do que desenhá-las, apagar as fronteiras do que fixá-las, misturar gêneros do que conceituá-los. Segundo, seu caráter transgressor os fazia atacar cada fundamento conquistado, e cada caracterização mais sólida, que eram rapidamente derrubados pelo poder corrosivo de sua própria crítica. (...) Definir o romantismo seria impossível, por conta das diversas matrizes envolvidas nesse fenômeno cultural que se desenrolou entre 1780 a 1840 no ocidente”. (DUARTE, 2011, p. 11, 12) Maiores informações ver: DUARTE, Pedro. *Estio do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011.

⁴⁵ Sobre este assunto aqui tratado, Bourdieu trabalha extensivamente tanto no título *Economia das Trocas Simbólicas* quanto no *Regras da Arte*, descrevendo tal constituição que, por sua vez, é inerente à ideia de campo, em nosso caso, do campo artístico. As referências bibliográficas completas estão na bibliografia deste trabalho.

Para Frederic Jameson (1997), o modernismo seria análogo ao sistema industrial. Seguindo a mesma lógica, o pós-modernismo ou a contemporaneidade artística seria análoga à atual fase do capitalismo, ou seja, estariam lado a lado. Devido a características nacionais, estamos entre o compasso e o descompasso, criando uma paisagem única em nosso território. Veremos a seguir os argumentos históricos que aproximam ou repelem o mundo da arte do mundo econômico.

Partirei das considerações de Menger (2005) para analisarmos os discursos referentes à relação entre arte e o mundo econômico. Diferentemente deste autor, eu iniciarei com a retomada de alguns conceitos históricos erguidos ainda nos séculos XIV e XV que endossam entendimentos da arte com o mundo do trabalho ainda em nossos dias. Cruzarei os argumentos elencados por Menger com outros autores e posturas, e colocá-los-ei em perspectiva histórica, com o fim de demonstrar que a arte, desde a renascença italiana, partilha das relações produtivas e valoração para, em seguida, apontar minha compreensão destas, com a ambição de servir de subsídio para compreendermos os problemas de pesquisa.

Aqui elenco três argumentos centrais: **1)** a cisão entre arte e as formas produtivas artesanais como argumento histórico fundamental; **2)** a arte e o artista como formas de resistência ao mundo do capital; e **3)** arte imbricada na produção capitalista; cada argumento compõem um segmento textual a seguir.

A Arte Aristocrática⁴⁶ e a Virtude: Uma Cisão Necessária⁴⁷

Em entrevista, Pedro Barbosa⁴⁸, um dos maiores colecionadores de arte contemporânea do Brasil, quando tratava da questão sobre o perfil de sua coleção, afirmou o seguinte:

Eu particularmente não gosto de arte só tenha beleza, beleza ela é parte. Eu até de vez em quando me assusto com muita beleza, que... as vezes eu vejo muita beleza, e fico perguntando, onde que está a mensagem aqui por trás desta beleza maravilhosa. E foi este jeito de pensar que me levou ao movimento conceitual, porque no limite do movimento conceitual, você não tem nem obra. Então não tem beleza, não tem nada, não tem obra, nada existe, existe o pensamento que está por trás e o jeito que foi concebido. Isso pra mim que me fascina. Ter a obra de arte é um pedaço da história, outro pedaço é como você articula estas obras de arte dentro de um contexto. (BARBOSA, Entrevista)⁴⁹

O que percebemos neste trecho é a ênfase conceitual em detrimento da materialidade e uma dita “beleza”⁵⁰. Assim, é o conjunto de ideias, percepções, entendimentos formadores de uma obra e mesmo eu diria de um artista que são cobiçados e adquiridos. E só chegamos a esta percepção em função de uma ruptura inicial na qual a pintura, escultura e arquitetura foram elevadas à categoria de artes liberais em contraposição às artes mecânicas durante os séculos XIV e XV. Tal aspecto não é apenas uma questão discursiva, mas encontra-se na própria feitura das obras, na capacidade de criação e na noção argumentativa. E este momento

⁴⁶ O que chamo aqui de arte aristocrática estende-se do século XIV ao século XVIII, marcado pela forte presença da aristocracia e da igreja nas relações de trabalho dos artistas. Período assinalado pela criação e propagação de um estatuto do artista separado do artesão e a ascensão da arquitetura, pintura, e escultura a categoria de artes liberais seguido de uma construção hierárquica nas relações de trabalho entre os artistas e demais ofícios. O artista é elevado a uma posição de autor, de “gênio” da humanidade. É também apontado como período de início de um processo de autonomização do artista que culminará na modernidade.

⁴⁷ A cisão do qual falaremos nestas páginas é o deslocamento da produção artística das demais tarefas artesanais do fim da idade média em direção ao renascimento, no qual se estabelece uma relação de hierarquização das atividades e mesmo dos postos de trabalho. Esta cisão até hoje é uma das bases que sustenta os processos de valoração, precificação, e mesmo o estatuto do artista na contemporaneidade. Alguns conceitos expressos neste trecho textual serão retomados em outros capítulos, pois creio que alguns princípios das discussões atuais sobre arte e capital, as relações de trabalho e mesmo como alguns artistas defendem a identidade “artista” na contemporaneidade tem seu princípio histórico nas considerações da ascensão das artes (pintura, escultura e arquitetura) à categoria de artes liberais.

⁴⁸ (Colecionador), membro do comitê de aquisição para América Latina e Caribe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), e membro do conselho social do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Integrou o conselho diretivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos 2011 e 2014, e o comitê de aquisição para América Latina da Tate Modern de 2010 a 2013. Foi diretor *pro-bono* da Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2011.

⁴⁹ Entrevista disponível em: <https://vimeo.com/132859607> Acessada em 02 /03/17. Esta entrevista está disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial pertencente à Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea, que disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito.

⁵⁰ Como sabemos, a ideia de “beleza” como derivação do *belo* desdobra-se ao longo da história em múltiplos entendimentos. É impossível ter clareza do que este agente entende por beleza. Mas creio que, quando este se refere ao termo, o faz a partir da definição mais popular, ou seja, beleza enquanto propriedade daquilo que é belo e que é capaz de despertar sentimentos de êxtase, admiração, ou prazer, através dos sentidos, em especial da visão.

ímpar é o responsável por cunhar uma série de valores e crenças até hoje vistas como válidas, tanto para pensarmos a produção artística quanto o mercado.

1. Existe uma espécie de consenso de variados autores de distintas linhas de abordagem sobre a história da arte de que a ascensão da figura de um artista autoconsciente, ou seja, do indivíduo artista, e não somente do artesão ligado às corporações ou aos mosteiros, iniciaria com o fim da idade média. Martin Warnke (2001) aponta o início por volta de meados do século XIII com o fortalecimento das cortes pela Europa e aparição dos primeiros postos de trabalho nas cortes para os artistas. Estes teriam se conectado com a consolidação da soberania vinculada aos centros de poder, encabeçados pela figura de reis, príncipes, soberanos na qual passaram gradativamente a aumentar constantemente a necessidade de arte em todas as suas possíveis manifestações, ou seja, desenvolve-se uma “cultura das cortes”.

Os mosteiros e as oficinas ligadas às cortes deixam gradativamente neste processo de serem capazes de atender às demandas solicitadas em sua plenitude. Quanto mais a demanda acirrava-se, a necessidade de luxo mundano das cortes crescia, o desenvolvimento de uma cultura profana estabelecia-se. Estas não poderiam ser somente supridas pelos mosteiros. Deste modo, gradativamente passam a surgir profissionais e se inserirem na corte como funcionários para atender às demandas de um novo estilo de vida.

Warnke (2001) aponta que o monge Edward, da Abadia de Westminster, já em 1237, trabalhava regularmente no palácio da corte inglesa. Nesta mesma corte em 1257 aparece nos livros de contabilidade o nome de “Magister Petro de Ispannia” com a designação “*pictor regis*”. A partir de 1267, Walter de Durham era denominado “*The King’s Painter*”. Os títulos alteram-se conforme a corte e a ascensão na hierarquia de postos de trabalho, de camareiro (*valet de chambre*), *familiaris*, a postos mais altos como os de “conselheiro”, Intendente de arte, Mordomo-mor, etc. Estes títulos, como o de camareiro, *familiaris*, *mordomo*, indicavam a proximidade destes trabalhadores com príncipes e reis. Ainda existe uma variável de títulos possíveis conforme cada corte e o período analisado. Os títulos de ingresso, ou seja, que ocupam a base da hierarquia, são o *Valet de Chambres* e o de *familiaris*.

Os títulos expressam a proximidade destes trabalhadores com os soberanos, ou seja, com o poder⁵¹. Assim, devemos compreender como a arte desvincula-se da esfera restrita do artesanal e ganha status de *artes liberais* e como isto acarreta uma mudança de entendimento sobre o “trabalhador” artista, conseqüentemente sobre o produto de seu trabalho, aspectos que a aproximação com o poder possibilitou de serem desenvolvidos. Nesta ascensão em hipótese alguma o artista seria um “trabalhador”, ou alguém que exerce a profissão devido ao retorno financeiro necessário para sustentar a família e a si próprio. Mas alguém que faz, o que faz, como um exercício da virtude, pela fama, por Deus, e a grandeza de reis, príncipes e soberanos.

Ou seja, devemos entender como esta narrativa foi criada e por quê? Como ela beneficia o trabalho dos artistas? E é capaz de ainda estar presente no exercício de um artista brasileiro ou internacional na atualidade aspectos que refletem no processo de valoração, precificação e também na construção identitária de um indivíduo artista. Como, por exemplo, no caso de Nazareth, no qual aparentemente existiria um desinteresse pelo monetário. Ou mesmo o discurso em que os aspectos monetários seriam uma “consequência”, mas jamais se produziria arte em função do aspecto material. Todavia, o caso de Nazareth e a contemporaneidade são mais complexos e herdeiros de ao menos cinco séculos de embates e de forjas.

São em parte os próprios artistas desde o renascimento italiano⁵² que fundamentam através de seus escritos, tratados, contratos, práticas, etc. a impossibilidade de mensurar seu trabalho como outras mercadorias quaisquer e sua atividade de labor. Este aspecto é fundamental para a separação da esfera artística das relações econômicas cotidianas. Esta separação, fruto de uma cisão social⁵³, colocou os artistas em uma situação de superioridade hierárquica aos demais trabalhadores. Isto com o passar dos séculos trouxe bônus e ônus conforme a relação contextual.

⁵¹ Aqui falo do poder de estado personificado na figura do soberano e dos integrantes das cortes, ou seja, a aristocracia. A mudança de estatuto das artes (pintura, escultura, e arquitetura) neste período altera as relações sociais entre aqueles que encomendam ou financiam a produção e aqueles que são responsáveis em executar. Esta alteração de estatuto gerará uma proximidade entre artistas e soberanos.

⁵² O Renascimento não pode ser tratado como um bloco homogêneo de acontecimentos, fatos e entendimentos ou restrito a um período de tempo fixo por tal situação que falamos na atualidade de Renascimentos, no plural, para apontar os múltiplos entendimentos em variados contextos. Entretanto, neste trecho textual, debruçar-me-ei somente no Renascimento Italiano e alguns de seus interlocutores, e assim o faço, pois as referências bibliográficas aqui apontadas restringem-se ao mesmo.

⁵³ Sobre este aspecto, recomendo a leitura de FERRO, Sergio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: De Dürer a Velásquez*. São Paulo: editora 34, 2015.

Dentro das relações de trabalho durante o renascimento italiano, os artistas exerciam sua atividade também pela remuneração essencial para sobreviverem, pois em sua maioria eram oriundos de classes sociais de fora da nobreza. Principalmente saíam das corporações para adquirir melhores condições de trabalho, e uma liberdade relativa, que somente as cortes poderiam vir a possibilitar ou a fama. Este discurso, em parte “ficcional” forjado pelos artistas e humanistas, é muito bem explorado por Martin Warnke (2001) em seus estudos. Esta ficção é parcial, é ideológica, pois, como alguém que trabalhava horas a fio em algo, contínua e sistematicamente, não seria um “trabalhador”? Alguém que competia com os colegas por prestígio, privilégios e melhores remunerações?

Temos que compreender que a noção de “trabalho” estava conectada com a atividade artesanal, com o *handmade*⁵⁴, e não com as atividades virtuosas e, por sua vez, eram identificadas com a dimensão intelectual. Certamente podemos argumentar que a atividades como a pintura e a escultura envolvem artesanaria e são labores manuais, físicos. O que está em jogo é a necessidade de diferenciar as chamadas *artes mecânicas* das *artes liberais*⁵⁵, ou seja, as atividades mecânicas e manuais das intelectuais e espirituais. Mas a luta pelo reconhecimento da pintura, arquitetura, escultura como *artes liberais* foi dos próprios artistas e alguns humanistas - De Cennino Cennini, Jacopo Della Quercia, Leon Battista Alberti, Petrarca, Vasari, entre outros. Aspecto que significaria uma ascensão social e de reconhecimento de sua atividade e de si como homens livres. Assim, o que almejam os artistas e humanistas no século XV citados era conquistar um lugar de suas artes como *artes liberais* e, deste modo, alçá-las a outros patamares de reconhecimento social em contraposição às atividades mecânicas, vistas como menores, e exercidas por escravos.

Alberti⁵⁶, em seu tratado de arquitetura (*De Re Aedificatoria* (1485)), enfatiza o aspecto conceitual do exercício da arquitetura quando já no início compara a atividade do carpinteiro com a do arquiteto.

⁵⁴ A expressão designa feito com as próprias mãos. Certamente as pinturas e esculturas eram também realizadas através das mãos dos mestres, mas este aspecto com a ascensão das artes à condição de liberais tornou-se menos relevante. E segundo Sérgio Ferro, a mão da artesanaria, as marcas, rastros da produção artesanal, passaram a ser negadas e mesmo superadas através do ‘liso’. Os artistas distinguiam-se dos artesões por uma capacidade técnica capaz de camuflar o estado laboral, sendo este um dos princípios de sua elevação à categoria de artes liberais.

⁵⁵ As Chamadas *Artes Liberais* surgem na idade média, introduzidas por Marciano Capella, no século V, com a publicação da obra: *De Nuptiis Mercurii Et Philologiae*, na qual estabelece as sete artes liberais, o *Trivium*: gramática, retórica e lógica; e o *Quadrivium*: aritmética, geometria, música e astronomia, sendo estas artes praticadas por homens livres.

⁵⁶ Leon Battista Alberti nasceu em Genova em 1404 e faleceu em Roma em 1472.

(...) o trabalho do carpinteiro é, de fato, instrumental em relação ao do arquiteto. Chamarei por arquiteto aquele que com um método e um procedimento determinados e dignos de admiração tenha estudado o modo de projetar teoricamente e também realizar praticamente, mediante o deslocamento dos pesos e mediante a reunião e conjunção dos corpos, obras que se adaptem de uma forma harmônica às necessidades dos homens (ALBERTI, 2012, p.29).

Em seu trabalho *De Pictura* (1436) escreve o seguinte:

Esse excelente costume era bem mantido pelos gregos. Eles queriam que seus filhos, bem instruídos, aprendessem a pintura, lado a lado com a geometria e a música. (...) E tais foram a honra e o prestígio da pintura entre os gregos que foi promulgado, por edito e lei, que aos escravos fosse proibido apreender a pintura. Sem dúvida agiram bem porque a arte da pintura foi sempre a mais digna dos engenhos livres e das almas nobres (ALBERTI, 2014, p. 99-100).

Assim esta arte proporciona prazer, aos que a praticam, e glória, riquezas e fama eternas, aos que nela são mestres. Assim sendo, se a pintura é o melhor e mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos, exorto os jovens estudiosos a que se dediquem, o mais que possam, à pintura (ALBERTI, 2014, p.100-101).

Por sua vez, Warnke esclarece esta relação entre trabalho, exercícios da virtude e os homens livres.

Chamava-se “livre” (*liberalis*), a “arte” (*ars*) que fosse digna de um homem livre, portanto, que não fosse exercida por meio do trabalho físico e nem em vista de uma remuneração; a que fosse exercida por prazer desinteressado. Pois essa *ars* origina-se de uma “virtude”, de uma *virtus* que se exprimi em um “dom” inconfundível, no *ingenium*. Essa virtude é um presente de Deus ou da natureza. O exercício da virtude é a “*inventio*”, a “*invenção*” que é orientada pelo julgamento, o *indicium*. Na aplicação da virtude o julgamento serve-se de regras e técnicas específicas e que constituem a *scientia*, a “ciência” de uma *ars*. Quem, em resultado de sua atividade intelectual, é responsável pela criação da obra, o *opus*, na mente, pode deixar sua realização para os artesões, que dominam as técnicas da *scientia*. Essa atividade secundária pode ser calculada, avaliada e paga. A verdadeira produção da virtude é incomensurável e pode apenas ser “patrocinada” e “estimulada” (WARNKE, 2001, p. 65).

As chamadas *artes liberais* deveriam ser exercidas por homens-livres. Somente um homem livre poderia dispor-se ao exercício da virtude. É interessante observarmos que até hoje, mesmo que de modo distinto, e com outro entendimento sobre a liberdade aplicada às artes, a atividade artística seja associada com esta ideia, como na fala de Márcio Botner⁵⁷.

A palavra chave, quando você pensa num artista é liberdade. Eu acho assim se você pensa também no que se fala em uma escola de arte, é liberdade. E assim, eu acho que se você pensa também o próprio sistema de arte, por mais que ele possa ter seus dogmas, e tal. Eu acho que a liberdade é fundamental e cada vez mais a gente vê dentro do sistema esses agentes que vão criando seus vários braços dentro do meio (BOTNER, Márcio)⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*: p.24

⁵⁸ Entrevista disponível em: <https://vimeo.com/161711133> Acessada em 28 /02/17. Gravada originalmente em junho de 2015. Foi transcrita pelo pesquisador.

A noção entre arte e liberdade, arte como trabalho livre, será fruto de diversos desdobramentos ao longo da história como veremos em tópicos posteriores, mas desde já é interessante observarmos que esta liberdade no renascimento italiano estava associada em parte à negação de remuneração, ou de trabalho-remunerado⁵⁹ ou alguma contrapartida em termos econômicos, pois as *artes liberales* deveriam ser um exercício da virtude realizada por homens livres que, por sua vez, não existiriam parâmetros para remunerar a “virtude”. Assim sendo, esta virtude deveria ser patrocinada, mas jamais paga⁶⁰.

Esta construção social é fruto de um pacto e de uma luta na qual os artistas, para verem-se reconhecidos, necessitavam encontrar um argumento potente o suficiente para separar suas atividades das dos artesões e corporações. Para Sergio Ferro (2015), tratava-se de uma verdadeira revolução trabalhista, pois os mestres das corporações detinham o monopólio sobre a produção, os postos de trabalho e a remuneração. Esta mudança significou um rebelar-se contra a estrutura dos postos de trabalho estabelecidos desde a idade média. Isto foi feito não somente por palavras, mas através da feitura das obras que necessitavam distinguir-se das realizadas pelos artesões e os mestres das corporações. Segundo Ferro:

Entretanto, este projeto jamais teria sucesso se os pintores e escultores continuassem a exibir uma técnica semelhante à dos mestres de corporações, dos quais queriam se distinguir. Numa sociedade em que o trabalho manual é considerado indigno das elites, sua presença inevitável nas artes plásticas, por si só, pesa contra o meio de ascensão. (...) Há, portanto, que incentivar um outro modo de proceder com os mesmos meios, sem os quês, todas as táticas de ascensão tornam-se vãs. Isso pode parecer um detalhe, mas é indispensável alicerce da edificação profissional aspirada (FERRO, 2015, p. 31-32).

Este modo de produção coloca-se na contramão da manufatura, destaca a individualidade da criação, a originalidade, em um virtuosismo técnico que o esforço físico e o traço manual desaparecem no produto do trabalho: a obra. Seja pela impecabilidade do

⁵⁹ Nos séculos XIV, XV, XVI, este entendimento de que o trabalho do artista era um exercício de virtude realizado por homens livres sem a contrapartida monetária não significava que estes artistas não receberiam por seus trabalhos. Mas que esta atividade livre não era um serviço remunerado, considerado menor como outros, mas um serviço de virtude baseado na ligação entre soberanos e artistas que, por sua vez, responsabilizavam-se por suprir as necessidades daqueles que se atrelavam a eles por lealdade, ou seja, a relação deveria ser de reciprocidade entre soberano e artista.

⁶⁰ Aqui temos o princípio da problemática do processo de precificação ou da remuneração por um trabalho artístico que pouquíssimos autores na atualidade debruçam-se a analisar para compreender o processo de construção de valor além da abordagem sociológica normalmente aplicada, que a partir de Bourdieu diz que os valores da arte são construídos no campo e na interação entre agentes. Mas é esta impossibilidade de remunerar uma atividade da virtude que constitui a base de distinção entre os fazeres tradicionais e o artístico, também o princípio da dificuldade de reconhecimento da atividade artística enquanto trabalho na atualidade. Esta distinção na contemporaneidade é uma herança histórica mantida muitas vezes por necessidade e outras por convívio.

“liso” em a *Pietà* de Michelangelo, ou na pintura de Leonardo⁶¹. Assim, os artistas aspiravam ou se denominavam homens-livres e seus ofícios o patamar de *artes liberais*.

Alberti, na passagem citada, enfatiza a pintura como um exercício para homens-livres e nobres e que proporcionaria prazer a quem dela se exercita. Ou seja, não seria uma atividade para qualquer pessoa, e nem um exercício profissional como os outros, no qual se trabalharia em função da remuneração e via esforço físico. Pensar que era possível remunerar esta atividade como as demais seria ultrajante.

A ação de pintar, esculpir ou realizar projetos arquitetônicos ganha a dimensão de uma virtude, uma dimensão imaterial, espiritual, que se exprime na invenção que, por sua vez, é orientada por uma noção de ponderação, de julgamento, chamada de *iudicium*. Então, a partir desta relação entre a capacidade inventiva e de julgamento, criam-se as regras e técnicas que se aplicam a alguma arte. Estas técnicas e regras chamaram-se ciência. Logo, aqui a ciência é o conjunto de procedimentos necessários para a realização da obra. É o exercício do artesão não necessariamente do artista. Assim sendo, artista seria quem concebe, inventa, a partir da ação virtuosa, a obra, o *opus*.

Warnke escreve: “Quem, em resultado de sua atividade intelectual, é responsável pela criação da “obra”, o *opus*, na mente, pode deixar suas realizações para os artesões, (...)” (WARNKE, 2001, p.65). Podemos interpretar que a atividade artística é uma atividade intelectual, como fez Joseph Kosuth ou na citação de Pedro Barbosa que abre este tópico. Percebam que esta não é uma máxima de um artista conceitual ou de tendência conceitual ligada às novas vanguardas dos anos 1960 e 1970 ou de um artista minimalista no qual a execução da obra não passa necessariamente por suas mãos.

Agora, é inegável que os artistas do renascimento dominavam, e deveriam dominar, a ciência de suas artes. Igualmente é incontestável a manualidade no desenvolvimento do trabalho, e mais ela tem um papel: esconder a própria manualidade. Então, como conciliar o aspecto inventivo, idealístico, com a execução propriamente da obra e a evidente necessidade de o artista trabalhar com suas próprias mãos naquele cenário?

⁶¹ Trata-se aqui de uma referência ao argumento de Sergio Ferro, que estabelece três categorias, ou conceitos, para compreendermos através do fazer artístico durante Renascimento Italiano o meio de distinção entre aqueles que serão chamados de artistas e os que serão apontados como artesões. Trata-se do que este autor chama de Virtuosi, Liso (denegação) e a *Sprezzatura e Non finito*. Ver: FERRO, Sergio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: De Dürer a Velásquez*. São Paulo: editora 34, 2015.

A virtude é compreendida em um patamar espiritual, que é atribuída como um presente da natureza ou divina (dádiva), que se manifestaria nos homens a partir da noção de um “dom” natural a um indivíduo singular no qual o seu exercício seria a capacidade de invenção. Até hoje é corriqueira fora do meio artístico a concepção do “dom”. De algo que é nato a determinado indivíduo e que se revela na capacidade inventiva manifesta na realização da obra. O “dom” seria um presente de Deus, o *donum dei*, argumento utilizado segundo Warnke (2001) desde a Idade Média pelos doutos nas universidades. Assim, Warnke explica a relação entre o exercício da virtude e a realização artesanal do trabalho por parte do artista:

No entanto, somente a aquisição de um determinado número de regras e técnicas pode tornar realizável uma virtude ou um gênio. Dessa forma, pertence ao artista nesse sentido enfático não apenas a *virtus* e a *ingenium*, mas também o saber, a técnica de execução, a *scientia* (WARNKE, 2001, p.69).

Deste modo, o autor citado explica a indissociabilidade entre a ação intelectual e a execução no período histórico tratado, ou seja, a virtude em seu exercício que é a invenção só tornar-se-ia realizável, logo, palpável, com o conhecimento, domínio das técnicas e regras. Entretanto, não qualquer domínio, mas de um virtuosismo capaz de esconder todo e qualquer esforço físico e manualidade neste fazer. Por outro lado, o esboço, ou o *non finito*⁶², torna-se o meio de comprovação de uma soberania intelectual pelos quais os candidatos reivindicam sua ascensão nos postos de trabalho, pois seriam estes os indícios das revisões, correções, alterações variadas em um projeto, ou seja, em certa medida representaria a marca da criação, em outras palavras, da capacidade criadora deste agente.

Se esta capacidade seria um presente de Deus, como cobrar por isto? Ele não poderia ser pago e sequer seus produtos poderiam ser adquiridos como um produto qualquer. Alberti escreve:

Até ouro trabalhado com a arte da pintura se equipara a muito mais ouro não trabalhado. Até mesmo o chumbo, o mais barato dos metais, transformado em figura pelas mãos de Fídias ou Praxiteles será tido como mais valioso que a prata. O pintor Zêuxis pôs-se a doar suas obras porque, como dizia, não podiam ser compradas. Pensava ele que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, figurando, pintando animais, se assemelhava quase a um deus (ALBERTI, 2014, p. 96).

Como percebemos nas palavras de Alberti, já em 1436, todo o problema do processo de precificação da obra de arte que discutimos na contemporaneidade encontra seus

⁶² Significa em italiano literalmente: não acabado, não terminado. Também se refere à técnica escultórica promovida durante o Renascimento Italiano que consiste em deixar partes do bloco de mármore sem esculpir.

precedentes nestes argumentos⁶³. E aí está um trunfo da própria ascensão do artista. O que este indivíduo produz não segue as regras comerciais cotidianas, corriqueiras, pois nada no mundo comparar-se-ia à arte. Arte como fruto da virtude seria um presente divino no qual o artista assemelhar-se-ia a um deus em seu processo inventivo. Seria um criador, assim como Deus teria criado os homens, animais, os planetas, o homem em sua imagem e semelhança; se aproxima do Deus criador, na concepção de suas obras, que seriam uma consequência do presente recebido por este próprio Deus ou pela natureza.

Como vimos anteriormente, os produtos da virtude, como as obras de arte, não poderiam ser adquiridas como qualquer peça artesanal que possuiria um valor quantitativo fixo ou tabelado. O artista disponibilizava o trabalho recorrendo à virtude da *liberalitas* do soberano, que poderia então retribuir o artista com outros presentes, pois não existiria preço. É como dar um presente esperando outro à altura, apelando à liberalidade de quem foi presenteado.

Quando o artista ingressava na corte, havia duas formas de remuneração, em gênero e em dinheiro. Em gênero, correspondia à moradia, alimentação, vestuário, até mesmo a possibilidade de acessar os médicos e a farmácia real. A concepção da remuneração ocorria em função da lealdade entre soberano e servidores, no qual este soberano responsabilizava-se em suprir as necessidades a quem o servia em reciprocidade. Isto valia não só para os artistas como para humanistas e outros profissionais.

A maioria dos artistas como demais artesões recebia uma remuneração diária, por hora ou semanal. Esta era a base da pirâmide: conforme o artista ascendia na hierarquia dos postos de trabalho, sua remuneração diversificava-se e até poderia chegar a uma remuneração fixa anual, ou uma renda vitalícia. Mas a remuneração fixa não era algo automaticamente garantido ao artista. Sua ascensão profissional e seu ingresso na família da corte, assim como

⁶³ Neste trecho, explicita-se a dificuldade de mensuração de valor e preço aplicada às artes desde o Renascimento devido aos argumentos expostos; entretanto, na atualidade em uma economia de mercado, dependendo do circuito, alguns parâmetros existem, desde a carreira do artista, a galeria que o representa, sua inserção nacional ou internacional, etc. e a capacidade de circulação e sua rede de relações com outros agentes dos circuitos, mas estes parâmetros são flexíveis, com uma variante igualmente flexível, que faz com que em alguns casos jovens artistas obtenham em seus trabalhos um preço mais elevado que alguns artistas estabelecidos e reconhecidos. O preço geralmente envolve um acordo entre desejos e possibilidades ligado a circuitos e respectivas visibilidades, além de demandas e inserções que fazem com que não exista uma regra em comum. Como cada trabalho é singular e cada artista igualmente está sob a mesma condição, as equações são múltiplas, pois, quando alguém compra uma obra de arte, adquire ou pretende adquirir, o que? Muitas são as coisas além da própria materialidade da obra, quando tal materialidade existe.

sua permanência na posição conquistada, dependiam da aquisição de capital de reconhecimento de suas virtudes, seu engenho⁶⁴. Assim escreve Warnke:

Por mais que o artista da corte pudesse obter êxito e prestígio como membro da família da corte, em última análise o que lhe assegurava essa posição era apenas sua “fama”, que ele tinha de estar sempre cultivando. A irradiação das mercês do soberano podia trazer o artista para a luz, mas raramente podia mantê-lo aquecido (WARNKE, 2001, p. 182).

A renda fixa disponibilizada não significava a compra dos trabalhos, e sim era uma gratificação pela disponibilidade do artista. Não implicava no dever de um ou outro trabalho específico, mas no patrocínio pela virtude reconhecida. E mais, em alguns contratos, esperava-se que o artista deveria “empregar-se” a uma tarefa, e não que isto o seria dado de antemão. Por isto que, apesar de rendas fixas, os artistas ainda trocavam presentes com os soberanos e podiam receber algo por seus trabalhos, além de, quando permitido, oferecer a compradores externos à corte.

Geralmente os contratos poderiam restringir o trabalho do artista a um soberano específico; ou no caso de empregados nas cidades, a uma cidade específica. Em outros casos, o artista poderia pedir permissão para aceitar outros trabalhos oriundos das cidades ou mesmo de outro soberano, variando em cada caso. Ainda este artista poderia contar com isenção de impostos, ter direito que o soberano, príncipe, rei, imperador, arquiduque que o mantinha fosse padrinho de um de seus filhos, e ainda pagasse o dote de suas filhas.

Mas é importante ressaltar que os artistas, em sua maioria, não constituíam um grupo especial em comparação aos altos postos de trabalho na corte. Eles estavam inseridos nas relações sociais e de trabalho sem deixar de observar as especificidades de sua arte. Assim, também contavam com a imprevisibilidade de seus pagamentos que, por sua vez, não eram pagamentos, mas gratificações que poderiam oscilar conforme a política econômica empregada, guerras, epidemias, e etc.

As gratificações não eram fixas, variando conforme a liberalidade do soberano, mas também utilizavam um método qualitativo para se atribuir um valor à produção, diferentemente do artesão e mesmo de artistas em postos mais baixos em que sua remuneração era medida em termos quantitativos, por hora, ou produção, tipo de trabalho, pois argumentavam que não se poderia comprar um mínimo de virtude com dinheiro algum.

⁶⁴ Engenho significa a capacidade inventiva, a astúcia na solução de problemas, destreza, criatividade.

A virtude não seria um desempenho, mas uma capacidade pessoal inalienável e subjetiva, singular a um determinado indivíduo que mereceria ser estimulado, patrocinado, encorajado, independente de uma obra específica. Segundo Warnke (2001), montavam-se comissões de avaliação e atribuição de valor, soberanos consultavam seus conselheiros e mesmo outros artistas empregados na hora de retribuir o presente ofertado. E não raras vezes os próprios artistas apelavam à benevolência e liberalidade dos soberanos para aumentar suas contrapartidas.

2. Existiam outras relações e vínculos de trabalho além das cortes que conviviam com o descrito até o momento. As encomendas existiam e as estipulações de preço variavam conforme o trabalho, material e dimensões, criando parâmetros para a remuneração. Este tipo de métrica econômica do trabalho era principalmente empregada por artistas pertencentes às corporações, às cidades e mesmo por alguns artistas que tinham a permissão de trabalharem tanto para corte quanto para as cidades e clientes privados. Neste sentido, o trabalho de Baxandall, *O Olhar Renascente*, permite-nos outra percepção sobre a ação de trabalhar do artista descrita até o momento. Esta visão não está em oposição à descrita, complementa e demonstra o quão complexa é a discussão, pois no mínimo existem dois sistemas paralelos, que se complementam, mesclam-se, no qual muitos artistas transitam, no qual, as relações de valor não são necessariamente as mesmas, e nem o peso do cliente, ou seja, sua interferência.

Se em algumas cortes esperava-se que o artista deveria “empregar-se”, os que não estavam dentro deste sistema trabalhavam só praticamente por encomenda na qual a relação monetária era fixada em contrato, o trabalho tinha preço estipulado, data de entrega, materiais a serem usados, quando e onde a mão do mestre seria empregada em detrimento de seus auxiliares. Ou seja, a relação de trabalho e remuneração não ocorria por uma troca de virtudes, mas similares às relações comerciais cotidianas em que o contrato de trabalho com o artista era idêntico ao de outros artesões e construtores que trabalhavam sob o mesmo regime. Por isto Warnke (2001) sustenta que o ingresso na corte poderia significar maior estabilidade financeira e uma maior liberdade relativa, uma vez que, sob o outro regime, a interferência do cliente seria muito maior sobre a obra, execução e seus procedimentos, assim como o pagamento.

Baxandall (1991) traz em seu livro uma cópia do registro contábil de Fra Angelico no qual os valores pagos são decorrentes do tempo de serviço na execução da obra, excluindo alimentação e alojamento.

23 de maio de 1447

Para Fra Giovanni di Pietro da Ordem Dominicana, pintor trabalhando na capela de São Pedro, em 23 de maio, quarenta e três ducados, vinte e sete soldos, a valer sobre seu salário anual de 200 ducados, pelo período de 13 de março até o fim de maio (...) (BAXANDALL, 1991, p.28).

Em outro registro citado por Baxandall no qual Giovanni d’Agnollo de’ Bardi paga a Sandro Botticelli pelo painel *A Virgem e o Menino*, de 1485, destinado à capela S. Spirito, é possível verificar a relação entre material empregado e execução da obra, ou seja, entre o valor objetivo dos materiais e outro relacionado à habilidade do artista.

Quarta-feira, 3 de agosto de 1485:

Pela capela de S.Spirito setenta e oito florins quinze soldos em pagamento de setenta e cinco florins de ouro, pagos a Sandro Botticelli segundo sua estimativa, como segue – dois florins pelo azul ultramarino, trinta e oito florins pelo ouro e a preparação da madeira, e trinta e cinco florins por seu pincel (*pel suo pennello*) (BAXANDALL, 1991, p.27).

Baxandall (1991) aponta que os contratos, assim como as relações de valor entre material e a “mão do pintor”, em outros termos, suas habilidades, sofrem uma mudança de 1410 para 1490. Se no início do século o valor substancial de uma obra encontrava-se nos materiais empregados, como a utilização do ouro e do azul ultramarino, no fim do século isto era equilibrado ou mesmo ultrapassado pela capacidade técnica e os conhecimentos dos artistas, ou seja, isto influía no processo de precificação da obra.

Em outras palavras, a partir do exposto anteriormente, diria que a virtude individual e inalienável do artista interligada com sua “fama”, que eu chamaria de visibilidade alinhada a reconhecimento dentro daquela sociedade, tornava o índice indispensável no processo de precificação de uma obra. Fazer com um mestre desconhecido custaria “x” e fazer com um famoso custaria muitas vezes o “x”. Assim, Baxandall descreve o processo da alteração de valor e precificação e como os conhecimentos técnicos e, mesmo poderíamos dizer, a “fama” alinhada ao descrito por Warnke (2001) sobrepujaram gradativamente o emprego de materiais caros e a própria materialidade da obra. O autor escreve: “Parece que o cliente no século XV quis marcar cada vez mais sua opulência tornando-se um visível comprador de habilidade” (BAXANDALL, 1991, p. 31). E se o cliente do século XV passa a comprar habilidade, o colecionador do século XXI compra conceito, ideia, imaterialidade.

A relação entre artista e cliente é descrita da seguinte forma:

Aquele que encomendava, pagava e definia a utilização a ser dada a pintura poderia ser chamado o mecenas, se nesse termo não estivessem inseridas várias conotações provenientes de outras situações bem diversas. Essa segunda pessoa, na transação da qual a pintura será resultado, é um agente ativo, determinante e não necessariamente benevolente: podemos chamá-lo de cliente. A melhor pintura produzida no século XV era realizada sob encomenda por um cliente que exigia sua execução conforme suas especificações (BAXANDALL, 1991, p. 11).

A ideia do gênio criador não se aplica como podemos perceber integralmente na realidade da maioria dos artistas renascentistas, apesar de na corte os princípios da autonomia a partir dos próprios artistas e humanistas estivessem em um processo de construção. A ideia moderna de autonomia para arte estava distante do cotidiano prático, mas próxima em ideais, como é possível perceber quando Martin Warnke descreve que o ingresso do artista na corte poderia proporcionar a ele uma maior liberdade.

Mas para o artista, as formas de remuneração da corte tornavam pela primeira vez possível a experiência de não precisar mais trabalhar “pelo pão”, mas sim, “apenas pelo prazer de trabalhar”. (...) Assim, em 1449, Sigismondo Pandolfo Malatesta prometia pagar a seu pintor da corte também uma renda, se ele “quiser trabalhar pelo próprio prazer”. Com isso, o produto do livre exercício da virtude do artista ficava sob seu inteiro controle (WARNKE, 2001, p. 208 – 209).

A ingerência do cliente, a pré-aprovação de tudo e, como seria executado por parte deste, a utilização dos materiais e até mesmo as partes do quadro, painel, afresco, que deveria ser executada pelo artista e não por seus auxiliares, poderiam compor um contrato. Assim, muito do que se produziu e como se produziu possui um profundo diálogo com as concepções de quem encomendava, e quem atribuiria uma função ao trabalho. Neste ponto encontra-se a própria necessidade dos artistas reivindicarem uma maior “liberdade” e muitos defenderem seu trabalho como artes liberais na qual estes indiciamentos não poderiam ser aplicados como na produção de artesões.

Eis o princípio da necessidade da construção teórica sobre a arte e outro fazer a partir da própria arte. Em outras palavras, é nestes embates que nasce uma teoria da arte e um fazer artístico que desloca o trabalho do artista de um regime de trabalho comum para o de excepcionalidade, como percebemos nos textos de Alberti, ou mesmo nos de Vasari⁶⁵, que exalta a importância da virtude quando fala sobre frei Filippo Lippi em *Vida dos Artistas* (1550).

Se os homens considerassem seriamente quão importante para os bons engenhos é atingir a excelência e raro valor nas profissões que exercem, por certo seriam mais solícitos, tenazes e assíduos na labuta a que cumpre submeter-se para aprender. Porque está claro que todos os que se aplicam à virtude nascem (tal como os outros)

⁶⁵ Giorgio Vasari nasceu em Arezzo em 1511 e faleceu em Florença em 1574.

nus e abjetos, e que aprendem com muito suor e trabalho; mas, quando suas virtudes se tornam conhecidas, em brevíssimo tempo eles granjeiam honrosa nomeada e riquezas quase excessivas, que eu, julgo nada serem em comparação com a fama e o respeito dos homens, que por nenhuma outra razão lhes é devida senão por serem sabidamente virtuosos e por estarem ornados e repletos das altas ciências ou artes que a pouco o céu prodigaliza. É tão grande a força da virtude, que extrai favores e cortesias daqueles que nunca os conheceram e que os virtuosos nunca virão (VASARI, 2011, p. 302).

É tão forte a supremacia das virtudes para Vasari que ela seria capaz de superar as dívidas, o pecado, os desvios de conduta. “O vício que por ventura se encontrar naquele que realmente é virtuoso será encoberto pela virtude, por mais censurável e feio que seja (...)” (VASARI, 2011.p.302). Em outras palavras, e nos termos aqui tratados, a virtude seria capaz de equacionar favoravelmente ao indivíduo possuidor da mesma em relação ao que socialmente poderia ser reprovável. Isto se estende a diversas áreas profissionais.

No trecho citado de Vasari ainda percebemos um elemento muito importante até nossos dias: a visibilidade aliada ao reconhecimento. “força da virtude, que extrai favores e cortesias daqueles que nunca os conheceram e que os virtuosos nunca virão” (VASARI, 2011, p.302). Ou seja, a virtude superaria a dimensão individual física, os homens reconhecerê-los-ão e ceder-lhes-ão favores sem terem um contato efetivo com aquele indivíduo. Reverenciá-los-ão sem o terem o conhecido pessoalmente, e isto ocorreria a partir da fama. E a fama seria erguida, por sua vez, através dos trabalhos, e os trabalhos seriam frutos da capacidade inventiva e engenhosa, que seriam exercícios da virtude. Aqui eu relaciono, por conta e risco, o que Vasari, Alberti, e outros chamaram de fama, com os conceitos de visibilidade e reconhecimento.

O reconhecimento da virtude entre os homens valeria mais que as riquezas materiais para Vasari. “Julgo nada serem em comparação com a fama e o respeito dos homens”. Agora, a partir do exposto, agregamos mais um elemento, a nomeada “*fama*”, eu chamaria de visibilidade. Entretanto, a *fama* aqui explicitada compreende uma aceitação e admiração do outro, enquanto a *visibilidade* não necessariamente. Por enquanto, ficaremos provisoriamente com esta noção.

Os artistas trabalhariam em função da fama, do reconhecimento de seu trabalho. Assim, poderíamos dizer o seguinte: o artista, ao exercitar sua virtude e seu engenho que seriam inalienáveis, visaria o reconhecimento de seu trabalho, chamado de fama, quanto maior a fama, maior a visibilidade do artista, maior seria o apelo à liberalidade do soberano, ou valor de seu conhecimento em um contrato de trabalho.

Apesar de diversos artistas negarem a ideia de trabalho por questão ideológica, histórica e não se reconhecerem enquanto trabalhadores, pois isto seria sinônimo de servidão, eles ainda estavam dentro de uma hierarquia dos postos de trabalho, e com função e objetivos identificáveis; participantes inegavelmente do sistema produtivo e das relações econômicas, apesar de comporem um estatuto próprio.

O que compreendemos neste trecho textual foram os argumentos e práticas artísticas, que visaram instaurar uma cisão entre o labor artístico e seu exercício em relação às práticas de trabalho e econômicas ordinárias, ou seja, uma cisão entre a arte e o mundo produtivo ordinário, cotidiano, banal, que acabou por libertar o artista de determinadas amarras sociais.

O artista, com o passar do século XV, deixa gradativamente de ser simplesmente um executor, que meramente acata a iniciativa de quem encomenda, mas ganha status de criador, intelectual, de humanista, que se expressará no valor da obra, que em outrora estava embasada na manufatura material, nos materiais empregados e no tempo gasto, para um artista que com maior autonomia emprega sua habilidade e busca fama, reconhecimento, aspectos que passam a ser o principal índice de valoração.

Assim, a trancos e barrancos, através de uma luta social, o artista deixa de simplesmente executar um ofício com finalidade clara como no caso dos artesões e passa a disponibilizar suas virtudes aos soberanos. Entretanto, a apoteose desta intenção só ocorrerá plenamente em uma relação de mercado moderna a partir do século XIX quando o artista, já sob o paradigma capitalista burguês, torna-se um produtor de mercadorias que passa a oferecer em um mercado aberto, ou seja, o mercado torna-se o meio entre quem produz e quem consome no qual deixa de existir uma ligação de lealdade, cumplicidade e mecenato entre um artista e seus soberanos. De empregado passa a senhor de si. Relações cuja produção não têm mais nenhuma finalidade a não ser em si própria. Nenhuma finalidade exterior a si, deste modo, passará a ser ofertada e seu sucesso dependerá do gosto de um novo público.

Ao Gosto de um Novo Público⁶⁶: Subordinação, Sacralização e Resistência

Estava lendo notícias sobre a SP-Arte de 2017 e me deparei com um artigo de Sheila Leirner⁶⁷ publicado no Estadão que trazia o seguinte trecho:

Confundir ‘feira de arte’ com ‘cultura’ é o mesmo que não distinguir ‘peixaria’ de ‘museu oceanográfico’.” Ao ler as notícias e ver as imagens da 13ª edição da SP-Arte, imediatamente pensei neste meu aforismo antigo, usado há algum tempo em um livro sobre o “valor da arte”, na entrevista à “rainha (agora internacional) do mercado” que, naturalmente, não gostou nada do dito. Enquanto eu ainda pensava em colocá-lo como *incipit* de um ensaio crítico sobre o assunto, a questão já foi ultrapassada em maleficência. Na verdade, o problema vai bem mais longe do que saber se feiras de arte são ou não são cultura.

(...) Também é natural que artistas e profissionais, dependentes do mercado da arte, possam não apreciar a alusão à “peixaria”. No entanto, se para eles “o mercado é necessário”, “cumpre o seu papel”, “é honesto ou desonesto” – nada disso é a minha questão. O que me interessa é a arte, o artista, o público e o efeito que o mercado da arte pode ter sobre eles, em termos de manipulação que reduz as obras a simples produtos, imprimindo-lhes um valor artificial, diverso de sua qualidade estética real. (LEIRNER, Estadão, SP, 14/04/17)⁶⁸

Após a leitura deste trecho, lembrei-me de variados autores e artistas com posições semelhantes, de Theodor Adorno a Ronaldo Brito⁶⁹. Por que este rechaço pelo mercado? E qual seria a origem histórica deste tipo de discurso? Um discurso que compõe os ideários de diversos agentes ainda hoje, um ideário responsável por manter e sustentar determinadas posições e crenças embasadas em uma separação quase intransponível entre arte e seus mercados. Esta dicotomia não estava em Vasari, Alberti, ou em pauta durante a ascensão das artes à categoria de liberais.

Todavia, o princípio do rechaço às relações de mercado modernas está na aceção que a virtude jamais poderia ser paga, ou mensurada através de uma quantificação monetária. Apesar disto, nos séculos XV e XVI, não há uma dicotomia; a arte está integrada às relações produtivas e desempenha funções e objetivos claros. Esta crença na existência de uma divisão será erguida posteriormente durante os séculos XVIII e XIX. Tal argumento, em nossos dias, ainda é sustentado pela crença em uma espécie de “nobreza”, transcendência da atividade

⁶⁶ Neste trecho, assim como em outros, não pretendo fazer uma longa revisão histórica sobre o fim do século XVIII e o XIX, mas apontar alguns argumentos e conceitos relevantes para a compreensão desta tese, principalmente das chamadas relações sistêmicas e especificamente das relações de trabalho do artista.

⁶⁷ Nasceu em São Paulo em 1948, crítica de arte e curadora independente. Foi curadora da 18ª e 19ª edições da Bienal de São Paulo. Possui diversas contribuições textuais em diversos periódicos.

⁶⁸ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/sheila-leirner/feiras-e-mercado-de-arte-um-escandalo-permanente/> Acessado, em 15 de abril de 2017.

⁶⁹ Aqui faço referência ao texto seminal deste autor e amplamente divulgado chamado: *Análise do Circuito*, publicado em 1975.

artística e seus produtos em detrimento a outras atividades do trabalho. Veremos com maior acuidade como isto foi erguido historicamente ao longo deste tópico.

1. É gradativamente durante o século XVIII e meados do XIX que veremos a arte deixar de servir exclusivamente à igreja e à aristocracia e alçar outros patamares, a chamada conquista da autonomia e a constituição de um novo circuito com novas instâncias de legitimação. Neste processo alteram-se as relações comerciais e constitui-se outro *modus operandi*, assim como forma-se um novo público, momento da ampliação e mesmo a instauração de outras práticas comerciais que as de outrora e um novo estatuto para o artista.

Este é o momento de ruptura entre o mundo da arte com a lógica produtiva. Em outras palavras, é o período da constituição da autonomia da arte. Esta autonomia também ocorre por um descompasso entre os modos produtivos que passam a operar em macro escala em relação ao modo de produção artístico, ou seja, enquanto vemos gradativamente surgir o modo industrial e seus valores, o artista mantém-se preso ao modo de produção artesanal e muitos aspectos que estavam presentes anteriormente são exacerbados nesta fase, como o individualismo, a ideia da originalidade, a liberdade e assim por diante, compondo enfaticamente um determinado ideal de artista e seus valores.

No século XVIII e XIX, o artista deixa gradativamente de produzir via encomenda, atender determinada demanda, servir a determinado soberano, ou cliente, e passa agora a oferecer o produto de seu trabalho em um mercado moderno. Para José Maria Durán (2015)⁷⁰, fazendo uma revisão nos argumentos de Larry Shiner⁷¹, problematiza a afirmação que se trataria da passagem do trabalho concreto⁷² para o trabalho abstrato⁷³. No entanto, assiná-la

⁷⁰ Trata-se de uma excelente introdução à teoria do mercado da arte. Existem poucos títulos que verdadeiramente se voltam a pensar e elaborar uma teoria a respeito do mercado artístico tendo enquanto ponto de partida as teorias da economia política. Trabalho escrito com clareza, objetividade e elegância ao mesmo tempo profundo. DURÁN, José Maria. *La Crítica de La economía política Del Arte*. Murcia: Espanha, Instituto de las Industrias Culturales y de las artes, 2015

⁷¹ Larry Shiner, (1934), professor emérito de filosofia e história das artes visuais pela Universidade de Illinois, Springfield, Estados Unidos da América. Aqui José Maria Durán faz referência ao trabalho: SHIMER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. USA: University of Chicago Press, 2001.

⁷² Neste trecho os autores citados fazem referências às definições de Marx sobre a constituição do duplo caráter do trabalho denominado: de trabalho concreto e abstrato, sendo a mercadoria o centro da sociedade capitalista, e os valores de uso e de troca, aquilo que em certa medida aponta o emprego e utilidade de determinadas mercadorias. Esta dupla condição de valor relaciona-se com a dupla condição de trabalho que é responsável pela produção da mercadoria. O trabalho concreto é o ato específico de produção, construção de algo, de um casaco a uma casa, e seria responsável pela criação do valor de uso, possui uma dimensão de auto-realização, e visa satisfazer as necessidades físicas e espirituais, por isto associado à ideia de trabalho vivo e útil, enquanto o trabalho abstrato é o duplo negativo do trabalho concreto, ou seja, trabalho morto, que visaria à construção de valor de troca, mais-valia, sobre o trabalho útil, concreto. Toda a mercadoria expressaria esta dupla condição do trabalho, exemplo, a produção de um sapato é algo útil e que visa atender às necessidades humanas; no entanto,

que houve uma mudança de estatuto, assim como outros autores; de alguém que serve, que está “empregado”, para alguém que “emprega a si”, que disponibiliza, que oferta o seu produto da virtude realizado autonomamente sem encargos ou diretrizes exteriores a sua própria vontade. Este passa a ofertar em um mercado dependente do gosto de um público, o burguês. Segundo Durán:

(...) Passamos de uma relação direta entre o produtor da mercadoria arte e seu comprador para uma relação intermediada pelo mercado, que deu origem a novos dispositivos de exibição, fomentados por uma nova classe, a burguesa, com o fim de favorecer o intercâmbio entre produtores e consumidores (DURÁN, 2015, p. 27-28)⁷⁴.

Nestes séculos gradativamente se instalam novas formas de legitimidade e consagração: dos salões ao papel da crítica de arte, passando pelos *marchands* e os colecionadores. Com a passagem dos artistas da corte para um mercado de ampla concorrência em meados do século XVIII e posteriormente XIX, a arte, ao mesmo passo que ganhou autonomia, e surgiram disciplinas e programas sistematizados, como a história da arte e a estética, aliado ao surgimento posterior da fotografia que liberou os artistas da função representativa naturalista e documental, colocou as artes à parte das relações econômicas e seu modo produtivo, deixando gradativamente de ser reconhecida dentro do quadro produtivo e, conseqüentemente, os seus trabalhadores, devido ao que chamo aqui de *descompasso produtivo*. Mas este descompasso não é simplesmente um industrial versus o artesanal, mas aos valores atribuídos a cada modelo. Quanto mais o artista afastava-se das relações produtivas mundanas e construía-se uma aura (sacralização) ao seu redor fruto de uma herança precedente, um status supra terreno lhe era atribuído no qual esta se deslocou de funções específicas em direção a um entendimento de valores inerentes em si, enquanto manifestação humana espiritual e intelectual.

quando produzido sob o paradigma capitalista, esta produção visa à mais-valia, o lucro, o excedente entre o custo de produção e o valor da venda, o valor de troca. Assim, toda mercadoria seria fruto de trabalho concreto e abstrato e possuiria valor de uso e de troca. Todavia, na sociedade capitalista, o trabalho concreto subordinar-se-ia ao abstrato e o valor de troca majoraria o valor de uso. Sobre este tema são incontáveis os estudos, além das próprias formulações de Marx.

⁷³ Larry Shimer afirma que a passagem das relações produtivas e de trabalho do artista com a corte para os artistas em uma relação de mercado no qual terá como novo público o burguês que, por sua vez, torna-se consumidor, significaria a passagem do *trabalho concreto* para uma relação de *trabalho abstrato*. José Maria Durán refuta tal tese, pois, para este autor, não se poderia aplicar os conceitos marxistas sem ter um contexto que se caracterize o capitalismo, ou seja, compreender o sistema econômico renascentista como um sistema capitalista, pois para a linha interpretativa seguida por Durán, mesmo que o capital evidencie-se e as trocas comerciais ampliem a partir do período renascentista, ainda assim, o sistema econômico, e principalmente de produção, seria de base feudal. Desta forma, seria inadequado utilizar conceitos forjados na análise do capitalismo, como os de trabalho concreto e abstrato, anterior ao próprio capitalismo para pensar o trabalho do artista. Tais conceitos só poderiam ser empregados a partir do século XVIII e XIX. Assim, Durán classifica a interpretação de Shimer como um mal entendido.

⁷⁴ Tradução livre, originalmente escrito em espanhol, realizada pelo autor da presente tese.

A passagem de um artista empregado pela aristocracia ou a igreja para um artista que oferece o produto de seu trabalho em um mercado fez com que fosse necessário construir mecanismos de aproximação entre produtores e possíveis consumidores. Desta relação e necessidade, temos a base do sistema contemporâneo de artes, com museus, galerias, crítica, história da arte, exposições variadas e assim por diante. Nas circunstâncias descritas, ao mesmo tempo em que se constituía um campo artístico⁷⁵ moderno, oriundo de uma mudança estrutural, a arte passou a ser entendida como algo fora do sistema produtivo cotidiano; logo, do sistema capitalista industrial que emergia e mesmo vista como uma espécie de contraponto, pois durante o renascimento italiano, mesmo ela sendo uma produção excepcional, esta partilhava um meio produtivo, mesmo negando-o, o artesanal.

Bourdieu (2011), em sua teoria da autonomização do campo artístico baseado nas transformações históricas do XVIII e XIX, elenca três pontos relevantes para compreendermos tanto a autonomia relativa, quanto as novas práticas sociais e comerciais ligadas à arte: 1) a constituição de um público de consumidores socialmente diversificado capaz de gerar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência, como também fornecendo um sistema de legitimação paralelo, tal ponto em consonância com as considerações de Arnold Hauser (1972); 2) a constituição de um maior e diversificado corpo de produtores e empresários de bens simbólicos, cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer somente algumas determinações, como os imperativos formais de uma obra; 3) a multiplicação das instâncias de legitimação e consagração competindo pela legitimidade cultural.

(...) O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato a constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais

⁷⁵ O conceito de campo artístico nestas páginas tem origem na teoria bourdieusiana que significa um conjunto de relações entre agentes e agências embasadas em uma autonomia relativa. O campo caracteriza-se como um espaço de disputa e de relações de poder entre seus agentes, que visam à aquisição de capitais essenciais para manter-se em jogo. O que faz que os agentes não deixem de jogar é a crença. Para existir campo, é necessária determinada estrutura social e que as obras e agentes circulem, ao mesmo tempo compitam. Por isto que o campo artístico constitui-se a partir do século XVIII e meados dos XIX, momento em que teremos a estrutura social necessária para falarmos em campo via Bourdieu. Assim, não existe um campo da arte durante o Renascimento italiano. Agora é comum confundir a expressão: campo artístico com o conceito de Pierre Bourdieu: campo artístico.

Existe uma verdadeira confusão entre estes e mesmo uma utilização desregrada, despreocupada no meio acadêmico brasileiro. Exemplo seria utilizar o conceito de campo no Renascimento italiano, ou em determinados períodos históricos no Brasil e mesmo em determinadas regiões nas quais não existia a menor estrutura social para aplicar o conceito campo na análise. Entretanto, o conceito tornou-se uma doxa no meio da arte e utilizado de maneira displicente. A expressão campo artístico desatrelada da teoria bourdieusiana comporta múltiplas facetas e entendimentos, faz referência ao espaço artístico e seus agentes sem o compromisso de uma estrutura social. É utilizada como sinônimo de mundo da arte (conceito de Howard Becker) que seria oposto ao conceito de Bourdieu.

profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou de ruptura (...) (BOURDIEU, 2011: 101).

A partir do trecho acima, podemos compreender o discurso que defende a liberação da produção artística de qualquer dependência social, moral, religiosa, ou econômica. Em outras palavras, quem decidiria o “produto arte” é o próprio artista e seus pares. Isto faz com que este produto não vise a suprir uma demanda externa, como anteriormente, a não ser a própria necessidade que o artista tem de realizar. Se antes este trabalhava sob a tutela da nobreza ou da igreja, e seu trabalho tinha como objetivo parcial, entretanto essencial, o cumprimento de uma encomenda, e um lugar claro e identificável socialmente, este, quando lançado ao mercado de livre concorrência e autônomo, produz o que bem e como bem entende.

Isto não significava que não existiria uma demanda para esta produção ou um público consumidor, mas sim se esperava justamente não haver subordinação da obra e do artista a qualquer outra regra que não fossem as estabelecidas pelo campo artístico. Logo, falamos de uma mudança de alguém que era “empregado”, e que sua produção tinha um objetivo razoavelmente identificável para alguém que passa a ofertar seu produto da virtude livre de determinações externas a um corpo diversificado de consumidores intermediado pelo mercado e sujeito às leis deste mercado; no entanto, aparentemente livre.

Nestes séculos a arte despontou enquanto um movimento espiritual, intelectual, crítico das relações humanas, e a figura do artista enquanto gênio incompreendido, deslocado de processos de sociabilidade, alguém que não se enquadrava, não se encaixava, dotado de virtudes e de crítica, ao mesmo tempo boêmio, fanfarrão ou depressivo com a vida, com o mundo e seus valores propagados. A arte passou a ser apontada como algo capaz de substituir a religião em um processo espiritual, construindo novos valores de crença, ao mesmo passo um meio de crítica, de tencionar os sistemas dominantes.

Podemos apontar ao menos quatro características neste quadro: a) Um processo de identificação com a marginalização, uma valorização da dor, da miséria, do sofrimento enquanto características positivas da produção artística; b) a acepção do gênio que se expressa em uma relação comportamental de alguém que não se subordina às regras sociais estabelecidas; c) a arte como meio revolucionário; d) a busca por uma fundamentação que fosse capaz de conciliar teoria e prática.

Nestas circunstâncias, uma gama de artistas reivindicou uma soberania intelectual, artística e espiritual, ostentando desprezo ao dinheiro⁷⁶, ao capital, e mesmo, em alguns casos, um ódio a determinados valores burgueses. Entretanto, foi este desenvolvimento do capital e de uma sociedade burguesa industrial, aliada a uma ascensão de uma classe média consumidora de produtos culturais – Tese de Hauser (1972) e de Bourdieu (2011) - que garantiu a possibilidade de um discurso de uma arte pela arte, de uma liberdade relativa, de uma autonomia, reivindicado pelos artistas e outros intelectuais.

Parte do entendimento⁷⁷ sobre a modernidade⁷⁸ de Boudelaire, Diderot, mas também de Clement Greenberg mais de um século depois estabeleceu oposições claras entre a arte e o comércio, a cultura e a indústria⁷⁹, arte e diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o Kitsch⁸⁰, uma arte de amplo consumo e uma elite artística, as vanguardas e a tradição. A partir de

⁷⁶ Como vimos anteriormente o “desprezo” ao dinheiro por parte dos artistas tem origem no argumento de que a produção artística seria fruto da virtude, e seria impossível mensurar a virtude, por meio de moeda. No entanto, no século XVIII e XIX, este desprezo ganha novos contornos, pois significa não simplesmente apontar a impossibilidade de equivalência entre a produção artística e o processo de precificação, mas passou a denotar a negação a uma sociedade burguesa e capitalista cuja principal expressão de valor de algo estava no preço, no valor material.

⁷⁷ Aqui me interessa apontar a construção de um caráter duplo nos argumentos que sustentam, ou caracterizam a chamada modernidade. Em Boudelaire, veremos o fugidio e o eterno, então este escreve: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BOUDELAIRE, 1996, p. 24) Aqui, a dualidade do argumento complementa-se no qual o eterno estaria no efêmero, no fugidio, e caberia ao artista esta função de captação; no entanto, a oposição é clara, enquanto outras construções dualísticas parecem inconciliáveis como a aceitação de tradição e vanguarda, ou de alta cultura e cultura de massa, ou nas disposições de Peter Bürger entre Crítica e autocrítica em *Teoria da Vanguarda*.

⁷⁸ A modernidade aqui não é simplesmente uma classificação temporal restrita a partir do século XVIII, mas um conjunto de argumentos e entendimentos que classifica determinado aglomerado de acontecimentos, reflexões, teorias no desenrolar do tempo que apontam mudanças de entendimento e mesmo de sensibilidade em relação ao passado. Assim, a modernidade na arte pode ser marcada como o rompimento de um conjunto de preceitos ditos enquanto “clássicos” ou tradicionais em direção àquilo que chamaremos de arte moderna, e mesmo de vanguardas históricas e uma série de desdobramentos. O termo relaciona-se com a expressão *Zeitgeist* (espírito do tempo) que significa um conjunto de entendimentos e sensibilidades, morais, culturais, intelectuais compartilhadas. Não confundir este termo com modernismo, moderno ou arte moderna. Estes termos relacionam-se, mas não são sinônimos. Deste modo, modernidade é a expressão de um tempo marcado pela revolução industrial, o iluminismo, a ascensão da burguesia e seus valores e o capitalismo, no qual, se desenrolaram os modernismos, a chamada arte moderna, as vanguardas, e assim por diante.

⁷⁹ Apesar do argumento central neste trecho ser o duplo caráter antagônico que classifica e caracteriza em parte a chamada modernidade, é necessário salientar que nesta mesma modernidade houve uma aproximação entre a arte e a indústria, tanto com o movimento Arts and Crafts, quanto a Bauhaus, assim como as Vanguardas Russas buscaram um processo de estetização do cotidiano através da indústria. É interessante notar que Hans Belting, em seu livro *Fim da História da Arte*, classifica justamente duas modernidades em função do movimento da arte em direção ao mundo, e a segunda dos elementos do mundo para dentro da arte.

⁸⁰ Neste segmento faço referência ao texto clássico de Clement Greenberg: Vanguarda e Kitsch, no qual afirma: “O Kitsch é o produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal. (...) O Kitsch é o epítome de tudo que há de espúrio na vida de nossos tempos. O Kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro – nem mesmo seu tempo” (GREENBERG, 1997, p. 32, 33). Aqui veremos uma cisão clara entre a chamada cultura de massa, identificada com o Kitsch e sinônimo de um processo de superficialização da cultura em contraposição, e uma cultura elitista identificada com a ideia da vanguarda, e neste autor especificamente esta vanguarda com o expressionismo abstrato norte-americano.

Bourdieu dois sistemas claros: afinidade entre os pares e de mercado, que seriam inversamente proporcionais.

Esta autonomia da obra levou a tecnicismos e a visões formais sobre ela. Levou a busca de uma essência para produção artística que culminou nos discursos formais já no século XX. Esta produção no fim do XIX não representaria nenhum valor a não ser seu próprio valor enquanto arte e bem simbólico, ou seja, o valor simbólico sobrepujar-se-ia aos valores de uso e de troca. Entretanto, é necessário lembrar que a arte também com Alberti, Vasari, entre outros, era um exercício da virtude e não poderia ser mensurada e nem remunerada como vimos, ao menos de modo ideal.

Qual seria a diferença? Parte da diferença está de um lado na posição do artista, de outro na atribuição da função da obra de arte. Percebamos, não é só o artista que se autonomiza das dependências sociais de outrora, e sim a sua própria produção a qual não possui uma empregabilidade clara, funcional, mas alça a uma realização plena do espírito humano. Se com Michelângelo, Tintoretto, Velásquez, entre tantos outros, a obra era uma realização do espírito humano e um traço genialidade, autoria, autenticidade, estas ainda assim cumpriam uma função social identificável, como adornar uma igreja, um palácio, retratar um soberano, e assim por diante. O que ocorre é uma mudança radical, pois estas funções são substituídas pela arte como manifestação espiritual e por conter valores inerentes em si e por si, tanto que gradativamente determinado segmento da produção irá abolir a narrativa e se voltar aos aspectos formais.

Esta obra autônoma, gerada primeiramente pela vontade do artista em seu exercício de virtude, inserida em um campo específico, que obedece a leis próprias, seria capaz de produzir valor cultural, simbólico e, ao mesmo tempo, mercantil, pois este objeto, gerado a suprir inicialmente a vontade do artista, inserido em um movimento tautológico, ou seja, em discussões e problemáticas da própria arte, é também passível de compra, venda e troca, e possui um novo público ascendente da revolução industrial, burguês, consumidor de cultura, que se identifica com determinada produção, e mesmo com o discurso da arte pela arte, pois seria em parte análogo aos discursos liberais da economia, e esta obra é posta a circular em um mercado no qual este se torna a principal instância que liga o produtor e o consumidor.⁸¹

⁸¹ É importante salientar que para consumir arte necessariamente não precisa haver compra de um objeto, aspecto que explicitarei na continuidade textual; no entanto, neste trecho consumidor é sinônimo de comprador.

Existe uma aproximação ideológica entre o artista e parte da burguesia, ambos não querem nenhum tipo de regulação de suas atividades. Um acredita na “mão invisível do mercado”, outro que seu trabalho é a mais alta expressão da humanidade e que não poderia ser regulado por qualquer outra regra a não ser as intrínsecas a condição artística. Ambos compartilham um sentimento e um desejo por “liberdade”.

Nesta configuração surge uma nova estrutura de mercado para a arte que não estava atrelada ao Estado, à aristocracia ou à igreja, no qual os principais clientes eram uma burguesia em ascensão, ou seja, o indivíduo privado com suas próprias crenças e desejos. Conforme Hauser:

Até ao meado do século XVIII, os escritores não viviam dos lucros diretos das suas obras, mas de pensões, benesses e sinecuras que frequentemente nada tinham a ver com o valor intrínseco das suas obras ou o acolhimento que lhes era feito. Agora, pela primeira vez, a produção literária é um artigo de consumo, cujo valor é regulado pela sua negociabilidade no mercado livre. Pode-se saudar ou deplorar esta mudança no estado de coisas; mas a evolução da situação do “autor” até atingir o nível de profissão independente e regular, seria inconcebível na era do capitalismo sem a transformação de um serviço pessoal em uma mercadoria impessoal (HAUSER, 1972, p.700).

Assim, foi justa e paradoxalmente a possibilidade mercantil contida nestes objetos (obras de arte) que garantiu a irredutibilidade da arte ao estatuto de mera mercadoria e também a singularidade da condição artística. Isto pode ser esclarecido a partir da citação a seguir:

(...) a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal – instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada a apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível a mera posse material (BOURDIEU, 2011: 103).

Quando o artista não mais trabalha sob a tutela e interesses exteriores à condição artística, passa a produzir um objeto de pura significação simbólica, ao mesmo passo que o ato de oferecer este em um mercado torna o serviço pessoal uma mercadoria impessoal, ou seja, instaura-se uma clara cisão entre artista e obra. Este trabalho de arte não estaria, a princípio, destinado a fazer apologia moral ou religiosa; não estaria submetido a nenhuma regra, a não ser às suas próprias regras. Torna-se um produto que permite a circulação e mesmo carrega certa impessoalidade, pois seu valor seria intrínseco, e não foi feito para um lugar específico e uma função clara, ou seja, não é destinado a alguém ou a algo, mas pode ser

de todos que estiverem dispostos a pagar pelo objeto ao passo que carrega a possibilidade de ancorar variados desejos e usos, desusos e usuras devido a sua impessoalidade.

Desde o renascimento italiano, a obra seria fruto da virtude, da invenção, da ciência de um homem livre; também não se reduziria ao valor de troca. Logo, é justamente no século XVIII e XIX que surge a possibilidade devido às características descritas da obra ser compreendida enquanto meramente mercadoria e comparada a um produto industrial, e dentro de um sistema comercial comum, apesar da especificidade da obra de arte, ou seja, voltamos a Hauser. A constituição de um mercado de ampla concorrência tem a capacidade de transformar uma realização pessoal, ligada a um indivíduo particular, em um produto impessoal. Aspecto que fez com que seja necessário reforçar a aura da produção artística diferenciando-a dos produtos industriais daquela sociedade. Assim sendo, é no século XIX que é possível perceber de forma ampla e discutir a obra de arte como mercadoria e compará-la a outras mercadorias.

2. É com o surgimento e ampliação de um sistema industrial, a queda da aristocracia e de seus valores, a ampliação das instâncias de legitimação, dos agentes, de um circuito, em consonância aos artistas agora não mais submissos a interesses externos à própria arte, que perceberemos a exacerbação de valores como a liberdade artística e a oposição ao sistema produtivo vigente: o capitalismo industrial e a figura do burguês, ao passo que é justamente esta estrutura que permite a negação destas relações sociais e econômicas. Neste contexto temos a ascensão de um jogo de contradições, dissimulações e de uma economia específica. Nestas circunstâncias a arte alçará a uma condição estatutária na qual esta passa ser identificada enquanto crítica dos valores burgueses⁸².

Neste período instaura-se o caráter extraeconômico da arte, pois, se desde o renascimento italiano com a ascensão das artes à categoria de liberais a arte já se constituía como algo inalienável que só poderia ser patrocinada, jamais paga, ainda assim, com um estatuto próprio, participava das relações econômicas e os artistas pertenciam a uma hierarquia dos postos de trabalho, identificáveis e com funções claras, que iam muito além de pintar, esculpir ou projetar.

⁸² Valores desta sociedade burguesa estariam embasados na instrumentalização, na racionalidade técnica, no interesse de acumulação de capital, na ampliação do valor de troca, no processo de massificação de produtos e profissões, na ampliação e diversificação de mercados. Valores que garantiram o surgimento de um mercado moderno de arte, compradores privados, marchands, galerias, e um circuito mais amplo, aliado a um discurso de autonomia relativa, ao mesmo passo que a arte ascende à condição de uma esfera de pensamento de caráter crítico.

Durante o século XVIII e XIX, ao mesmo passo em que a arte e suas instâncias autonomizam-se, esta deixa de ser identificada dentro das relações comuns de trabalho e os artistas gradativamente são apartados da mesma, e sua função de outrora desaparece, pois deixam de servir a alguém e passam a servir a si mesmos. Por outro lado, com o desenvolvimento da teoria de Marx e sua propagação, o artista apartado das relações econômicas, entenda-se uma relação capitalista industrial, gradativamente emerge para estes teóricos, pensadores, e aqueles que compartilham de seus ideais, como figura exemplar de *trabalhador livre*, que estaria em oposição ao *trabalhador alienado*⁸³. Assim, apesar de apartado das relações econômicas tradicionais, este passa a servir de contramodelo às relações trabalhistas do capitalismo industrial.

É no discurso extraeconômico, no entendimento do artista como contramodelo, no processo de autonomização do campo artístico e seus agentes, encarnada em um novo humanismo no qual a arte passa a ser entendida como atividade suprema dos homens, que se efetuou o processo de sacralização das artes. O trabalho artístico⁸⁴ passa a ser compreendido

⁸³ Acepção é uma derivação do termo trabalho alienado, ou seja, o trabalhador alienado é aquele que exerce trabalho alienado. Para entendermos o que isto significa devemos em primeiro lugar compreender o termo alienação. A palavra alienação possui diversos significados, assim como despertou ao longo dos séculos XIX e XX diversas especulações no campo das ciências humanas: da história econômica à psicologia, da antropologia à arte, passando pela sociologia, direito, entre tantas outras áreas. No dicionário Priberam (*on-line*), a palavra alienação significa: ato ou efeito de alienar. Cessão de bens. Arroubamento de espírito, perturbação mental. O verbo alienar, por sua vez, significa: transferir para domínio alheio, alucinar, malquistar e enlouquecer. Entretanto, apesar das definições aqui apresentadas via dicionário, a definição mais conhecida é a desenvolvida pelo jovem Marx em 1844. A expressão substantiva *alienação* aparece acompanhada de um adjetivo: trabalho. Assim, a alienação de Marx debruça-se sobre a *alienação do trabalho*. É muito importante conhecermos esta definição, pois a partir dela uma série de teóricos irá constituir outras definições, às vezes negando Marx, outras dando prosseguimento à especulação conceitual, ou ainda, como mera referência em direção a outra interpretação do termo. Entre as diversas referências que trabalharam a partir de Marx com este conceito estão: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Guy Debord, Hannah Arendt, Louis Althusser e André Gorz. Em escritos de 1844, antes mesmo do Manifesto de 1848, Marx escreveu sobre o trabalho alienado e pontuou quatro instâncias de alienação: 1 – o trabalhador não se identifica com o objeto que produz; 2 – o trabalhador não reconhece os mecanismos de produção; 3 – o trabalhador não se reconhece no ambiente em que se insere, enquanto ser ligado à natureza; 4 – o trabalhador não reconhece a si mesmo e aos demais enquanto homens. É importante lembrar que o termo alienação em Marx está diretamente relacionado a dois outros conceitos: o de mercadoria e de consciência, mercadoria por sua vez ao fetiche, e consciência ao de revolução. O termo revolução significa emancipação e em minha perspectiva está em oposição ao conceito de alienação.

⁸⁴ A obra fruto de trabalho livre e não alienado, dentro de um circuito moderno comercialização através de marchands, colecionadores e galerias, no século XIX adquire a dimensão de mercadoria, de objeto de fetiche, e ganha valores de troca, instáveis. Mesmo assim, sofre um processo mensuração monetária, e durante o século XX virará inclusive objeto de especulação financeira. Deste modo, há uma inversão de princípios embasados no caráter “inalienável” da obra. Parte de entendimentos cunhados durante o Renascimento enquanto um bem, no qual a mensuração monetária é um apelo à liberalidade de um soberano, em direção a se tornar em alguns casos no século XX um objeto de fetiche do dinheiro pelo dinheiro, ou seja, o valor de troca sobrepujar-se-ia ao valor simbólico, cultural, histórico da obra. É em função disto que Larry Shimer, citado anteriormente, defende que a mudança de estatuto ocorrida entre o XVIII e XIX significaria a passagem do trabalho concreto para o abstrato no caso do artista, pois o valor de troca gradativamente superou o valor de uso. A obra ganha um duplo caráter;

como uma realização plena do ser humano, livre, na qual os homens realizam-se através dele, assim em oposição ao trabalho alienado e a produção de mercadorias. Nesta história, o artista é elevado a herói a partir da negatividade dos valores capitalistas industriais, a modelo de ser humano individual e seus valores.

Segundo Lipovetsky (2015):

Da arte se espera que provoque o êxtase do infinitamente grande e do infinitamente belo, que se faça contemplar a perfeição, em outras palavras, que abra as portas da experiência do absoluto, de um além da vida comum. Ela se tornou o lugar e o caminho da vida ideal outrora reservado a religião. Nada é mais elevado, mais precioso, mais sublime que a arte, a qual possibilita, graças ao esplendor que produz, suportar a hediondez do mundo e a mediocridade da existência. A estética substitui a religião e a ética: a vida só vale pela beleza, tanto que diversos artistas afirmam a necessidade de sacrificar a vida material, a vida política e familiar à vocação artística: trata-se para eles de viver para a arte, de dedicar sua existência à sua grandeza (LIPOVETSKY, 2015, p. 23).

O processo de sacralização é tão potente que seu principal indício é a criação da instituição museológica⁸⁵ na qual as obras são deslocadas de sua origem e contexto cultural rompendo com seu uso tradicional, religioso, aristocrático ou pessoal, privado, mas se oferecendo ao olhar de todos como puro valor estético em si e por si, universal, atemporal, inalienável, insubstituível e exemplo de grande realização humana. Assim é reverenciada em um seu templo, que é capaz de imortalizá-la.

O museu torna-se o espaço de fetichização e elevação espiritual para um segmento social. Se durante o Renascimento Italiano a virtude é uma prerrogativa do homem, um presente divino ou da natureza, que se expressa pela capacidade de julgamento aliada à ciência (técnica), podemos afirmar que, apesar do artista ser transmutado a herói e exemplo de trabalhador livre, a virtude tende a deslocar-se do homem para o objeto. O objeto não é a expressão da virtude de um homem livre, mas ele torna-se a virtude em si. Adquire

ela é fruto de um trabalhador livre, ao mesmo passo passível de comercialização e de tornar-se mercadoria. Veremos no próximo capítulo com maior acuidade este problema.

⁸⁵ Veremos no século XVIII que alguns autores apontam, a partir da Revolução Francesa (1789), a constituição da noção moderna de museu e sua consolidação no século XIX, que representou um rompimento com as práticas anteriores dos Gabinetes de Curiosidades e das coleções da nobreza instaurando um novo estatuto jurídico e técnico sobre o patrimônio e coleções além de ampliar significativamente acesso ao público em uma nova constituição política de estabelecimento do estado-nação. Ou seja, o patrimônio anteriormente nas mãos exclusivamente da nobreza e do clero foi transferido para esta nova organização política chamada de nação na qual o museu seria o espaço de destino, exibição, preservação e guarda. Existe ampla bibliografia sobre o tema e não cabe aqui repertoriar. No entanto, a constituição deste espaço e de suas modificações ao longo dos séculos XIX e XX é essencial para compreendermos a própria estrutura da arte moderna, e o meio de acesso ao conhecimento arte. Destaco um importante e muito referenciado título que traz uma reflexão consistente sobre o espaço da galeria moderna. O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

independência de seu criador, de seu contexto, de suas intenções iniciais, e alça a objeto autônomo a ser usufruído esteticamente. Esta independência possibilita a circulação das obras em um mercado de compra, venda, e mesmo de especulação, no qual o *bem* pessoal adquire a capacidade de transmutar-se em um *bem* impessoal.

A substituição do ideal clássico, ligado à aristocracia, a arte como imitação pelo que será chamado de romantismo, a arte como expressão conectada à burguesia e à ampliação da classe média na Europa, tese de Arnold Hauser (1972), forjou um estatuto para o artista no qual este ascendeu a herói, a gênio, mas não qualquer herói, um cheio de sentimentos, perturbações e ideais.

O artista somente depende de si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Só responde por si mesmo. Foi seu rei, seu sacerdote, seu Deus, segundo Charles Baudelaire (apud JIMENEZ, 1999, p. 277).

Este determinado ideal de artista emerge, ou se preferirem um estatuto, no qual este passaria a operar como alguém que se coloca contra os processos de institucionalização, contra a tradição em um desenrolar que isola, que distância a produção artística das relações ordinárias, dos códigos e signos de domínio comum em direção à singularidade do objeto artístico, manifestada a partir de uma interioridade e subjetividade artística, psicológica, poética. Segundo Pierre-Michel Menger (2005):

Analisando o aparecimento dos valores de originalidade, de autenticidade e de sinceridade pessoais na cultura europeia e na concepção do eu, no fim do século XVIII, na senda de Rosseau e de Herder, Charles Taylor mostrou como é que os indivíduos são doravante dotados de uma forma de interioridade inédita: a individualidade de cada um é fundada sobre as características particulares de sua personalidade que é necessário preservar da imitação e da influência do outro. Cada um pode, graças à reflexividade dos elos conscientes do eu, procurar aceder às profundezas íntimas da sua personalidade (MENGER, 2005, p. 51-52).

Desta interioridade, do reconhecimento de uma subjetividade individual, aparecem conceitos-chave para a compreensão de parte da arte moderna, como os de autenticidade, originalidade, unicidade, aliada à autoria conquistada anteriormente, conceitos que serão fortemente questionados na segunda metade do século XX; todavia, essenciais para compreendermos esta estrutura que se forma a partir do século XVIII e XIX.

Junto ao descrito, teremos a propagação de discursos de um indivíduo econômico que age a partir de seus interesses privados, próprios, que se sobrepujariam aos interesses de uma coletividade, acepção expressa em Adam Smith:

Mas o homem tem quase constantemente ocasião para o auxílio de seus semelhantes, e é vão que ele o espere apenas por benevolência. Ele poderá prevalecer, mais provavelmente, se puder interessar o amor-próprio deles em seu favor e mostrar-lhes que é para seu próprio benefício fazer para ele aquilo que está exigindo deles. Quem quer que ofereça a outrem uma barganha de qualquer tipo está propondo isto. Dá-me aquilo que desejo e terás aquilo que desejas, é o significado de toda oferta assim e é, destarte, que obtemos um dos outros a franca maioria dos bons ofícios de que necessitamos. Não é da benevolência do açougueiro, cervejeiro ou padeiro que esperamos nosso jantar, mas de sua preocupação por seu próprio interesse. Dirigimo-nos não à sua humanidade, mas ao seu amor próprio, e nunca lhes falamos de nossas necessidades, mas das vantagens deles (SMITH, 2010: 24-25, texto originalmente publicado em 1776, livro I).

Para Smith, as relações de troca seriam uma característica dos seres humanos, inerentes à condição humana naquele estágio histórico de desenvolvimento econômico, e que trariam uma série de benesses para os próprios homens. Os homens agiriam a partir de seus próprios interesses, característica que funda um individualismo econômico; uma preocupação com si em detrimento ao bem comum. Deste modo, temos um indivíduo de um lado dotado de uma subjetividade e interioridade particulares, e de outro movido por interesses econômicos próprios, características fundamentais para a formação do mercado moderno de arte e do compartilhamento ideológico entre parte da burguesia e artistas.

É necessário dizer que a aceção de genialidade cumpre uma função comercial em um mercado de concorrência livre. Muitas vezes este adjetivo será um autorreclamo de artistas, ou grupo de agentes ligados a estes artistas. Ou seja, o adjetivo “gênio” torna-se uma arma na disputa por capitais, por ampliação de mercados, e assim por diante, assim como toda aura que se cria em torno da obra e do artista. Ao mesmo passo que estas medidas visam retirar a arte de uma relação econômica vulgar, ascendem a uma relação econômica excepcional, que será capaz, com o passar dos anos, de gerar dividendos, lucro, valorização tanto simbólica quanto financeira.

Em um processo de aparentes contradições e analogias, a figura do artista adquire uma dimensão central, como gênio, herói, autor, trabalhador livre; um desdobramento do Renascimento, ao mesmo passo que sua obra desvincula-se da persona artista e passa igualmente a ter determinada autonomia relativa. Passa a valer por si e em si. Não é somente um produto da virtude de um homem, mas a própria virtude encarnada em materialidade. Ou seja, teremos um duplo: artista e obra, que ora um sobrepuja outro.

Conforme Nathalie Heinich (2005), uma das principais mudanças na modernidade seria o deslocamento da obra para a figura do artista. Porém, não estou convencido deste deslocamento, e sim de uma mobilidade conforme contextos, ora em direção à obra, ora em

direção à figura do artista, pois ambos acabam por ganhar independência um do outro quando colocados em circulação. Isso ocorre devido às mudanças descritas aliadas ao desenvolvimento da pintura de cavalete, à constituição do mercado moderno, às instituições, às galerias e etc.

Para entendermos esta relação, é necessário levarmos em conta que a obra criada pela vontade do artista é desvinculada de funções específicas, ou seja, não está dirigida ao soberano, arquiduque, à cidade X, à Corte Y, ou à igreja e seus bispos, com funções e atribuições claras, atendendo a necessidades patronais, dirigidas a pessoas A ou B, ou a espaços específicos, mas livre de toda e qualquer subordinação a não ser a do próprio artista.

Esta obra que não está destinada a ninguém pode ser de qualquer um que esteja disposto a pagar por ela. Ela pode transitar através de diversas mãos, a crenças variadas, e adquirir funções das mais óbvias a inesperadas. Logo, a obra acaba por adquirir a capacidade de ser apartada de seu contexto de origem e de seu criador e suas vontades, apesar de a independência da obra, do objeto artístico, está atrelada ao artista, especificamente à visibilidade, à fama, ao reconhecimento deste. Quanto maior for o reconhecimento do artista tanto na esfera artística, quanto fora desta, maior tende a ser a independência do trabalho. Neste caso, o nome do artista torna-se o que Bourdieu chamou de efeito de griffe, ou a “marca” daquele objeto.

Apesar da marca está conectada à persona artista, após a saída deste objeto do ateliê, do estúdio, este alça a um estado de autonomia relativa e coloca-se à mercê da vontade de seu proprietário, das instituições culturais, da interpretação do historiador, do curador, entre outros agentes capazes de descontextualizar e recontextualizar as obras, ou seja, adquire a capacidade de alçar a um estatuto de impessoalidade. Isto inclusive mesmo na contemporaneidade é endossado pelos próprios artistas, quando alguns destes afirmam que “a obra fala por si.”

E se prestarmos atenção como determinados curadores trabalham com diversas obras, perceberemos que estas foram completamente desvinculadas de seus contextos, da vontade e intenção do artista, e passam a serem utensílios discursivos nas mãos destes agentes. A autonomia da obra em relação ao contexto e ao artista está à mercê da vontade de outro, que pode reforçar esta autonomia, ou subordinar esta a sua vontade.

3. O primeiro indício da arte como resistência à burguesia, e mesmo a potente classe média e seus valores, logo ao capitalismo e o liberalismo econômico, é a boemia. É no século XIX que a boemia irá designar um comportamento frente ao estado de coisas. O boêmio seria alguém que não seguiria os costumes e regras socialmente aceitas, mas levaria um estilo de vida próprio, à margem. Assim, o termo designa um estilo de vida de um corpo de indivíduos que compartilham determinadas crenças e valores que estão em oposição a um estado de valores socialmente aceito. “(...) ser “boêmio” tornou-se um modo de olhar o mundo; indicava protesto, independência ou indiferença em relação as convenções sociais.” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 50).

Para Blake e Frascina (1998), a boemia assumiu formas complexas, ambíguas, fanatismo, desilusão, descrença com valores propagados de uma classe média burguesa apesar de não possuir um credo político sistemático. Para estes historiadores, tratava-se de um estilo de vida de artistas e intelectuais empobrecidos que acabavam residindo à margem da sociedade burguesa na qual o que tinham em comum era seu alheamento à organização social capitalista. A Boemia seria um ato de resistência ao sistema estabelecido, talvez o primeiro ato de protesto social moderno a partir do campo artístico. Esta inadequação social do artista, ao mesmo passo que alimenta o descrito anteriormente como a autonomia da produção artística, é alimentada através da crença do caráter espiritual da atividade artística, agora relativamente autônoma.

No período entre guerras veremos surgir uma argumentação consistente em relação aos malefícios da aproximação da arte à esfera produtiva; mercadológica. Esta reflexão de impacto surgiu na chamada Escola de Frankfurt, também conhecida como Escola Crítica⁸⁶, e através de três grandes autores: Theodor Adorno, Walter Benjamin e Max Horkheimer. Pierre Menger (2005) escreve:

Para eles, a arte verdadeira é por essência rebelde a toda subjugação pelo mercado e o poder das instituições, mas a sua produção inscreve-a de facto no jogo social e econômico das nossas sociedades, onde, no melhor dos casos, ela protestará contra as forças dominantes do mercado, nem que seja virando-as contra elas próprias (MENGER, 2005, p. 54)

⁸⁶ Não existe um consenso sobre a ideia de “escola”, crítica ou de Frankfurt, pois diversos autores apontam que não existiria uma coesão teórica suficiente para que diferentes autores agrupados formassem uma “escola”. Esta é inclusive a tese do filósofo brasileiro Marcos Nobre, apesar de todos se identificarem com a chamada Teoria Crítica. A ideia de escola popularizou-se e assim passamos a denominar e identificar um grupo de autores e, deste modo, utilizo esta expressão.

Adorno, juntamente com Max Horkheimer, elaborou uma pesada crítica à chamada Indústria Cultural⁸⁷ e à consequente massificação, planificação, superficialidade, a transformação da arte em produto inserida no que denominaram de *capitalismo tardio*.⁸⁸ Muitas são as contribuições de Adorno para pensarmos a cultura inserida em nossa sociedade e participante dos modos de produção e dominação. Para estes autores, a arte “industrializada” tinha o papel de entreter e seria um veículo de dominação de uma classe social privilegiada sobre a outra, ou seja, a chamada indústria cultural desempenhava uma função ideológica de dominação. A partir de Louis Althusser (2012)⁸⁹, diríamos que constituiria um dos aparelhos ideológicos de dominação.

Ainda Adorno liga diretamente a concepção de arte com a noção de mercadoria, e de mercadoria ao comércio - consequentemente, à distribuição em larga escala através dos aparelhos midiáticos - e passou a considerar os consumidores passivos em relação ao que lhes é distribuído. Esta cultura capitalista estaria atrelada ao que ele denominou de “cultura mecânica”, oposta a uma cultura pré-capitalista que chamou de “cultura orgânica”. Ele acreditava que a cultura não poderia ser sinônimo de diversão e de entretenimento - estes seriam opostos à arte e a “verdadeira” cultura deveria falar de “contracultura”.

⁸⁷ O termo *indústria cultural* nasce dentro da reflexão da escola crítica, ou de Frankfurt, e respectivamente com seus pensadores, destacando-se a obra de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Esta acepção carrega forte carga ideológica e moral para a análise das obras culturais. Está diretamente embasada em um modelo produtivo que tem a indústria como exemplo e meio centrada na manufatura e multiplicação serial de mercadorias e seu processo de circulação, ou seja, inscreve-se sob o paradigma moderno. Assim, o termo designa o processo de produção e reprodução serial e de ampla escala dos bens culturais, que deixam de serem “bens” para tornarem-se “produtos culturais”. Esta indústria abriga todo o produto identificado com a ideia de produção “cultural”: produção e distribuição de material audiovisual; fonográfico; editorial (jornais, revistas, livros); aos teatros e museus, fundações e seus aparelhos. Teixeira Coelho (1997) afirma que nos Estados Unidos prevalece o termo *Indústria do Entretenimento*. “(...) além do cinema, do rádio, da televisão, dos discos, CDs, etc. inclui ainda a totalidade das diversões ao vivo, todos os tipos de atividades artísticas performáticas (teatro, dança), esportivas, espetáculos variados, cassinos, parques temáticos (...)” (COELHO, 1997, p. 216-2017)

O termo está conectado ao processo de *tecnificação* dos meios de produção e reprodução (reprodutibilidade técnica) que tem como consequência a perda da aura do objeto artístico e a substituição do *valor de culto* centrada na unicidade, autenticidade, pelo *valor de exposição*, nos termos de Walter Benjamin. Este entendimento tem, enquanto visão moral hierarquizada dos bens culturais, uma dicotomia entre o que chamam de alta cultura e de baixa cultura. Parte do princípio de uma aceitação passiva dos consumidores aos produtos ofertados por esta indústria, que “facilitaria” ou rebaixaria os bens artísticos ou a arte a um patamar palatável à população massificada. Logo, este conceito encontra-se desatualizado na atualidade; porém, os trabalhos filosóficos da escola crítica são uma referência fundamental para compreensão de nosso mundo. Certamente a expressão “indústria cultural” desatrelada do seu referencial filosófico é utilizada vulgarmente em nosso cotidiano.

⁸⁸ O termo *capitalismo tardio* é um conceito utilizado por autores geralmente de filiação marxistas (neomarxistas) para designar a “última” fase capitalista, que corresponderia ao capitalismo após II guerra mundial. Entre estes autores está Theodor Adorno e Frederic Jameson, também apontado como a terceira fase do capitalismo: 1 – capitalismo de mercado (1700-1850), 2 – Capitalismo monopolista (1850 – 1960), 3 – Capitalismo Tardio.

⁸⁹ Neste trecho faço referência à obra: ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

Em outras palavras, os bens culturais e a arte não poderiam ser de fácil assimilação: deveriam ser “sérios” e de consumo complexo. A função da cultura seria criticar os valores da sociedade. A Indústria Cultural teria achatado estes valores da arte e tornado-a completamente interdependente do processo econômico capitalista. Para este autor, existe uma divisão muito clara entre uma cultura “verdadeira” - eu diria uma arte erudita -, e uma arte voltada para a Indústria Cultural. Ou seja, em outras palavras, o que já no século XX incomodava Adorno quando abordava o que chamava de indústria cultural era justamente a sintonia daquela produção com os meios de produção dominantes, isto é, não haveria mais o descompasso entre os meios de produção do fim do século XVIII e XIX, mas uma fusão, que ele compreendia como maléfica.

O que está por trás da aceção de Adorno é a crença na arte como produção elevada do espírito humano, não com uma função extraeconômica, mas como arma de questionamento, de tencionamento político, material, ideológico, real. Assim, Adorno atribui uma função à produção artística, ou seja, a arte teria a função de questionar, criticar, revelar, desmitificar as relações sociais e produtivas. A “verdadeira” arte seria crítica ao mundo do *capitalismo tardio*; o contrário disto seria a produção da indústria cultural.

Em outras palavras, a chamada indústria cultural seria o meio de dominação simbólica capitalista sobre a massa populacional na qual o divertimento, o pastiche, o entretenimento mascararia a exploração, a violência diária sofrida por estes trabalhadores. A arte vinculada à indústria é o que tornaria não só suportável a vida, mas seria um mecanismo de distração produzido em larga escala⁹⁰, enquanto, para Adorno, a arte “verdadeira” seria aquela capaz de tencionar esta realidade, aquela que estilhaça os padrões, as convenções. Assim o autor vincula-se à ideia da vanguarda.

A verdadeira arte seria a arte da vanguarda, produzida por um grupo de artistas à margem da sociedade; no entanto, a absorção da vanguarda levaria à neutralização de seu efeito revolucionário. Adorno é pessimista, pois sabe que boa parte da produção realizada de forma exterior ao processo industrial, quando absorvido, gerará um processo de neutralização crítica.

⁹⁰ A argumentação adorniana é fascinante. Mesmo sabendo que tal reflexão encontra-se desatualizada, não tem como não encontrar traços de profunda atualidade a partir da realidade brasileira, da telenovela, a netflix, passando pela TV a cabo, as séries e os diversos canais de esporte. As pessoas saem de seus respectivos labores e vão assistir suas séries prediletas, filmes, telenovelas ou os jogos (esporte), tudo isto na busca de distração, de alívio das mazelas de um dia de trabalho. Assim, estas produções culturais acabam por colaborar em um processo de alienação política.

Percebam que, a partir desta acepção ideológica para a arte, o artista que participa desta indústria é desmerecido enquanto artista, e de um possível herói alça a anti-herói, que corroboraria não para emancipação humana, mas estaria a serviço do interesse do capital. Quando entendemos esta questão, estamos prontos a voltar ao texto de Sheila Leirner que abre este trecho textual. O problema da autora está embasado primeiramente na crença da arte como algo separado da vida econômica ordinária. Ao mesmo tempo esta separação promoveria a possibilidade da arte ser um instrumento de batalha contra o *status quo* e sua dominação pelo capital.

Logo, as produções artísticas, por estarem em uma feira de arte e o artista participar deste jogo, nada mais seriam que corroborar com o processo de dominação simbólica, transformar a arte em mercadoria e neutralizar seus possíveis efeitos críticos, pois o que guia a autora e suas palavras é a crença na arte como meio crítico, aliada à acepção de uma arte “verdadeira” que seria essencialmente crítica. Deste modo, uma arte subordinada ao mercado, participante de uma cultura do entretenimento, seria completamente neutralizada e mensurada não pelo potencial transformador, indagador ou estético, mas pelo dinheiro em si, ou seja, a expressão de valor seria influenciada pelo preço. Em outras palavras, o preço seria a expressão de valor. No entanto, o preço nada teria haver com a arte e suas qualidades. Ou seja, a arte não pode ser paga, apenas patrocinada, pois o valor monetário não é a expressão de valor destes objetos. Esta concepção aparece igualmente em outros agentes em contextos diferentes, como no caso de Ronaldo Brito.

Vamos colocar as questões pertinentes. A questão não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos, e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte (BRITO, 2006, p.261)⁹¹.

Percebam que o mercado é compreendido como o “vilão”, pois este teria capacidade de alterar os valores da arte através de seus próprios valores. Agora, suponhamos se este “poder” do mercado existisse de fato, a obra não possuiria um valor inerente em si? Se o mercado fosse capaz de subjugar-la, como poderia ela ser em si a mais alta manifestação do espírito humano e ao mesmo passo um centro transformador da consciência? Por enquanto bastam as perguntas; mais adiante voltaremos a elas.

⁹¹ Texto originalmente publicado em 1975, Análise do Circuito, pela Malasartes. Rio de Janeiro, n. I, set./nov. 1975.

Para Adorno e Horkheimer, o artista que não se rende à lógica da indústria cultural e amarras do mercado de arte, será marginalizado economicamente nesta configuração social. Ou seja, aqui temos um segundo argumento, este artista não participaria do jogo econômico por vontade própria, mas é marginalizado em relação a este por não seguir as regras impostas nesta conjuntura. A liberdade, a autonomia, reivindicada outrora, seria o mecanismo de cisão e afastamento, isolamento do artista que não se rende à indústria cultural, e não transformaria seu trabalho em mercadoria. Então Adorno e Horkheimer escrevem.

Aí, o patrão não diz mais: ou pensas como eu ou morres. Mas diz: és livre para não pensares como eu, a tua vida, os teus bens, tudo te será deixado, mas, a partir deste instante, és um intruso entre nós. Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 25-26)

O artista não adaptado seria isolado socialmente. E de uma postura revolucionária do século XIX, de herói, anticapitalista e boêmio, provocador social, passaria na sociedade do *capitalismo tardio* a coitado, a um agente discriminado economicamente, enquanto a produção cultural ascenderia a produto de mercado e a serviço da alienação, já com toda sua possível capacidade crítica neutralizada.

Esta visão aqui descrita cruzando referenciais e embasada nas discussões da Escola Crítica é um tanto apocalíptica. Entretanto, ainda está presente no discurso de diversos agentes da arte como vimos e em suas acepções ideológicas de o que seja a função da arte. Por exemplo, está em meu incômodo uma espécie de estranhamento de ver o trabalho de Nazareth, pretensamente de conteúdo crítico, dentro de uma galeria comercial de arte. O incômodo em meu caso é gerado em função das ideologias do qual eu fui formado, ou seja, entendimentos que foram compartilhados comigo durante minha formação e que acabam compondo-me como alguém pensa sobre a produção artística, e esta ideologia tem base histórica, como tentei brevemente descrever aqui.

Isto muitas vezes chega até nós desconectada deste entendimento histórico. Nós simplesmente torcemos o nariz, ficamos com um pé atrás, desconfiamos de toda ação mercadológica, e não à toa. Ainda somos formados embasados em dois argumentos: o caráter extraeconômico da arte, ou a arte como ferramenta de resistência à ordem econômica vigente. Apesar destas ideologias estarem presentes, estas correntes de pensamento não dão conta da complexidade da contemporaneidade e da atual fase capitalista.

A Partilha do Econômico

1. Falar de partilha do econômico não é assinalar um período histórico preciso, mas antes de mais nada uma compreensão das relações históricas; entretanto, se no século XVIII e XIX construiu-se um descompasso entre as formas produtivas em arte e os meios de produção, este descompasso gerou uma série de ideais sobre a arte e os artistas. Agora, este descompasso não ocorre necessariamente com as discussões de um período pós-industrial, ou um biocapitalismo, capitalismo cognitivo, e assim por diante.

A partir dos anos 1960/70 é possível verificar um entendimento comum voltado à imaterialidade, à ênfase comunicacional, mesmo que esta no campo da arte tenha sido usada justamente para problematizar os processos de fetiche das obras de arte, os sistemas econômico, político, social vigentes, a partir da chamada Crítica Institucional, e das novas vanguardas. Todavia, tanto as discussões econômicas agora voltadas ao chamado sistema pós-industrial como as artísticas caminham em direção a uma consciência sobre a imaterialidade comunicacional.

As relações sistêmicas e mercadológicas da arte em relação ao mundo produtivo, econômico e suas lógicas passam a serem mais fluidas, e passamos a falar da arte contemporânea enquanto projeto econômico, a financeirização da arte, a ideia da espetacularização e assim por diante. Ou seja, o descompasso, ou a bifurcação dos séculos XVIII, XIX, na segunda metade do século XX, gradativamente voltam a se alinhar, e mesmo confundir-se. Não é possível precisar datas neste processo, mas este alinhamento é plenamente verificável na atualidade.

De modo geral, não é possível compreendermos a arte desvinculada dos meios produtivos e suas revoluções: técnicas, sociais e econômicas. Segundo Rancière:

Arte e produção poderão se identificar no tempo da Revolução Russa porque dependem de um mesmo princípio de repartição do sensível, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objetos. O culto da arte supõem uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades (RANCIÈRE, 2009, p.68-69)

Mesmo o discurso de uma arte crítica ao capitalismo ou a margem das relações econômicas relaciona-se com os meios de produção, nem que seja por negatividade. Esta partilha do econômico interage, por sua vez, inclusive com as formas de dominação que ocorreriam na reprodução das formas de produção e, segundo Louis Althusser (2012), todos nós saberíamos disto⁹².

O cerne desta afirmação está embasado na ideia de que o mundo produtivo regularia os nossos modos de viver, narrar, compartilhar, ser, ou seja, como nós organizamos nosso tempo de vida, nosso cotidiano, nossos projetos futuros e nossa sociabilidade. Assim, o artista partilharia deste mesmo, e cada dia mais, pois, apesar de apontado como crítico destas relações, não está necessariamente à margem, mas agora no interior do processo. Este é o caso de Paulo Nazareth e da grande maioria dos artistas.

Em uma perspectiva industrial, a nossa vida é regulada por fases, do projeto de nossos pais, a formação em diferentes níveis, o ingresso no mundo do trabalho, aposentadoria e a morte; o horário de acordar, estudar, trabalhar, dormir, descansar, e mesmo de namorar; os dias da semana que podemos ir a festas, e os dias de dormir cedo; o horário de trabalho e o horário de descanso, até mesmo o horário de estarmos com nossos filhos. Esta solidez, ou estrutura linear, próxima de uma linha de montagem na qual, ao invés de montarmos um automóvel, montamos e projetamos nossas vidas, para Richard Sennett (1999), garantiria a possibilidade de projetar o futuro, de organizar o tempo; traria alguma segurança em um mundo de incerteza.

Entretanto, a perspectiva *pós-industrial* de um capitalismo centrado no fluxo informacional, financeiro, comunicativo e na flexibilização do trabalho representaria a dissolução de qualquer certeza, de qualquer caixa e mesmo das seguridades sociais conquistadas no mundo industrial.⁹³ Lutamos para dissolver as caixas e a organização pragmática, a reprodução industrial, as formas de dominação opressivas e fomos lançados à

⁹² Logo no início de *Aparelhos Ideológicos do Estado*, Louis Althusser escreve: “Como o dizia Marx, até uma criança sabe que uma formação social que não reproduz as condições de produção ao mesmo tempo que produz, não sobreviverá nem por um ano. Portanto a condição última da produção é a reprodução das condições de produção” (ALTHUSSER, 2012, p. 53).

⁹³ Richard Sennett, em *A Corrosão do Caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*, aponta as consequências de um chamado capitalismo flexível no qual existiria um aumento significativo de incerteza sobre nosso futuro, pois a flexibilidade atacaria o modo como entendemos a ação de trabalhar e projetamos nossa vida material e emocional a longo prazo, ou seja, esta nova organização destruiria a possibilidade de projetar uma vida em uma determinada extensão de tempo contínua. Este tempo seria cada dia menor, as relações de trabalho mais instáveis, as mudanças de direção mais constantes e desejadas por este novo modelo, impedindo a construção de valores e mesmo vínculos emocionais mais duradouros.

incerteza, não à deriva produtiva num sentido de liberdade e utopia, mas à insegurança, revestida com o argumento de liberdade à dependência que nos escraviza.

Um homem livre sem seus meios de subsistência é um homem que se autoescraviza. Ao mesmo tempo, é dócil a mão que o oprime⁹⁴. Para Noan Chomsky⁹⁵, parte da transformação produtiva ocorrida e o processo de financeirização do mundo seria uma resposta às conquistas sociais erguidas durante os anos 1960 e 1970. Em outras palavras, é um contra-ataque muito bem pensado e vendido com uma excelente campanha de marketing.

Não falo aqui de argumentos tacanhas atribuídos à perspectiva neoliberal, mas da mão invisível, não do mercado, mas dos operadores ideológicos a serviço da dominação e escravização humana que pregam justamente o contrário, defendendo uma liberdade individual e coletiva; todavia, dependente dos meios de subsistência e acesso informacional. A liberdade sem nenhum tipo de garantia de subsistência e acesso informacional, aliada ao ensejo pelo desejo de consumo como meio de construção identitária, promove a autoescravização, a dependência e o domínio imaginário e simbólico de boa parte da população.

A arte passa a ter uma participação efetiva neste processo, tanto para tencionar, problematizar, colocar areia nas engrenagens, quanto como corroborar, endossar, e mesmo servir como meio de alienação. Opera de dentro, pois talvez não exista fora, agora não mais apartada e com uma divisão dual entre arte de vanguarda e outra comercial, e sim, dentro, como um agente que carrega consigo contradições e heranças históricas. Não há uma “arte verdadeira”, “orgânica”, e outra ligada à indústria como pensava Theodor Adorno. Falamos de uma arte dissolvida na vida, uma arte que partilha a vida carregada de todo o tipo de mácula, interesses e utopias. Não há dualismo entre produção artística de vanguarda e kitsch, mas uma diluição de fronteiras, uma instabilidade de definições e a clareza de que tudo depende dos usos e atribuições sociais que fazemos com estas produções. Nenhum valor é inerente em si ou por si.

⁹⁴ Devido a esta constatação, diversos autores, entre eles André Gorz, defendem a ideia de uma renda mínima para todo o cidadão para que este possa exercer o mínimo de liberdade, pois sem nenhuma base material o indivíduo não é capaz de exercer liberdade, e fica refém de sua própria subsistência.

⁹⁵ Aqui faço referência ao documentário: *Requiem para o Sonho Americano*, de 2015, dirigido por Peter D. Hutchison, Kelly Nyks e Jared P. Scott, disponibilizado pela Netflix, em que Noam Chomsky discorre sobre os principais pontos de suas proposições teóricas e de entendimento sobre o atual sistema econômico e suas relações com o poder político a partir do ponto de vista da história estadunidense.

2. A mais profunda crítica ao sistema econômico durante os anos 1960/70 está embebida de um mesmo comum ao econômico, pois os ataques da maioria dos artistas eram sobre as consequências trágicas do sistema industrial, e ao construir crítica a este sistema, conscientes ou não, partilhavam das ideias daquilo que chamaremos de nova fase capitalista, ou seja, uma fase que a informação, o fluxo comunicacional, a construção de imaginários tornaram-se mais importantes que a feitura de coisas, e as próprias coisas materiais.

A venda de qualquer objeto, de uma obra de arte a um carro está embasada na construção de valores imagéticos, informacionais, comunicacionais e nas experiências que estes podem proporcionar. Ou seja, para questionar o processo de fetichização da mercadoria na sociedade e das obras de arte, muitos artistas como Joseph Kosuth, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, entre tantos outros, apelaram às chamadas estratégias conceituais, da efemeridade das propostas, à impossibilidade da posse material daquilo que chamamos de obra, chamando a atenção de diferentes modos para a relação entre arte, vida e trabalho. E ao fazer isto construíram a principal mercadoria à venda na atualidade: um conjunto informativo imagético que acaba por gerar novos tipos de fetichização. Talvez como em nenhum outro até então, é na figura de Andy Warhol⁹⁶ que podemos perceber a partilha do econômico e do artístico nesta atual fase do capitalismo.

A partir de 1959, Daniel Bell⁹⁷, ao constatar que o setor de serviços superava o setor industrial nos Estados Unidos, passou a averiguar de modo sistemático as consequências de tal mudança e no que isto por ventura acarretaria, tornando-se o principal divulgador do termo pós-industrial. Já em 1962, Andy Warhol realiza as pinturas das latas de sopa Campbell's, em um primeiro momento pensadas de modo individual, e posteriormente como um único trabalho, formando um conjunto de 32 peças no qual cada uma retrata uma especialidade da sopa oferecida ao consumidor⁹⁸, obras consideradas como um marco na história da arte para Arthur Danto.

Muito longe de revisar as considerações a respeito desta obra entre tantas outras de Warhol, interessa-me pensar aqui por que ela pode ser um indício para compreendermos uma

⁹⁶ Andrew Warhola é conhecido como Andy Warhol, 1928 – 1987. Chamado de o pai da Pop Art estadunidense.

⁹⁷ A discussão sobre um modo de produção chamado de *pós-industrial* data já do final da década de 1950 nos Estados Unidos, segundo Domenico de Masi (1999), a partir da constatação de que a maioria dos trabalhadores estadunidenses atuava no setor de serviços, e não no industrial ou no agrário, o principal divulgador e pensador deste conceito foi Daniel Bell, que desde 1959 passa a discutir o termo de forma sistêmica.

⁹⁸ A história deste trabalho, sua intenção original e as modificações posteriores até a forma atual é narrada por Arthur Danto na biografia de Andy Warhol escrita por este autor. DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

fusão entre arte, vida e meios de produção dentro da atual fase capitalista, além das abordagens superficiais, que falam da técnica, da ausência, ou da pouca inferência da mão do artista sobre o trabalho, e como estes foram um sinal de protesto contra o cânone do Expressionismo Abstrato norte-americano, abordagem usual, assim como que este trabalho seria um retrato da sociedade estadunidense.

A questão para nós é: qual a diferença entre duas coisas semelhantes, ou iguais, sendo que uma será rotulada enquanto arte e outra não? Esta é a grande pergunta de Arthur Danto e que significaria um rompimento com uma tradição filosófica sobre a arte de até então.⁹⁹ Tal questionamento de Danto aponta para nós a partilha de um mesmo *comum* entre a arte e o mundo produtivo, de uma visualidade e de um processo produtivos semelhantes, até a ascensão do conhecimento, da imaterialidade, dos aspectos comunicativos, como eixos centrais nesta nova fase capitalista, e é isto de certo modo que chamo de partilha do econômico.

Quando Warhol faz suas serigrafias, caixas, ou filmes, o trabalho de arte não reside no gesto heróico do artista do expressionismo abstrato, ou a acepção romântica de alguém desvinculado dos meios de produção e suas lógicas, e sequer a imagem que produz esta embasada puramente na percepção de um homem individual e singular, no qual esta imagem carrega consigo um indício visual de sua existência. Sequer é única ou nela reside o adjetivo de pura autenticidade. O que ocorre é de outra ordem.

A noção e diferenciação de chamar aquilo de arte ou não está em uma decisão conceitual e atributiva, que se relaciona com uma estrutura social entre artistas, públicos e herança histórica, ou seja, um circuito social no qual determinadas pessoas compartilham e promovem crenças naquilo que chamarão de arte. A Pop ou o trabalho de Warhol não saem do nada, mas relacionam-se desde Duchamp, o Dadaísmo, passando por Rauschenberg, Lichtenstein, Jasper Johns, Claus Oldenburg, Cy Twombly, entre tantos outros que, conforme variados autores compartilharam um momento histórico e um entendimento de mundo, no

⁹⁹ Desta reflexão nasceu *Teoria Institucional da Arte* de George Dickie a partir do texto de 1964 de Arthur Danto denominado *O Mundo da Arte (The Artworld)*. Para Dickie, existiria uma dissolução entre o estético e o artístico. O estético seria de ordem particular, individual e o artístico em uma prática social coletiva. A arte nada mais seria que uma instituição social, ou seja, não se trata de uma instituição artística, como museus ou universidades, mas de uma prática social institucionalizada, embasada na relação entre artistas, público e heranças culturais e históricas, abrangendo a arte não institucionalizada por museus e escolas. Ou seja, a arte seria uma estrutura social, todavia não fixa, capaz de se alterar ao longo do tempo, mas mantendo um laço que ligaria artistas, público e tradições históricas. Trata-se de uma tentativa da construção de uma teoria geral para a arte a partir dos fatos existentes e das modificações instauradas dentro da própria prática artística a partir do advento da Pop Art. VER; DICKIE, George. *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

qual a arte, ao invés de tentar estetizar o mundo em um movimento de dentro para fora como no caso de movimentos: Arts and Crafts, a Bauhaus ou a Escola de Ulm, passando pelo desejo dos Suprematistas russos, a partir da Pop seria o mundo que ingressaria para dentro da arte, da banalidade e suas imagens inundando aquilo que chamaremos de arte, ou seja, de fora para dentro¹⁰⁰. E não só as imagens como modos de produção assemelham-se, um modo que gradativamente desloca o centro de interesse do objeto para as informações que qualificam o objeto e mesmo compõem-no enquanto objeto e seus usos.

Na *Factory*¹⁰¹ de Andy Warhol, a fabricação não era só de peças em serigrafia, fotografia e outras técnicas comuns no mundo da publicidade adaptadas à produção artística, mas, antes de mais nada, à construção de desejos, de imagens capazes de alterar a percepção sobre si mesmas, ao mesmo passo comentários e tautologias sobre a arte e a sociedade na qual se inserem, além da fabricação de uma imagem de si enquanto artista (Warhol) que acaba por alçar a categoria de celebridade.

A *Factory* transformou-se em uma plataforma de lançamento informacional e recepção; um lugar de encontro e festas e promoção daquilo que acabará por ser rotulado enquanto arte. Em outras palavras, na *Factory* produziam-se informações imagéticas ancoradas em materialidade que seriam amplamente difundidas em uma rede através de um circuito de agentes que a frequentavam. Era um espaço de produção de arte, e não somente de obras de arte. Isto ocorreu de tal modo que a possibilidade de diferenciação de outrora, entre arte e não arte, entre uma imagem artística e uma imagem não artística, não é mais possível de ser realizada, ao menos não com os parâmetros anteriores. O fato é que tal movimento entorpeceu a distinção clara entre alta cultura e cultura popular, e mesmo dos limites entre arte e vida, arte e produção, e o que seria a produção de arte e de um artista.

Quando Izerrougene (2008) denomina as características do *capitalismo cognitivo*¹⁰², sua definição poderia estar embasada na prática de Warhol.

O *capitalismo cognitivo* surge com a promoção do trabalho ativo cooperativo, social e abstrato, fruto da energia intelectual e linguística dos operários intelectuais e de

¹⁰⁰ Este movimento aqui descrito é o que Hans Belting chamou de dois modernismos, um no qual a arte pretendia estetizar o cotidiano, localizado no fim do XIX e na primeira metade do século XX, e outro após a segunda guerra, quando as imagens do mundo ingressam para dentro da arte. Tal conjectura é explicitada no livro *O Fim da História da Arte*.

¹⁰¹ Conhecida com “*The factory*” era o estúdio do artista Andy Warhol em Nova Iorque. Esta teve sede em 3 diferentes lugares entre 1962 e 1984.

¹⁰² Os conceitos *capitalismo cognitivo* ou ainda o termo *pós-industrial* nesta pesquisa são tratados como sinônimos independente das possíveis disputas entre autores e suas respectivas designações.

serviços, os quais produzem bens intangíveis. Nessa produção, o recurso básico é a informação, objeto de formação de sistemas de valor, isto é, do conhecimento. A acumulação na base do conhecimento e do capital humano é sinônimo de uma situação de inovação permanente. A valorização do capital não se fundamenta mais no tempo objetivo de repetição, mas, sim, no tempo subjetivo e intersubjetivo de criação. (Izerrougene, 2008, p. 412)

O que devemos compreender é que esta fase produtiva ampara-se em uma relação econômica social embasada no acúmulo e exploração da informação, na geração de conhecimento e de seus autores, das diversas competências tecnológicas e institucionais associadas às inúmeras formas e implicações em rede, ou seja, os circuitos conectados em rede tornam-se mercados e as informações as principais mercadorias. Assim, as fronteiras entre produtores, intermediários e consumidores fundem-se, liquidificam-se, tornando o ciclo produtivo mais complexo que no passado. Isto gradativamente alteraria inclusive o modo de produção dos setores industriais e agrários.

A *Factory* não se assemelhava a outro estúdio ou ateliê de artistas, pois ali não se fabricava apenas obras de arte, mas mitologias artísticas. Era uma espécie de epicentro da produção de Warhol em uma rede composta de galerias, agentes, músicos, atores, celebridades de todo o tipo. Os limites entre o lugar que se produz o produto, a montagem, o departamento de marketing, o de projeto e de vendas confundiam-se neste espaço produtivo. Deste modo, em minha perspectiva, tornou-se um micro exemplo de um universo macro que passará a ser chamado de modelo *pós-industrial*, apesar da referência ao modelo industrial de fabricação, que está no próprio título do lugar de trabalho de Warhol.

Este lugar está distante de uma fábrica em um sentido moderno e usual. Ali existe a reprodução, a serialidade; contudo, não massiva e alienada, mas personalizada. Também é espaço de experimentação, de criação, de afeto, de laços de amizade. E em nada se parece com a fábrica tradicional e a ideia do trabalho alienado e trabalho-morto¹⁰³. O que temos é o trabalho vivo, criativo. Por outro lado, é interessante percebermos que não deixou de ser a “fábrica” e é nesta contradição que reside em minha opinião a própria essência das discussões sobre um modelo *pós-industrial*.

Durante os anos 1960/70, eclodiram as discussões deste novo modelo produtivo, no qual autores, como André Gorz, Negri e Lazzarato, viram, segundo Henrique Amorim (2009),

¹⁰³ Trabalho-vivo e trabalho-morto são conceitos fundamentais na teoria de Marx que expressam o duplo caráter do trabalho, aspectos amplamente discutidos por vasta bibliografia. Assim, cabe-me aqui apenas demarcar suas oposições sendo um inversamente proporcional, enquanto um é a expressão do ser, uma atividade livre, uma potência transformadora, um meio de autoconstrução; o outro é trabalho objetivado, alienado, quantitativo, repetitivo a serviço da mais valia.

a superação da teoria marxista, uma vez que esta reflexão estaria atrelada ao modelo industrial. Se o modelo industrial estava sendo superado, uma nova realidade erguer-se-ia. Entenderam que o foco na imaterialidade, na informação, conduziria a um processo de democratização do conhecimento, expansão individual e a não centralização do trabalho, assim a uma emancipação do trabalhador. Porém, a emancipação e a democratização anunciada, e mesmo a superação de um modelo de exploração capitalista, trata-se de um sonho distante, pois o que ocorre parcialmente é uma perversidade muito maior que a de outrora.

Esta partilha do econômico no mundo das artes muitas vezes é vista através mecenato empresarial e as leis de incentivo, principalmente nos anos 1980, como muitos autores e artistas denunciam, como, por exemplo, Hans Haacke:

Invocando o nome de mecenas, as empresas de hoje se dão uma aura de altruísmo. O termo americano de *sponsoring* explica melhor que existe, na realidade, uma troca de bens, de bens financeiros da parte do patrocinador e de bens simbólicos da parte do patrocinado. A maioria dos homens de negócios é mais direta quando fala a seus pares. Alain-Dominique Perrin, presidente da Cartier, por exemplo, diz claramente que ele gasta o dinheiro da Cartier visando metas que nada tem a ver com o amor à arte. (...) Segundo suas próprias palavras: “O mecenato não é apenas um formidável instrumento de comunicação; muito mais do que isto, ele é um instrumento de sedução da opinião.” (HAACKE, 1995, p.28).

Diferentemente do patrocínio via leis de incentivo, as exposições, instituições culturais e variados eventos, a partilha do que falo está presente na própria constituição do objeto arte. Apresenta-se aplicada à fabricação de desejos, utilizada em uma indústria da informação, mesclada aos próprios produtos, efetivamente fundida na vida e na produção. Ou seja, a partilha da arte ao econômico não ocorreria apenas via patrocínios a eventos nos quais as empresas poderiam ser beneficiadas com marketing, mídia espontânea, visibilidade ou prestígio de terem seus nomes atrelados a grandes eventos artísticos, “seduzindo a opinião pública”. Falamos de uma partilha interna na própria produção de produtos e ideologias que estão entre a micro e a macro relação.

Escrevem Joseph Kosuth e Lucy Lippard:

Trabalhos de arte são proposições analíticas, isto é, se observadas dentro de seu contexto – como arte – elas não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia no sentido em que é a apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: uma definição de arte. (...) De fato é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias – pois tentar “captar” arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição, que normalmente, é irrelevante para a “condição artística” da obra de

arte. Começamos a perceber que a “condição artística” da arte é um estado conceitual. (KOSUTH, 2009: 219,220)¹⁰⁴

Por sua vez, Lucy Lippard em 1967 declarou:

Quando trabalhos de arte, como palavras, são signos que carregam ideias, não são coisas em si, mas símbolos ou representantes de coisas. Um trabalho é um meio em vez de um fim em si mesmo ou “arte-como-arte”. O meio não precisa ser a mensagem, e alguma arte ultraconceitual parece declarar que mídias artísticas convencionais não são mais adequadas como meio para ser mensagens em si mesmas (LIPPARD, 1967, p. 155-156).

A partir do exposto, falamos da arte e do mundo produtivo voltado à imaterialidade, à informação, e isto ocorrendo de diferentes modos e objetivos, tautologicamente ou não, mas compartilhando uma tendência comum, que é justamente a construção de valores imateriais nos quais a obra ou uma camiseta são indícios e signos de um conjunto de ideias e identificações abstratas. Greffe, ao tratar deste aspecto em uma relação macroeconômica, afirma:

Hoje, ao circularem ou mesmo ao passarem de mão em mão, esses bens culturais adquirem uma vida e um significado autônomos pelos usos que são feitos deles e, ao tema do bem cultural como alavanca de uma identidade generalizada, segue-se o do produto cultural como fator de distinção e signo de uma diferença desejada, pois o que se torna determinante aos olhos dos consumidores é menos o bem do que a marca. Pela marca, podemos nos dar um status que se materializa sob a forma da posse ou do uso de diferentes bens ou serviços, mas é a marca que se torna essencial e com a qual podemos jogar para nos conferir a nós mesmos a personalidade que pretendemos ter aos olhos dos outros (GREFFE, 2015, p. 39).

É o que há de imaterial, de valor simbólico que movimenta uma economia embasada na informação, e a venda de uma “experiência” ou de uma relação imagética que justifica a venda do objeto. A venda do objeto, que é consequência desta construção imagética, essencialmente simbólica.

3. Existe outro eixo interpretativo para a partilha do econômico. Vai além da obra. Instaure-se nas redes de relações, que podem ser expressas através das considerações de Hans Belting, na qual a arte contemporânea teria tornado-se um projeto econômico para si, para cidades e determinadas sociedades, e isto seria verificável pela proliferação de instituições, bienais, feiras ao redor do globo, tendo como aspecto de base as mudanças econômicas e políticas promovidas a partir de uma nova reorganização global após a queda do muro de

¹⁰⁴ Cito o texto: *Arte Depois da Filosofia*, este texto possui como antecedentes tanto as reflexões de Sol LeWitt quanto o texto a *Arte como Arte* de Ad Reinhardt. Apesar de serem reflexões diferentes e mesmo conterem concepções sobre a arte diversas, ou seja, o que Ad Reinhardt compreende que seja arte, é dispar em relação à Kosuth. Todavia, a reflexão de Ad Reinhardt é essencial para a noção tautológica de Kosuth.

Berlin (1989), no qual o sistema bipolar anterior tornou-se multipolar e o que chamamos de arte contemporânea¹⁰⁵ estaria completamente embebida destas lógicas.

Assim escreve Hans Belting (2009):

Vinte anos depois de suas primeiras manifestações, chegou o momento de discutir a natureza e o propósito da *global art* que emergiu, como uma fênix das cinzas, da arte moderna no final do século XX e se opôs aos ideais de progresso e hegemonia da modernidade. A arte contemporânea, termo usado para designar a arte mais recente, assumiu um significado totalmente novo quando a produção artística, após a virada da política mundial e do comércio mundial em 1989, se expandiu em todo o mundo. Os resultados dessa expansão sem precedentes desafiaram a continuidade de qualquer visão eurocêntrica da "arte". A *global art* já não é sinônimo de arte moderna. É, por definição, não apenas de forma cronológica, mas também, como veremos, em um sentido simbólico ou mesmo ideológico, é representada e distorcida por um mercado de arte cujas estratégias não são apenas mecanismos econômicos a cruzar fronteiras culturais, mas estratégias para canalizar produção em direções para as quais não temos categorias suficientes. (...) A *global art* geralmente escapa aos argumentos da história da arte, já que ela não segue mais uma narrativa mestra e contradiz a reivindicação da modernidade de ser oferecer um modelo universal (BELTING, 2009)¹⁰⁶

Devido à ascensão das múltiplas narrativas, múltiplos relatos, a derrocada de uma visão universal e eurocêntrica para as práticas culturais, ensejadas por um maior trânsito de obras, informações, agentes e reivindicações de outras vozes sobre as narrativas legitimadas, e legitimadoras em um circuito internacional que possibilitará uma mudança de paradigma para Belting, a expressão *global art* tornar-se-ia mais adequada para compreender a produção, seus trânsitos e consumo na atualidade, assim como um guarda chuva que pretende abrigar os antagonismos e as múltiplas narrativas sem oferecer um modelo universal.

Esta expressão, *global art*, está alicerçada no papel econômico que a arte passou a desempenhar, mesmo sendo promovida principalmente nos países desenvolvidos. O atual cenário artístico internacional possui uma potente ligação ideológica com as lógicas neoliberais, a relação com os mercados, as empresas e seus empresários. Esta lógica, modo de operação, transparece na gerência das instituições artísticas, políticas públicas e privadas para

¹⁰⁵ Neste trecho chamo de arte contemporânea as obras e artistas que circulam por um sistema institucional, de museus, galerias, universidades, fundações entre outras e são rotulados enquanto pertencentes a este segmento artístico. Ou seja, chamo algo de arte contemporânea em função de sua circulação e não por uma essência, ou característica específica dos trabalhos. Porém, esta minha definição inicial, em consonância com a socióloga Raymonde Moulin, possui uma dose retórica, pois eu passei até aqui relatando a ênfase conceitual, informativa, imaterial a esta produção e como ela está em diálogo com os meios de produção de nosso tempo.

¹⁰⁶ Tradução livre, texto originalmente em língua inglesa. Texto disponível em: <http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>, Acessado em 12/09/2015. Publicação original em: BELTING, Hans; BUDDENSIEG (org.). *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern, Germany, 2009

o setor. A ideologia¹⁰⁷, conforme Louis Althusser, não se manifesta necessariamente nos discursos, mas nas ações. E quando falamos em ação, remetemo-nos às programações das instituições, nas parcerias travadas, nas estratégias de visibilidade escolhidas, na ação política institucional e governamental praticada, e não na prática discursiva necessariamente. Deste modo, Nina Möntmann (2006) explicita estes aspectos:

As estruturas comerciais do capitalismo tardio exercem sua influência nas políticas de gestão e nas formas de trabalho das instituições, o que também determina as novas aptidões e habilidades pessoais. Assim, quem dirige uma grande instituição tem que desempenhar as habilidades de gerente, por um lado, e político populista, por outro. Por sua vez, a constituição do sujeito no âmbito da cultura se torna, inversamente, um processo político que atua como um padrão de criação de papéis na cultura empresarial do capitalismo tardio. A existência de situações sociais precárias e a adoção de estratégias de sobrevivência como o autoempreendedorismo, a criatividade permanente ou os modos de vida flexíveis e móveis praticados - de forma mais ou menos voluntária - no campo da arte, triunfaram o processo constitutivo da nova economia aplicados ao estabelecimento de estruturas comerciais e à definição das filosofias de vida e do trabalho do mundo empresarial neoliberal (MÖNTMANN, 2006)¹⁰⁸

O que a autora citada descreve endossa o argumento ao longo deste trabalho explicitado, ou seja, a arte, seus agentes e instâncias estão embebidos das lógicas e modos de operação econômicos, partilhando de um mesmo comum. Dentro desta partilha do econômico, a arte ascende não só a instrumento econômico, mas como meio de processos de cidadania, de inclusão social e desenvolvimento de comunidades, regiões, bairros ou países, principalmente através das chamadas economias da cultura e criativas¹⁰⁹. As manifestações

¹⁰⁷ Aqui se faz necessário um breve comentário sobre o termo *ideologia*, apesar de já citado algumas vezes anteriormente. Ideologia é o conjunto de ideias, ideais, pensamentos, doutrinas, entendimentos de mundo de um indivíduo que pode ou não ser compartilhado por demais indivíduos. A ideologia é um conjunto de percepções abstratas que agem no modo como compreendemos e interpretamos o mundo, abarcamos determinado objeto e mesmo tomamos posição frente a um problema. Por isto que para os marxistas a *ideologia* mascararia a realidade, não nos deixaria ver o mundo, as relações, os objetos como são além de sua aparência superficial. Devido a esta característica, muitas vezes aparecerá como promotora por processos de alienação, de ilusão, dominação. Longa é a reflexão sobre o termo, mas particularmente me agrada a definição de Peter Bürger: “É importante notar: no modelo, as ideologias não são apreendidas como cópia, no sentido de uma duplicação da realidade social, mas como produto da práxis humana. São o resultado de uma atividade que responde a uma realidade experimentada como insuficiente. (O ser humano, sendo-lhe negada a ‘verdadeira realidade’, isto é, a possibilidade de um desenvolvimento humano na realidade, é impelido à ‘realização fantástica’ de si mesmo na esfera da religião.) As ideologias não são meros reflexo de determinadas condições sociais; são parte do todo social enquanto resultado da práxis humana” (BÜRGER, 2017, p.27).

¹⁰⁸ Texto originalmente publicado em língua espanhola, tradução livre praticada pelo autor. MÖNTMANN, Nina. “*La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío*”. Disponível em: <http://www.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es> Acessado em: 12/02/2016

¹⁰⁹ As expressões *indústria criativa* e *economia criativa* ou os chamados *setores criativos* são noções recentes do fim dos anos 1990 e dos anos 2000. Estas expressões fazem parte de uma nova formação discursiva político-econômica que se espalha por todo o globo, tendo enquanto principal cabo eleitoral o repertório discursivo da UNESCO, segundo Elder Patrick Maia Alves (2010). Este repertório discursivo no qual as expressões citadas fazem parte são influências na constituição de políticas econômicas e culturais, como no caso brasileiro, tanto na instância federal, quanto estadual e municipal. Muitas discussões foram feitas para compreender o papel das chamadas *indústrias criativas* e de uma *economia da criatividade* em uma economia tradicional, além de pensar

artísticas ingressam efetivamente no mundo do trabalho, econômico, e são pensadas como um setor a ser incentivado economicamente como qualquer outro.

Para Pierre Menger (2005), a arte alça à modelo, tanto para os entusiastas desta ordem econômica quanto para aqueles que nela veem apenas a transformação dos modos de exploração.

Esta posição é partilhada por uma grande variedade de autores que vêm nas artes um modelo ou uma alavanca crítica eficazes e não utópicos: pensadores para lá do trabalho dividido ou das sociedades pós-industriais, teóricos e práticos da organização, economistas ocupados a decifrar o devir do capitalismo, mas também profetas propondo os seus serviços aos príncipes, aos patrões, às organizações internacionais, e mesmo aos sindicatos e aos movimentos de contestação anti-capitalistas. Eles realçam os valores fulcrais da inovação, do conhecimento, da aprendizagem e da motivação para designar os sectores movidos pelo dinamismo da criatividade (as artes e as ciências) e, por proximidade, aqueles em que o objetivo é aplicado (a educação, a pesquisa, e o desenvolvimento tecnológico, a comunicação e a publicidade) como reservatório de conhecimentos, de regras, de instrumentos transferíveis, ou opostos, ao conjunto das esferas de produção. (MENGER, 2005, p. 59)

A partir do exposto, a arte na atual conjuntura serviria tanto como exemplo para a ampliação econômica, inovação, renovação das cidades, cidadania, meio de entendimento sobre a atual fase capitalista quanto ainda residiria em sua prática uma noção crítica. A arte e seu campo seriam capazes de fornecer um modelo a ser pensado e mesmo aplicado no mundo produtivo em macroescala, não só na substituição do trabalho-morto ligado ao modelo industrial, pelo vivo, expressivo, abstrato, comunicativo, mas como um espaço que se tolera o risco, a desigualdade de todo o tipo, inclusive a de sucesso profissional, que busca incessantemente formas flexíveis de trabalho e que se empreende não por dinheiro.

Espaço que é capaz de inovar constantemente ao mesmo passo que mantém estruturas de poder como os museus, bibliotecas, monumentos, as universidades e as histórias narradas. Um espaço de contradição, ou convivência, que somos capazes de criar constantemente sem necessariamente descartarmos as estruturas regulatórias, mas ampliá-las sistematicamente. Um lugar de liberdade no qual o senso ético nem sempre é visto com bons olhos e onde o politicamente correto não se aplica necessariamente. A arte tornou-se um espaço ideológico

como estas noções dialogavam com as *indústrias culturais*, ou seja, qual era o papel da criatividade, da criação, em uma perspectiva econômica. O caso citado por diversos pesquisadores é o da Inglaterra a partir da gestão do primeiro ministro Tony Blair (1997 a 2007), que em seu primeiro ano de gestão criou o departamento *Creative industries task force* ligado ao *Department for culture, media and sports* (DCMS), um dos primeiros livros, *Creative Industries: contracta between art and commerce*, publicado em 2000 pelo professor de economia de *Harvard*, *Ricard Caves*. Independente de quem cunhou o conceito e quando, o que nos interessa é compreender qual o cerne desta discussão na qual emergem estas expressões, entre outras que constituem, corroboram com a atual fase do capitalismo, que recebe diversas alcunhas como podemos ver ao longo deste trabalho, está na aproximação e mesmo fusão da ideia de *desenvolvimento e cultura e do papel da criatividade, da inovação, da criação neste processo*.

compartilhado com o próprio capitalismo que projeta na prática artística a liberdade cobiçada. Onde se encontraria exemplos de uma superprodução à mercê de variáveis e abismos de valoração como no campo artístico?

A arte e suas práticas sociais constituem um espaço de contradição que possui a capacidade de conjugar variantes quase infinitas de entendimentos. Aspecto que é utilizado tanto para criticar a ordem econômica vigente como para instrumentalizar esta própria ordem. Entretanto, qualquer que seja a posição, a arte não pode mais ser pensada desvinculada do mundo econômico. Xavier Greffe (2015)¹¹⁰, tendo em vista os aspectos citados, propõe a ideia de um *ecossistema cultural* para compreendermos estas relações. Esta definição envolve um estado de mobilidade e ajustes contínuos entre os agentes participantes das relações políticas, comerciais e econômicas. “Por ecossistema, entende-se aqui um mecanismo em que as demandas, posições e oportunidades dos diferentes agentes se ajustam permanentemente umas às outras (...)” (GREFFE, 2015, p. 38), ou seja, não existiria uma estrutura fixa, rígida e sim uma mobilidade contínua.

4. Como a narração realizada até aqui pode esclarecer-nos sobre a exposição de Paulo Nazareth e os questionamentos levantados no início deste trecho textual?

A primeira coisa é que as formas de arte e as formas de produção partilham um comum, e que Paulo Nazareth é herdeiro, assim como todos nós que trabalhamos no campo da arte destes argumentos erguidos historicamente que, conforme nossas tendências, interesses, ideologias, jogamos com cada um deles, da arte como atividade da virtude, da negação ao mercado e ao mundo produtivo, passando pela crença da arte como meio crítico do capital e mesmo endossando a visão de uma partilha do econômico.

Cada um destes argumentos vem à tona quando nos deparamos com o trabalho de Paulo Nazareth na Galeria Mendes Wood DM nas circunstâncias descritas. Paulo é o virtuoso, o gênio, o herói, o trabalhador livre, o insubordinado às regras sociais convencionais, o crítico do capitalismo, o marginal e o marginalizado. Ao mesmo tempo é o artista de mercado, é o personagem com visibilidade, fama, e para alguns seria o vendido que tira proveito da miséria que denuncia, e todos estes díspares adjetivos encontram amparo sob determinada perspectiva.

¹¹⁰ Apesar de não concordar com a aceção do autor sobre uma arte em si e outra como cultura, pois esta divisão dualística seria uma solução confortável aos problemas apresentados na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que mantém uma estrutura teórica tradicional e enseja a arte como uma atividade apartada da vida, sua consideração sobre a ideia de um ecossistema vem ao encontro de minhas reflexões, ou seja, um estado de mobilidade.

É o artista romântico que critica as mazelas do capital e sua sociedade, de uma origem humilde, pobre, mestiço; é o próprio oprimido que não se enquadra nas regras sociais dominantes. Ao mesmo tempo, é o artista de mercado, da badalação, é o autoempreendedor de si. Em certo sentido, é a própria figura da contradição, mas uma contradição que está em cada um de nós, e em nossas tomadas de posição. Talvez o único adjetivo que não se pode aplicar neste caso é o caráter extraeconômico desta produção, pois seu fazer, portar-se, não está fora das relações econômicas atuais, e sim dentro, compondo um todo, e a partir de Rancière eu digo que elas partilham do econômico. Por outro lado, o argumento extraeconômico poderá ser visto em abordagens sobre o trabalho deste artista, pois ele é parte da mítica sobre o artista e seu trabalho.

Em outras palavras, devemos nos dar conta de que esta discussão não é nova, mas possui alguns séculos de reflexão e construção. Os argumentos históricos são uma espécie de fantasma que nos assombram a cada abordagem. Ao mesmo tempo, somos nós responsáveis por sua manutenção, pois os convocamos, invocamos muitas vezes, inclusive para matizar nossas posições ou defender nossos interesses. A separação renascentista entre artesão e artista, cunhada no próprio fazer e nos discursos como uma atividade “liberal”, posteriormente nobre, como um exercício de virtude, acepções impregnadas na própria figura de Paulo Nazareth, juntamente com o ideal romântico, no qual o artista alça a herói e a arte a uma espécie de nova religião, em que a liberdade e autonomia são reivindicadas via negação de qualquer amarra, de qualquer inferência externa na obra e mesmo na conduta do artista, passa a ser entendida como exemplo de trabalhador livre, crítico da sociedade do capital e seus valores.

Nazareth é esta figura e sua obra uma crítica às consequências do capitalismo, da sociedade burguesa e à exploração de todo tipo advinda. Ao mesmo tempo está embebido destas mesmas lógicas que denuncia. Utiliza-se de estratégias semelhantes à de grandes empresas e suas campanhas de marketing, não porque atuaria de modo maquiavélico, mas esta é a consequência de partilhar de um econômico. Certamente faz com intenções outras e em uma escala reduzida. Mas justamente o que esta em jogo é a venda de informações imagéticas abstratas que não estão encarnadas necessariamente em materialidades. O peso do artista e seus galeristas neste processo é semelhante como veremos no decorrer desta tese.

Se a arte não pode ser pensada separada do mundo produtivo, pois partilha de um econômico, agora nos cabe averiguar como os conceitos de uma economia política são ou não esclarecedores na compreensão do processo descrito, uma vez que somente os argumentos

históricos apresentados não dão conta da complexidade. E não nos fornecem condições plenas de averiguar a dimensão econômica da crítica contida no trabalho de Nazareth. Assim, o próximo trecho debruça-se a pensar os principais conceitos de uma economia política aplicados no campo artístico, com vista a esclarecer e tencionar a exposição de Paulo Nazareth e sua prática. Para tal, será necessário abordar outros artistas e verificar a validade dos conceitos frente às obras de arte e à ação de trabalhar.

PARTE II

Uma Economia Política para as Artes Visuais

(...) Cada artista vai ter que saber negociar e ver os termos para negociar e também quem nomeia para negociar em seu nome, e o que está sendo negociado. Porque, essas gravações não são nem um pouco inocentes, e quando a gente vende uma obra como qualquer operação de venda em que se ganha a própria moeda, esse papel moeda está comprando, não apenas aquele bem material, mas está nos comprando também. Compra mais do que apenas aquele objeto material. Então, essas relações sempre têm de serem conduzidas com todo o cuidado, na medida do possível e na lucidez, e saber o que, de fato, está se vendendo. Eu diria também, quando se vende uma obra, como você conduziu mesmo a argumentação durante a entrevista, a gente vende todos esses valores imateriais, inclusive a gente está vendendo uma maneira de existir como artista.

Ricardo Basbaum, entrevista em setembro de 2017

Qual seria a diferença entre um trabalho artístico que lida com a experiência, a interação, os fluxos vivos, e uma peça ou ação de marketing de uma grande empresa na contemporaneidade que trabalharia com os mesmos princípios? E como a ação de trabalhar dos artistas corroboraria ou resistiria a esta relação, sobreposição, frente à atual fase capitalista? As respostas a estas perguntas caminham em direção à necessidade de ponderarmos sobre os conceitos de uma economia política aplicada sobre o sistema artístico e seus valores.

No entanto, existe um constante fracasso¹¹¹ nas tentativas de compreender as relações de troca e de trabalho do mundo da arte como análogas às demais relações comerciais. Que fracasso seria este? Quando aqui penso a ideia de “fracasso conceitual”, estou referindo-me à dificuldade que os conceitos tradicionais da economia política e sua tradição detêm na hora de abordar as obras de arte e seus mecanismos sistêmicos, assim como o trabalhar dos artistas. Ao mesmo passo já aceitando isto como um índice, tentarei nas páginas a seguir repensar estes conceitos via obras e artistas, ou seja, não partirei de categorias estabelecidas como:

¹¹¹ O fracasso é um ponto de vista, é a expectativa individual ou coletiva não atendida sobre determinado movimento, argumento ou evento. É o objetivo não alcançado. É o reconhecimento que algo não deu certo a partir de determinada expectativa, objetivo, intenção inicial. Algo só fracassa quando depositamos expectativas e intencionalidades. O fracasso é relativo, contextual, e também tem alta dose de subjetividade.

mercado, mercadoria, trabalho, valor, ancorado em ampla bibliografia em direção as obras e procedimentos artísticos. Proponho-me o contrário: como as obras de arte, os artistas e seus trânsitos podem contribuir para pensarmos estas categorias da economia política na atual fase do capitalismo? Este segmento textual está dividido em dois trechos: no primeiro uma discussão sobre o mercado e a mercadoria, e no segundo sobre a força de trabalho do artista.

É muito difícil saber por qual ponto começar. Início falando sobre a força de trabalho, sobre a questão do valor, sobre a divisão trabalho ou caracterizando o mercado?¹¹² Pois não tem como separar um segmento do outro. No mundo fenomenológico estas instâncias estão presentes simultaneamente, assim como na abertura da exposição de Paulo Nazareth na Mendes Wood DM. Crítica, mercado, sistema, política, instituição, dinheiro, história, arte, valor, mercadoria, ganância e desapego, tudo está ali pulsando. É a beleza e o problema no olhar a diversidade e buscar uma compreensão a respeito.

Por onde começar a compreender o que vemos e vivenciamos? Enquanto pesquisadores, não é somente a experiência fenomenológica que nos toca. Os diversos autores parecem cochichar em nossos ouvidos a cada olhar, a cada tentativa de compreensão, pois olhamos o mundo também através deles, juntamente com eles. Creio que quando escrevemos não somos um; somos muitos outros. Assim, partirei do trabalho *Menos-Valia* de Rosângela Rennó como uma plataforma compreensiva e provocativa sobre o que viria a ser um mercado da arte e desembocaremos na discussão sobre força de trabalho do artista a partir de Ricardo Basbaum, correspondente ao segundo bloco desta parte textual.

¹¹² José Maria Durán (2015), em *La Crítica de La Economía Política Del Arte*, aponta os diversos equívocos de outros autores na hora de tratar as obras de arte em um mundo da produção e como estes usariam as categorias da economia política e a tradição materialista de forma banal, mesmo superficial. Assim endossando uma série de equívocos, entre os acusados por José Maria Durán, está o crítico, ensaísta, filósofo, Boris Groys, no qual trabalharia com a perspectiva de que as obras de arte comportar-se-iam como mercadorias quaisquer. Deste modo, José Maria Durán cita outros autores e seus usos equivocados de entendimento sobre a força de trabalho, a divisão do trabalho e as mercadorias que seriam as obras de arte. É de fato uma argumentação consistente e muito profunda dentro de uma tradição materialista. Concordo na maioria das vezes com este autor. Existe uma superficialidade teórica quando o assunto são as condições de produção, circulação e consumo da arte. Ela está explícita tanto em uma literatura internacional, quanto brasileira. E não tenho dúvidas a respeito disto. Entretanto, por que a visão de José Maria Durán seria a percepção correta? Todos os outros autores estariam enganados? Acredito ser problemática a aceção de que os demais pesquisadores estejam enganados de forma categórica. Prefiro pensar que os diversos entendimentos compõem uma paisagem teórica, que acaba por nos conduzir a diferentes perspectivas de compreensão sobre o objeto arte nas circunstâncias produtivas. Deste modo, o que segue é a minha perspectiva nesta paisagem teórica, ao mesmo passo que pretendo auxiliar na construção da mesma. Também aqui irei me opor a determinados autores e suas considerações; todavia, isto ocorre devido à perspectiva de abordagem e ao caminho trilhado em direção ao meu objetivo, e não por uma pretensão de desqualificar a reflexão de outros autores.

Menos-Valia

1. Em 09 de dezembro de 2010, em São Paulo, durante a 29ª Bienal de São Paulo, de curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos¹¹³, acontecia a última etapa do projeto *Menos-Valia* de Rosângela Rennó, um leilão dentro das dependências da Bienal. Ocorreu após vários dias de exposição das peças durante a mostra como uma espécie de encerramento do projeto. O mesmo reunia 73 objetos pertencentes ao universo fotográfico, adquiridos em feiras populares em diversas localidades, inclusive fora do Brasil. Segundo o texto no site da artista¹¹⁴:

Encontrados e adquiridos em diversas feiras, e sua “denominação de origem” – inscrita, fisicamente, em cada um deles – é tão importante quanto sua própria natureza. Por meio de um longo processo de seleção, recomposição e acondicionamento, transformação, recontextualização e exposição, essas peças passaram por sucessivas agregações de valor material e simbólico até seu destino final: um leilão dentro de um espaço institucionalizado da arte.

O leilão foi realizado com o apoio da Galeria Vermelho¹¹⁵ e pelo leiloeiro Aloísio Cravo¹¹⁶. Durante o leilão, as peças que iniciaram com valores baixos, como R\$ 300,00, em 20, 30 segundos, chegaram a preços acima dos 5 mil reais, alguns casos acima dos 10 mil reais, e mesmo além disto. No trabalho *Bicho com Polaroid*, uma clara referência à Lygia Clark, teve como lance inicial R\$ 300,00. Em menos de dois minutos foi arrematado por R\$ 52.000,00. Foram arrecadados nesta noite 660 mil reais¹¹⁷. Na plateia colecionadores, representantes de colecionadores, personalidades do mundo artístico, curadores, professores

¹¹³ Pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, onde coordena, desde 2009, o projeto de exposições Política da Arte. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM (2001-2006) e pesquisador visitante no centro de pesquisa TRAIN – Transnational Art, Identity and Nation, University of the Arts London (2008-2009). Foi curador do pavilhão brasileiro (Artur Barrio) na 54ª Bienal de Veneza (2011), curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010), co-curador da 6ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2007), e curador do 30º Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna (2007), em São Paulo. Foi curador da mostra coletiva *Cães sem Plumas* (2014), no MAMAM e de exposições retrospectivas dos trabalhos de Cao Guimarães (2013), no Itaú Cultural, e de Jac Leirner (2011), na Estação Pinacoteca, ambas em São Paulo. Entre muitas outras atividades.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br> acessado em 05/11/2016.

¹¹⁵ Galeria Vermelho, localizada na cidade de São Paulo, na Rua Minas Gerais, 350, São Paulo capital. Dirigida pelos galeristas Eliana Felkelstein e Eduardo Brandão, inaugurou em 2002, e hoje é apontada como uma das principais galerias de arte contemporânea do país. Conta com a representação de importantes nomes das artes nacionais, entre eles: Rosângela Rennó.

¹¹⁶ Aloísio Cravo, 1955. Apontado como um dos principais leiloeiros de arte do Brasil. Desde 1990 mantém sua casa de leilões em parceria com sua esposa Suely Cravo. Juntamente com a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, compõe as duas principais casas de leilões do país, atuando com critérios internacionais.

¹¹⁷ Os valores aqui apresentados têm como fonte o livro publicado pela Cosac Naify sobre o projeto em 2012. Ver: RENNÓ, Rosângela. *Menos-Valia (leilão): Rosângela Rennó*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

universitários, entre outros. Só poderiam dar lances as pessoas que estivessem presencialmente no local ou seu representante,¹¹⁸ assim foram vetados lances pela internet.

Em 2012, foi lançado o livro *Menos-Valia* pela Cosac Naify,¹¹⁹ com duas tiragens distintas: uma de artista com 300 cópias e outra recorrente no mercado editorial. A versão de artista, assinada e numerada, foi vendida a 2 mil reais, e outra em torno de 70,00 reais. Este trabalho suscita inúmeras questões, gera tensões, além de ironizar, em certo sentido, as relações sistêmicas da arte. Provavelmente esta é a primeira leitura quando ouvimos falar de um leilão dentro de um espaço institucional como a Bienal de São Paulo. O que pretenderia além de expor os mecanismos de funcionamento da arte na contemporaneidade e suas relações com o mercado de compra e venda? Porém, a artista destaca que o trabalho estava voltado à reflexão sobre a obsolescência dos objetos e sua recuperação, ou seja, uma discussão sobre a *vida social dos objetos*¹²⁰ na atualidade. Deste modo, o texto de apresentação do projeto assinado pela artista está redigido do seguinte modo:

No campo das ideias, este projeto deve ser compreendido, também, como exemplo de recuperacionismo ativo de transformação - devidamente ancorado na ruinologia-, pratica já bastante consolidada nos territórios da ética e da estética contemporânea.

Apesar da fala da artista, a questão sistêmica e as possíveis discussões sobre construção de valor, o papel do trabalho do artista, ou a incrível economia da arte, talvez sobrepujem a reflexão sobre “ruinologia” proposta a princípio pela artista. Por outro lado, o quanto este discurso do trabalho sobre o que aqui chamo de vida social objetos não é uma construção retórica da artista, na mistificação do próprio trabalho e de si? Ou, talvez, uma cortina de fumaça para a questão central, o sistema produtivo e de troca, conseqüentemente a construção de valor no campo artístico ou mesmo além dele? A discussão sobre a *vida social dos objetos* proposta pela artista e seus trânsitos não se tornaria, por acaso, uma questão

¹¹⁸ Só é possível aferir a participação de tais agentes uma vez que o pesquisador não se encontrava presencialmente no leilão, através de vídeos a respeito do projeto, inclusive filmado em sua integralidade o tempo de leilão. Disponível em: <http://fotoemovimento.com/menos-valia-leilao-rosangela-renno/> acessado em 22/01/2017.

¹¹⁹ Este livro traz rica documentação do projeto, assim como excelentes textos reflexivos sobre o trabalho assinado pelos seguintes autores: Moacir dos Anjos, Luciana Capena Alvares, Maria Angélica Melendi, Cuauhtémoc Medina, além da apresentação da artista.

¹²⁰ O termo *vida social dos objetos* está relacionado às reflexões de Arjun Appadurai. A expressão designa o processo de produção, circulação, consumo de variados objetos. O autor, juntamente com demais pesquisadores, propõe pensar os objetos em posição análoga a da vida de um ser humano que possui fases, caminhos e utilizações diversas. Assim, estes objetos são assimilados e utilizados conforme contextos e passam por diversos contextos em uma determinada trajetória. Deste modo, o objeto, mesmo serial, industrializado, ganha um status particular. Um mesmo objeto pode ascender ou descender em hierarquias e utilizações, passando pela inércia até outro estágio, conforme as apropriações, utilizações e desígnios que cada ser humano atribui. Assim, tornam-se portadores de histórias e história e possuiriam uma memória cultural latente.

central na reflexão sobre a relação entre o que comumente chamamos de arte contemporânea com o atual sistema produtivo?

Acredito na sagacidade e inteligência de Rosângela Rennó e que a mesma estava consciente destes jogos quando propôs um leilão dentro da Bienal de São Paulo. Mercado e instituição fundidos, ao mesmo passo, o próprio mercado via o leilão adquire status de obra, ou seja, o leilão como uma espécie de *happening*. Este trabalho particularmente me fascina enquanto pesquisador das relações sistêmicas e mercadológicas; entretanto, também é capaz de me provocar uma grande insatisfação sobre o mesmo, uma espécie de desconfiança, um pé atrás, pois talvez exista certa superficialidade na temática, espetacularização de uma prática conhecida por todos no mundo da arte.

Esta ironia juvenil da artista sobre a relação de crença que sustenta a *Illusio* bourdieusiana, que é o elemento capaz de nos manter continuamente jogando, parece-me conter certa banalidade. Tenho dúvidas sobre o caráter crítico do trabalho sobre o sistema e mercado. Não sei o quanto não é só alta promoção e construção do personagem artista que auxilia na mistificação do mesmo. Porém, mesmo que assim seja, torna-se um exemplo excelente a discussão. Talvez é entre fascínio e desconforto que resida o meu interesse sobre este trabalho.

Em minha perspectiva, o trabalho não é a peça x ou y leiloada, apesar de sua aparente autonomia frente ao contexto, mas o evento, o *happening*, o leilão, obra que só existe enquanto ação a qual necessita da participação de todos. Trata-se de uma experiência que deveria ser vivenciada. Assim, em uma primeira abordagem, digo: a obra é o próprio espetáculo, ou em outras palavras, a ação espetacular do leilão, o evento. O *happening* provocado pela artista. Neste sentido, poderia se configurar como um trabalho que seria inviável à compra e venda, ao menos em uma economia tradicional e intermediada por dinheiro, pois sua posse seria impossível, e isto se colocaria em oposição as peças vendidas durante o *leilão obra*.

Deste modo, se o trabalho não poderia ser vendido, pois seria o próprio evento, a reunião de pessoas em torno de algo, ao menos se poderia levar para casa fragmentos com status de obra de arte. Assim, os fragmentos alçariam a categoria de obras independentes. É necessário dizer de antemão ao leitor que o fato do trabalho, caso seja compreendido enquanto a ação, e este a princípio não poder ser objeto em uma relação comercial tradicional, isto não o torna em si inalienável.



Fig.8. *Menos-Valia*
Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo.
Fotografia disponibilizada pelo site da artista.
Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/9>
Acessado em 10/01/2018



Fig.9. *Menos-Valia*
Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo.
Fotografia disponibilizada pelo site da artista.
Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/8>
Acessado em 10/01/2018



Fig. 10. *Menos-Valia*
Rosângela Rennó, 2010, Bienal de São Paulo.
Fotografia disponibilizada pelo site da artista.
Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/2>
Acessado em 10/01/2018

Rosângela Rennó opera a partir do que Nicolas Bourriaud (2009) chama de lógica da pós-produção. Para Bourriaud, desde os anos 1990, os artistas passaram a operar cada vez mais através de estruturas, códigos, signos, referências culturais pré-existentes e de processos de montagem. Devido a isto, ele relaciona o trabalho destes artistas aos dos profissionais que trabalhariam com cinema, vídeo, televisão, dentro da chamada pós-produção, ou seja, com a montagem fílmica, inserindo legendas, sons, dublando, entre outras coisas. Estes artistas operariam a partir das estruturas, objetos, referências culturais que se multiplicam em nossa realidade. Deste modo, teriam deixado para trás a concepção romântica de uma criação pura e original para suas ações ficarem ao lado dos DJs e programadores, trabalhando a partir de estruturas e instâncias pré-existentes.¹²¹

Na perspectiva de pós-produção defendida por Bourriaud, produtor e consumidor de bens culturais confundiriam-se. Parece-me exemplar o leilão de Rosângela Rennó, quem produziria a obra? A artista? Ou o público que participa? Existiria obra “leilão” sem a autorização e consentimento curatorial? Existiria obra sem o leiloeiro? Existiria obra sem público? Existiria obra sem a Bienal? As respostas às questões aqui colocadas são: não, não existiria obra sem nenhum destes agentes que inclusive são representantes de diferentes instâncias. E, claro, também não existiria obra sem a artista, ou seja, quem criaria a obra de arte?¹²²

A obra de Rosângela Rennó completar-se-ia na interação com os diversos agentes que compartilharam/partilharam a mesma. E assim o ato de realização do evento torna-se um dispositivo informacional, uma potência provocadora de reflexão e de novas mistificações. A obra de arte neste caso é um meio, jamais um produto final de caráter material, ou somente de caráter material. Deste modo, a partir da perspectiva de Bourriaud, podemos afirmar que o trabalho artístico manteria nestas circunstâncias (evento leilão) seu valor de uso, e não se renderiam ao seu valor de troca; no entanto, as peças ofertadas no evento adquirem um super valor de troca.

¹²¹ O argumento que sustenta o livro é frágil em minha opinião, pois os artistas nunca criaram do nada, mas a partir de suas matrizes culturais e históricas. Operaram com referências de um “clássico” imaginado ou não, de referências de outros artistas antecedentes ou contemporâneos. Dividiram discussões e preocupações de seus tempos e etc. Ou seja, este modo de construção não é exclusividade de nosso tempo e nem iniciou com Duchamp. Mas, ao longo da discussão proposta por Bourriaud, uma série de argumentos é interessante para nós neste escopo textual.

¹²² Esta pergunta parece retórica; todavia, é essencial para compreendermos a construção de valor, as definições conceituais e atributivas, mesmo o que chamamos de mercado como algo erguido através da interação social. Ao mesmo passo, que tenciona a noção tradicional de autor, ainda se relaciona com a famosa pergunta de Pierre Bourdieu: quem cria o criador? E ambas apontam que a criação não é uma atividade unicamente individual.

É interessante considerarmos que ninguém ali durante o leilão comprou a obra de arte exposta na Bienal de São Paulo, apesar de alguns acharem que sim, mas tornaram-se em certa medida coautores, pois a obra é o evento “leilão”, encarnado em conjunto de peças, que justifica este evento, além do próprio tempo de exposição que acaba por constituir-se enquanto obra. Ou seja, em uma peça de teatro, ou no cinema, o tempo é constituinte do trabalho; neste caso o mesmo ocorre. E, por sua vez, todos os agentes envolvidos, o leiloeiro, os curadores, o público, tornam-se coautores juntamente com a artista e passaram a fomentar inclusive a aquisição de valor do trabalho, e mesmo do próprio nome da artista, pois a maioria das peças não foi adquirida por um público qualquer, e sim, por outros agentes reconhecidos no circuito nacional e pelo próprio trabalho chancelado pela Bienal de São Paulo, que é o principal meio de atribuição de valor neste caso.

Então, o que estas pessoas compraram quando adquiriram objetos selecionados e rearranjados pela artista? Se considerarmos a proposta de Bourriaud, podemos fazer a seguinte leitura do trabalho: trata-se de uma espécie de estética do uso que estaria na reunião, nas relações de afeto, no evento e sua aparente condição inalienável, e a princípio uma resposta a um sistema que tudo mercantiliza, ao mesmo passo que ironiza e torna visível os mecanismos de valoração do campo artístico e seu processo de mercantilização nos quais o valor da obra e do artista é construído na interação entre os agentes.

Entretanto, esta estética do uso, e mesmo este posicionamento a princípio rotulado enquanto crítico, não impede o processo valorização comercial como é possível refletir via o trabalho *Menos-Valia*, e mais, torna-se elemento essencial à valoração comercial. Este trabalho não foi vendido completamente e nem comprado completamente; entretanto, não deixou de ser vendido e sequer comprado. Percebam o problema que temos, que ainda é endossado no momento em que a artista não declara diretamente como motivo ou tema da obra uma reflexão sobre as relações sistêmicas e de construção de valor do campo artístico.

Quando aqui pergunto quem cria a obra de arte, em certo sentido aproximo-me de Vilém Flusser¹²³ e de sua pergunta: quem seria o verdadeiro criador da imagem técnica (fotografia): o fotógrafo ou o programador? E de Pierre Bourdieu que pergunta: quem cria o

¹²³ Este é um texto seminal para as questões sobre a imagem, o papel da tecnologia e seus aparelhos no mundo contemporâneo. Flusser relaciona a noção de pós-industrial com o surgimento dos aparelhos semióticos, gerando uma perspectiva ímpar nas relações, pois o termo pós-industrial geralmente está conectado com a ampliação do terceiro setor (serviços). Ao fazer isto, este antecipa a discussão história em 100 anos com o surgimento da fotografia, aspecto que merece atenção dos estudiosos da atual fase capitalista. Ver: FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Anablume, 2011.

criador? As perguntas em si já nos apontam que não existe uma criação “pura”, individual, particular, dotada de pura originalidade e centrada em valores em e por si. Por isto que em certa medida faz sentido quando Bourriaud¹²⁴ atribui como função ou característica do artista contemporâneo ser alguém que operaria com estruturas pré-existentes, montando, remontando, como no caso de Rosangela Rennó, em que a artista sai pelas feiras do mundo comprando equipamentos fotográficos, reagrupando-os formando outra coisa, assim como agrupa em mesmo ambiente instituição e mercado e faz destes reagrupamentos materiais e conceituais seu trabalho. E neste ato, ou neste conjunto de atos, promove a circulação das peças, obras e de si própria.

Deste modo, a obra nada mais é que o conjunto de atividades que culminam no leilão, que, por sua vez, não pode ser reproduzido, mas as informações produzidas nestas ações são capazes de reverberar além do tempo restrito da ação (leilão e Bienal de São Paulo), e mesmo podem tornar-se mercadorias. Deste modo, de uma curadoria a um novo trabalho, um texto, ou qualquer outra informação emitida que colocamos a circular, no ato de circular e serem consumidos, estes se multiplicam tornando-se plataformas para novas formulações em um fluxo multiplicador. Isto é o que chamaríamos de consumo produtivo.

Quando Rosangela Rennó realiza suas operações, a arte desloca-se de uma relação de materialidade para uma de imaterialidade, para uma relação informacional, atributiva, comunicativa, em que a artista é uma operadora e, ao mesmo tempo, criadora. Opera com o que já existe, mas neste operar outras coisas podem vir a formar-se, mais ou menos parecidas às anteriores, mas não as mesmas, e aí algo em certa medida novo passa a existir. Esta relação pode ser uma atitude, um mover-se em um determinado contexto, um portar-se, conduzir-se enquanto indivíduo, como em inúmeros trabalhos de Paulo Bruscky, de Paulo Nazareth, ou como no caso de Rennó aqui descrito, e certamente já estava em Duchamp.

O que, por ventura, possa parecer ao leitor muito confuso, nada mais é que tentativa de compreender o ato de produzir a obra de arte. Em outras palavras, qual é o trabalho do artista em um sentido de como este acabaria por operar independente da linguagem específica, ou

¹²⁴ A proposta de Bourriaud parece-me ser a defesa da arte do pré-moldado, ou do brinquedo lego, de estruturas prontas que são agrupadas de formas distintas conforme cada projeto ou ideia. Apesar de concordar que não é possível pensar o artista como um criador no sentido originário, em que a criação é algo completamente autônomo, individual, original e autêntica; no entanto, a montagem não é contrária à ideia de criação, mas promove-a com outra consciência que no passado. Quando Rosângela Rennó aproxima e funde códigos distintos não formaria uma terceira coisa? E esta terceira coisa não seria criação? E assim, neste operar, não teríamos um processo de inovação contínuo? Devido a isto, creio que a argumentação de Bourriaud merece esta ressalva.

seja, pintura, escultura ou uma *performance*? Percebam que, apesar de trabalhar com determinados artistas, eu poderia falar de um artista dedicado à pintura, por exemplo. Mas o que me interessa demonstrar primeiramente é que o trabalho do artista é de caráter informacional que pode estar embasado ou não na materialidade de um objeto, de uma pintura ou ser simplesmente uma ação, um *happening*. Assim, o trabalho artístico consistiria na manipulação física e conceitual de um aparato de signos, imagens, conceitos pré-existentes que, quando manipulados, seriam capazes de formular trabalhos de arte únicos e autorais. Isto ocorreria devido à natureza do trabalho artístico, pois se trata de uma visão individual sobre e a partir do mundo.

Entretanto, esta individualidade só existe em função de uma crença coletiva. E mesmo assim, toda a criação é também fruto de uma coletividade que a precede e a procede. Deste modo, o artista é o operador, criador e inclusive programador. A autoria tem uma dimensão coletiva, assim como todo e qualquer processo aqui narrado da construção de valor ao preço, ou seja, parte desta produção também é de caráter coletivo além de individual.

Não existiria a obra *Menos-Valia* de Rosângela Rennó sem a participação do público e o consentimento curatorial, institucional e mesmo do leiloeiro. Entretanto, a autoria formal, legal continua a ser de um único autor, Rosangela Rennó. Mas o trabalho não seria de coautoria como venho tentando demonstrar se ele não existe sem os outros e suas respectivas participações? Isto nos leva a perguntas: o que garantiria a propriedade privada sobre o trabalho para a artista se este é um trabalho que não existe sem o outro? E a que interesses serve a propriedade privada neste caso?

Estas questões tangem a arte contemporânea desde as novas vanguardas, e a ideia de uma arte participativa, contextual e assim por diante. Muito longe de extinguir a discussão, Ricardo Basbaum, quando questionado sobre estes aspectos, traz uma interessante contribuição:

Por um lado, essa proximidade da recepção também vem a ser, para mim, uma maneira (e aí isso talvez tenha a ver com o que a gente estava falando, antes da entrevista, sobre a relação com o circuito ou com o mercado) de meu trabalho se manter sem precisar recorrer aos mecanismos de legitimação tradicionais do circuito. Se eu não tinha leitura crítica, se eu não tinha registro histórico, se eu não tinha acesso ao mercado, a única maneira do meu trabalho se manter seria através de uma proximidade com a recepção e construir nesse encontro uma dimensão de oralidade que fosse se mantendo pelos próprios processos de transmissão e distribuição dessa oralidade, a partir de uma conversa que vá se constituindo do campo da cultura. Fui

então investindo em modos de trabalho em proximidade com grupos. Seja na série “eu-você: coreografias, jogos e exercícios”, seja no projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, fui estruturando aspectos de minha prática como maneiras de deixar uma marcas do meu trabalho em outros, e a partir dessa marca fazer com que o trabalho fosse ganhando corpo pelo mundo da cultura, independente dele estar na coleção do museu, de estar arquivado, gerar debate crítico, de um curador se interessar. (...) Questões que, para mim, estão no início do projeto NBP. O vírus como algo que é carregado pelo corpo do espectador, que vai levando meu trabalho, de forma desmaterializada. O trabalho vai ganhando outros corpos, vai se distribuindo – uma maneira de resistência, através da prática. Claro que temos aí uma maneira de pensar a autoria, que vai contando com esses encontros. Então, me percebo como agente autoral como alguém que vai construindo ferramentas de contato e de produção, cuja poética passa por essa construção de problemas através do contato. Considero-me como alguém que traz um problema em aberto, que espera por ativações do grupo. Agora, claro que me vejo também como alguém que detém responsabilidade neste processo, que terá que agir com uma certa persistência, que terá que ser um organizador, um gerenciador, que fica atento aos protocolos – porque se eu não fizer isso, ninguém mais vai ir fazer (BASBAUM, 2017).

Para Basbaum, esta interação, e mesmo participação, é capaz de gerar uma continuidade do trabalho, ou mesmo fazer existir um trabalho, e instaurar uma memória coletiva, mesmo sem a instituição ou o mercado aqui identificados como responsáveis por tal façanha. Mas o que Basbaum reflete também vale para os artistas dentro das instituições e promovidos pelo mercado. E mais, diria que esta relação é um ponto central para as próprias relações de mercado. No entanto, esta dimensão participativa constante no trabalho de Basbaum e também no de Rosângela Rennó aqui tratado não significa o apagamento da autoria, pois ela está na consciência de construção destes trânsitos, ações, proposições de caráter poético, essenciais para a própria existência do trabalho enquanto um trabalho de arte, ou seja, o artista é um propositor, e esta capacidade de proposição dá a ele a autoria que, por sua vez, não é plena, mas essencial.

Rosângela Rennó, assim como a grande maioria dos artistas contemporâneos, não possui encargos e diretrizes a princípio fora de sua própria vontade. Estes são determinados por si e o produto de seu trabalho não é fruto de uma encomenda, mas de uma oferta da artista em um mercado para um conjunto de consumidores. Percebam que o que Rosângela Rennó detém é a propriedade privada da criação de caráter propositivo e oferta os resultados desta proposição a uma determinada demanda, ou a um determinado público. Assim, a artista detém o capital criacional e emprega-o. E neste emprego, temos como resultado o trabalho de arte ancorado em materialidade.

Mas a materialidade é uma parte do trabalho. O trabalho estende-se além do objeto material e mesmo imaterial. Ele está inclusive na articulação, nos trânsitos necessários para que sua proposição seja compreendida enquanto arte. Túlio Pinto¹²⁵ dá uma relevante declaração neste sentido:

Eu acho que o trabalho, na verdade, ele se desenvolve tanto num contexto de pesquisa quanto num contexto de apresentação, de desdobramento no circuito. Quando se faz um trabalho dentro do ateliê, tu tens uma noção da tua ideia, do que tu concebeste. Quando ele vai para o mundo, para o mundo que eu quero dizer são exposições, quando ele circula, tu consegues perceber aquele trabalho de um ponto de vista que eu considero privilegiado, que é fora desse contexto hermético que é só teu, e ele começa a receber alguns atravessamentos de leitura.

A partir desse momento, o trabalho começa a conversar contigo também. Não que ele não conversasse durante a produção, mas é outro tipo de conversa. E aí tu começa a perceber o que ali está funcionando mais, menos, a partir do olhar do terceiro, do observador, do público. Então eu acho que estar consciente não só de um estágio de produção, mas também dos outros estágios pelos quais o trabalho passa corrobora pra que esse trabalho desdobre-se e componha outras leituras que não seja só a sua. (PINTO, 2012)¹²⁶.

A partir do exposto, aquilo que chamaremos de obra de arte constitui-se na interação social, assim como seus valores. E o fazer artístico vai além do objeto arte; logo, toda criação individual possui uma dimensão coletiva e necessita dela para ser reconhecida enquanto individual. O fazer do artista implica fazê-lo perceber suas atitudes, movimentos, proposições enquanto artísticas em âmbito coletivo¹²⁷.

Este artista não venderia sua força de trabalho, tempo, em troca de capital, mas ofertaria seus produtos oriundos de sua força de trabalho, aproximando-se do empresário e mesmo do capitalista. Entretanto, seu produto, é, antes de qualquer coisa, *ele próprio*, como

¹²⁵ Túlio Pinto - Brasília, Brasil, 1974. Vive e trabalha em Porto Alegre. Possui graduação pelo Instituto de Artes da UFRGS. Artista representado pela Galeria Baró, São Paulo. Fez diversas exposições em território nacional e internacional. Recebeu diversos prêmios, entre eles destacam-se: Prêmio de Aquisição: 65 ° Salão Paranaense | Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC / PR | Curitiba - PR - Brasil - 2014; Prêmio de Aquisição - Prêmio ARTIGO Rio 2013 - Programa de residência do artista ARTIGO Rio / ARTTOWN - Amsterdã, Países Baixos; 9ª Rede Nacional Funarte - 2013 - CEP: corpo, espaço e rota - Brasil; 2011; Prêmio de aquisição Leonello Berti 35 ° SARP - Ribeirão Preto, SP, 2010; IV Prêmio Açorianos de Artes Visuais - Destaque em Escultura 2009 - Porto Alegre, RS. Entre outros. Suas obras fazem parte das seguintes coleções: Phoenix College Art Collection | Phoenix - Arizona - EUA; Mesa Community College Gallery | Mesa - Arizona - EUA; Senac SP - São Bernardo do Campo | SP - Brasil; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, Brasil; Fundação Cultural Itajaí - Itajaí - SC - Brasil; Instituto Figueiredo Ferraz - Ribeirão Preto - SP - Brasil; Usina Cultural Energisa | João Pessoa - PB - Brasil; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS - Brasil; MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, Campo Grande - MS - Brasil; Museu Nacional de Brasília - Brasília - DF - Brasil; Museu de Arte de Ribeirão Preto - Ribeirão Preto - SP - Brasil; Galeria Municipal de Arte Aldo Locatelli - Porto Alegre - RS - Brasil. Nos últimos anos participou de residências artísticas em países como Ucrânia, Canadá, Portugal, EUA, Reino Unido e Holanda.

¹²⁶ Entrevista disponível em: CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

¹²⁷ Voltarei a este aspecto com maior acuidade na sequência textual.

veremos com maior acuidade na sequência da tese, pois é ele, artista, que detém o capital criacional/propositivo e o emprega servindo-se dos demais indivíduos que não detêm este capital, e todos trabalhariam em função da intenção de valorização da proposição do artista, agindo na construção de *mais-valia* sobre a produção artística. E desta relação seria capaz de tirar variados benefícios.

Dentro de uma tradição bibliográfica, e não só os intermediários, o galerista, o *marchand*, eventualmente as instituições culturais, são taxadas de exploradoras dos artistas, jamais os artistas dos demais agentes. Os artistas geralmente aparecem como os “explorados” ou se autorrotulam deste modo, e não como os exploradores, pois a função do artista seria a criação de valor, como aparece na fala de Ricardo Basbaum: “Então, assim, a utilidade do artista é produzir valor.”¹²⁸

Mas é somente o artista que seria o responsável por criar valor? Certamente não, e nem Basbaum disse isto. Todavia, a ideia da exploração dos demais agentes sobre os artistas apoia-se, em certa medida, na crença de que o único que cria valor sobre o que produz é o artista, e devido a ele ser o “criador do valor originário” teria que ter uma participação na construção de valores secundários. Na atualidade, podemos afirmar que o artista pode vir a ter uma participação inclusive reduzida neste processo. Entretanto, é possível trabalharmos com uma perspectiva entre explorados e exploradores como um binômio claro e identificável? Creio que não.

Quando Rosângela Rennó faz um leilão dentro da bienal, ela evidencia o caráter criacional do mercado, tanto o mercado enquanto criação de um corpo coletivo e que atende necessidades nem sempre coletivas, mas que atua via um conjunto de interesses e via cooperações seletivas, quanto a capacidade que este mercado tem de criar. E mais, demonstra de modo pragmático a articulação entre instituição e mercado, e mesmo impossibilidade na atualidade de separação destas esferas, até porque mercado não se resume à compra e venda de obras.

Ainda, dentro de uma dimensão nacional, exhibe o processo de aquisição de valor de um objeto, e que este valor, é erguido na interação destes agentes e com participação ativa do artista de forma consciente, e esta participação vai além da feitura do trabalho, e esta construção de valor está ligada à aquisição de preço. No quadro abaixo, temos os dados de um

¹²⁸ Ver entrevista com Ricardo Basbaum no apêndice.

trabalho (Mickey Marx) que participou no leilão durante a Bienal de São Paulo e este mesmo trabalho voltou a leilão em 2017.

Trabalho:	Mickey Marx
Custo:	R\$ 80,00
Lance inicial:	R\$ 320,00
Arremate em 2010:	R\$ 5.700,00
Novo leilão em 2017	Estimativa: R\$ 25.000,00 - 35.000,00

Fontes: Livro: RENNÓ, Rosângela. *Menos-Valia (leilão): Rosângela Rennó*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Casa de Leilão Aloisio Cravo, disponível <http://aloisiocravo.com.br/leilao/junho-2017/> Acessado em 12/01/2018

Nesta tabela também podemos vislumbrar, mesmo em uma instância local, nacional, uma possível possibilidade especulativa da obra e sua valoração monetária, que no mercado secundário, agora não como obra, mas como mercado, fornece lucro ao investidor que adquiriu o objeto durante a obra leilão em 2010. Ainda, a artista durante o *leilão obra* aproxima e confunde mercado primário e secundário. Demonstra como não é possível pensar as relações mercadológicas desatrelada das institucionais.

Em suma, a partir deste trabalho fica evidente que as noções tradicionais sobre mercado da arte e os discursos de diversos agentes sobre e a partir do que entendem por mercado necessitam serem revistos, assim como o que entendem pelo que seja o trabalho do artista. Neste mesmo escopo, as teorias sociológicas, especificamente a partir de Pierre Bourdieu, que veem a construção de valor no campo de interação social, necessitam serem retificadas, pois estas geralmente ignoram a ação consciente do artista, e as especificidades da própria obra, ou seja, parte da teoria sociológica tem dificuldade de olhar as obras e buscar a singularidade que as compõem, ao mesmo tempo em que participam de uma coletividade.

O que estou dizendo é que não é qualquer obra ou artista que consegue articular com estas instâncias e se fazer reconhecer suas ações enquanto arte. O valor é erguido socialmente no conjunto de agentes; no entanto, o artista e a obra têm uma participação efetiva e muitas vezes consciente neste processo, aspecto que algumas abordagens sociais tendem a ignorar.

A seguir irei discutir a noção de mercado e mercadoria, formulando outras relações que as tradicionais com o intuito de compreender as características do mercado da arte na

contemporaneidade e o papel do artista enquanto um agente deste mercado. Assim, peço de antemão ao leitor, que deixe momentaneamente de lado o que entende por mercado, pois provavelmente estaremos falando de coisas diferentes. Após a leitura de meus argumentos e definição do que seja o mercado da arte, todo argumento contrário será bem vindo.

A Satisfação dos Desejos: O mercado

O mercado é uma construção social e histórica, ou seja, contextual. Em outras palavras, a partir do artista Rubens Mano:

Penso ser importante lembra-los primeiro que o mercado de arte como algo dado ou autônomo não existe. Ele é antes mais nada uma criação e como qualquer outro mercado construído, organizado a partir de uma caracterização nesse caso do que seja arte e da convenção e do aceite de determinadas regras, determinadas regras, por parte de seus agentes. (RUBENS, 2016)¹²⁹

Rubens Mano explicita a necessidade de entendermos o que chamaremos de arte e suas regras, para então, compreendermos o que seria o mercado da arte. Para tal, o que caracteriza um mercado não é como os produtos são ofertados, mas quais são os produtos e a natureza de sua produção. Cada produto necessita ser trocado de modo distinto, ou seja, o modo como se comercializa gado não é o mesmo modo como se comercializam flores. Assim, o que é comercializado gera forma ao mercado e acaba por influenciar em suas regras. Logo, para entender os mercados da arte, necessitamos minimamente compreender o que este mercado troca. Quais são seus produtos? Para compreender os produtos, necessitamos entender como estes são produzidos, e por quem.

Em *O Poder Simbólico*, capítulo X, Pierre Bourdieu constrói uma pergunta muito interessante que é recorrente em seus estudos: “o que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio?” (BOURDIEU, 2007, p. 287). Pergunta semelhante à de Arthur Danto, quando confrontado com a obra de Andy Warhol¹³⁰. Na resposta Bourdieu utiliza justamente os trabalhos de Duchamp, desloca o

¹²⁹ Trata-se de uma transcrição da fala do artista Rubens Mano proferida no Seminário *A Formação do Valor nas Artes Visuais*, de organização de Tatiana Ferraz e Thais Rivitti, realizada em agosto de 2016 no Ateliê 397, em São Paulo, Brasil. Na mesa estavam Elisio Yamada, Pedro Barbosa, e Rubens Mano, como debatedora Ana Letícia Fialho e mediação de Thais Rivitti. A transcrição ocorreu a partir de vídeo disponibilizado no YouTube.

¹³⁰ Arthur Danto em 1964, quando se depara com a obra de Andy Warhol as caixas de *Brillo Box*, na qual estas visualmente em nada se diferiam das encontradas nos supermercados, percebeu que ali residia uma mudança, ou mesmo um rompimento com as abordagens tradicionais da estética filosófica sobre as obras de até então, pois as obras de Warhol não podiam ser compreendidas sob o mesmo paradigma do expressionismo abstrato já que não existia absolutamente nada que diferenciava esta produção do que visualmente se encontrava no mundo ordinário, banal, comum. A partir de então, desenvolveu inúmeros ensaios tratando da questão, sobre o “fim da arte”, que não significava em hipótese alguma o fim da produção artística, mas o fim de determinadas narrativas sobre arte. Ampla é a bibliografia de Danto e sobre Danto, e não vem ao caso aqui referenciá-la sendo esta de amplo domínio e acesso. Mas, ao citar, interessa-me observar que, apesar de Danto e Bourdieu debruçarem-se sobre um mesmo problema, ou seja, a impossibilidade de diferenciar visualmente e até mesmo materialmente aquilo que será atribuído status de obra daquilo que não será, que está no cotidiano como objeto banal, ambas as respostas apontam para lugares distintos, compreensões diversas e uma tão interessante quanto importante que a outra.

centro de interesse da obra para a figura do artista e seu poder “mágico”, e disserta sobre como isto seria fruto de uma construção social e histórica.

Em outras palavras, a resposta é a crença que faz algo ser uma obra de arte e não um produto qualquer, cujo credo é fruto de construções históricas e sociais. E o artista aparece como o artífice da crença. E esta, compartilhada por nós, propaga a ideia de que as produções artísticas possuem um status diferenciado em relação a outras produções humanas, aspecto construído historicamente como demonstrado no primeiro capítulo.

Quando Bourdieu explicita esta relação de crença compartilhada por um campo, ou seja, um conjunto de agentes, no qual o artista é um artífice das crenças, deste “poder mágico”, para então construir uma crítica social em cima disto, este abre espaço para percebermos que este agente imbuído de “magia” só pode manifestá-la em um determinado contexto que possibilite a enunciação e o compartilhamento da mesma.

Assim, posso fazer a seguinte afirmação¹³¹: a obra não é independente do artista e de seu contexto de produção e circulação, nos casos em que se torna independente, e são muitos os casos. Geralmente nós verificaremos indícios de fetiche e alienação sobre a obra e a produção artística. E é este fator que possibilita a instrumentalização da arte das formas mais tacanhas às mais sofisticadas, assim como que a obra adquire uma condição quase que permanente de mercadoria na sociedade capitalista; no entanto, parece ser este o destino da produção artística.

Os mercados da arte são os meios de propagação de crença da “magia” dos artistas, assim como promotores de um contexto e agentes ativos nesta construção. O mercado é criação e também criador, não é simplesmente meio, ou contexto. Compreenderemos a seguir estas relações.

1. O mercado da arte¹³² caracteriza-se por uma relação de permuta imaterial e comunicativa, intermediada ou não por objetos. Este mercado é fruto de uma economia

¹³¹ Esta afirmação é controversa em nossa atualidade devido à crença e o desejo de uma plena autonomia da obra, mas demonstrarei meu ponto de vista ao longo do trabalho.

¹³² Em uma noção tradicional embasada em compra e venda de objetos artísticos, o mercado da arte caracteriza-se segundo Hoog (1995): 1. O mercado de arte não se configura enquanto um mercado puro e perfeitamente competitivo, mas por uma situação de oligopólio, na qual não existe um grande número de vendedores. Vendem produtos diferentes um do outro, e a procura é caracterizada por uma grande atonicidade. Em outras palavras, o produto soja é soja para qualquer outro vendedor e compradores; o produto arte não: cada obra e cada artista configuram-se como produto único. Ainda dentro desse aspecto, existem dois tipos de mercado: um em que a oferta é limitada por sua natureza (arte histórica) e outro por estratégia (arte contemporânea). 2. A informação

essencialmente simbólica e imaterial que resulta em materialidades. E por resultar em materialidades, possui uma dimensão financeira. Entretanto, esta materialidade não é necessariamente das obras de arte. Nas palavras de Bourdieu (2008, p.19), “O comércio da arte – comércio das coisas que não se faz comércio.” A permuta do mercado da arte possui o mesmo paradigma das relações de troca do capitalismo cognitivo. Nem os conhecimentos, tampouco as obras de arte, poderiam ser reduzidos a simples mercadorias.

Se o que faz algo uma obra de arte, ou uma parte essencial da obra que sem ela não existiria obra é completamente imaterial, ou coletiva, do mesmo modo que o conhecimento, como comercializar algo intangível? A relação de troca clássica ou smithiana prevê que, aquele que troca, priva-se do objeto trocado por outro objeto, ou do dinheiro pelo serviço. Porém, jamais trocamos conhecimento sob a mesma premissa clássica. Um professor, artista, intelectual, quando troca seu conhecimento por algo, jamais se priva dele, ou o desvaloriza; pelo contrário, a valorização ocorre em função da difusão. Nesta troca, em um patamar ideal, nenhuma parte dos envolvidos na permuta perde; todos ganhariam com o processo de socialização. Por sua vez, o consumo do conhecimento ou de uma obra de arte não as destrói, diferentemente de um iogurte que adquiro em seguida o bebo, e não existe mais iogurte. Poderíamos falar desde a água potável, o petróleo, um automóvel, ou um sapato que, conforme nós o consumimos, este se esvai, termina, cessa. O conhecimento ou a obra de arte não. Quem consome não destrói a obra ou o conhecimento, mas pode vir a multiplicá-los, difundi-los. Assim, este consumo produz novos bens.

Consumimos conhecimento nas universidades, escolas, ateliês que se multiplicam em novos conhecimentos, em novas obras de arte, em novas reflexões. Frank Auerbach¹³³, quando questionado sobre o que seria um bom trabalho de arte em sua opinião, disse que um bom trabalho, uma boa exposição, era aquela que fazia com que ele corresse para seu estúdio para produzir um novo trabalho. Assim, o consumo e produção coincidem e consumidor e produtor podem vir a se fundir, sem necessariamente falarmos das novas tecnologias da

não é disponibilizada de forma simétrica para todos os agentes do campo ou mesmo do mercado da arte. O acesso à informação depende do lugar no qual cada agente encontra-se dentro do campo artístico. 3. Os bens não são perfeitamente móveis. Os Estados regulam sua entrada e saída, além de fazer as devidas taxações. 4. Existe um caráter de unicidade nas obras. Mesmo os múltiplos, são normalmente contabilizados e assinados, por exemplo, a gravura. Então, a multiplicidade dentro do mercado adquire um aspecto de unicidade. Muitos artistas irão tentar burlar esse aspecto. Questionarão, problematizarão, mas, em termos práticos, o mercado continuará a regular estas ações através de múltiplos mecanismos, cujo detalhamento extrapola os limites deste capítulo. Ainda este é subdividido entre mercado primário e secundário, e novamente dividido por tipos de produção, origem e cronologia produtiva, constituindo nichos mercadológicos.

¹³³ Frank Auerbach artista alemão/britânico, 1931. Nasceu na Alemanha e se naturalizou britânico em 1947.

informação e comunicação (NTICs), aspecto muito comum quando se discute consumo produtivo na atualidade.

Certamente as obras de arte continuam a se portar e podemos permutá-las da forma clássica se partimos da premissa de que a obra possui uma ancoragem material. As galerias de arte, artistas, leilões continuam assim a fazer, e continuarão por muitos séculos, pois muitas obras têm uma ou alguma dimensão material. Também se pode comprar um direito, uma ideia, na qual a obra só existe em sua montagem, e compra-se o direito de montá-la com exclusividade e exibi-la.

Mesmo que a perspectiva de um capitalismo cognitivo via a concepção de socialização do conhecimento tencione por um lado uma visão econômica clássica, esta concepção clássica continua a criar diversas barreiras e métodos de manter uma relação de mercantilização daquilo que em uma primeira vista não seria possível de comercializar. Ou seja, cria-se a propriedade intelectual e um monopólio sobre ela, direitos de imagem, e um aparato de regulamentações que visam manter o direito à propriedade privada - mecanismos que intencionam constituir direito privado a algo a princípio intangível e de caráter coletivo. Estas tentativas de capturar algo imaterial, que seria fruto não de um direito privado, individual, mas de um direito coletivo, são uma das características de nosso tempo.

O conhecimento em si é algo produzido coletivamente e fruto de heranças históricas, mas é a partir da canalização deste conhecimento coletivo, via um indivíduo, ou empresa, que endossa, ou gera o direito à propriedade privada. Assim, podemos pensar que o direito à propriedade intelectual não é o direito sobre o conhecimento em si, mas sobre a canalização deste conhecimento, que se reverte em um novo conhecimento e passa a fazer parte da paisagem conceitual, tecnológica, informativa. Porém, o que fascina diversos pesquisadores e motiva várias pesquisas é a impossibilidade de um aprisionamento, e de uma posse individual total, em outras palavras, uma posse privada plena.

No momento em que o ato de difusão e consumo pode ser entendido como ato produtivo, um novo paradigma instala-se. Se pensarmos a partir do leilão de Rosângela Rennó, o trabalho nada mais é que uma plataforma de conhecimento e um gerador de novos conhecimentos, pois, quando alguém se debruça a pensar e escrever sobre o trabalho de arte, nada mais é que um multiplicador de reflexões e novas produções intelectuais. O que garante parte da posse, da propriedade privada sobre o trabalho erguido coletivamente, está na

capacidade da artista canalizar o conhecimento, e seu monopólio criacional aparece na ideia de autoria. Estes resultam em um produto informacional ofertado pela artista e rotulado através do nome da artista que, ao circular por um determinado circuito, ou ser apresentado dentro deste, é nomeado enquanto obra de arte e sujeito às relações comerciais.

O consumo de arte não se restringe à aquisição do objeto denominado de arte. Este consumo está ligado ao acesso à informação arte. Dentro de um capitalismo cognitivo¹³⁴, o acesso informacional torna-se mais relevante que o objeto em si. Por isto que, apesar de existir um leilão dentro da Bienal e objetos serem comercializados, ninguém comprou o trabalho *Menos-Valia* individual sequer coletivamente. E aí que existe, e resiste, seu caráter inalienável. Entretanto, independente da aquisição de um objeto, todos ali consumiram o trabalho de arte.

Aquele que comprou o objeto durante o leilão poderia reclamar que adquiriu uma obra de arte? Sim, ele adquiriu um objeto, chamado de arte, assim rotulado, neste caso de modo evidente, não necessariamente a obra de arte em sua completude. Arte não está naquele objeto e suas possíveis qualidades estéticas intrínsecas, e sim, na informação arte, usufruída durante a Bienal, no evento leilão, e posteriormente. E é esta informação que qualifica e compõe a *mais-valia* que se ancora no objeto portador de materialidade, como percebível em um leilão posterior de uma peça, agora desgarrada do contexto, no entanto, com contínua valorização monetária¹³⁵. O que estes colecionadores e participantes do leilão compraram foi a informação arte ancorada em um objeto, que não significa a aquisição do trabalho *Menos-Valia*. Todavia, quem participou do leilão não só é um consumidor como um coautor que auxiliou na produção da obra e seus valores, no qual sem sua participação não existiria obra. Devemos levar em consideração aqui que o refletido está embasado neste caso específico.

Tanto o que Rosângela Rennó, quanto uma galeria, ou um leilão qualquer vendem e permutam são muito mais que obras de arte e a informação arte puramente, pois a informação arte está ligada a uma série de outras informações. Assim, o mercado, em suas instâncias,

¹³⁴ Os organizadores do livro *Capitalismo Cognitivo: trabalhos, redes e inovação* introduzem no livro uma questão-chave dentro deste sistema: Como o novo é produzido? Quem (ou o que) produz e introduz o novo no seio da atividade econômica? A arte aponta respostas. Incrível que pareça um livro com 10 autores entre nacionais e internacionais não averigua a arte. Ela é citada, mas não tratada. Logo, talvez seja a hora de um pesquisador da arte apontar a contribuição desta para o entendimento que a problematização de um capitalismo cognitivo suscita. Referência completa: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. (org.). *Capitalismo Cognitivo: trabalhos, redes e inovação*. Rio De Janeiro: DP&A, 2003.

¹³⁵ Aqui me refiro ao leilão em junho de 2017 da peça *Mickey Marx*, além de outras ofertadas pela casa de leilões Aloísio Cravo.

vende imagens de si, um estilo de vida, a imagem do artista e oferta um lugar de encontro, e cada instância é um ponto de lançamento informacional em redes. Todas estas ligações, permutas e vendas são premissas basilares para a venda propriamente da obra material que poderá ser convertida em capital financeiro. As galeristas Danielle Dal Col e Marga Pasquali deixam muito claro este aspecto.

Olha, te falar *lifestyle*, não é isso, a gente vende...(...) Eu acho que a gente quer crer que seja isso também, mas, vende muita coisa, dependendo da galeria. Mas acho que a primeira coisa que me vem à cabeça são estilos de vida (DAL COL, 2016).

Este ponto também aparece na fala de Marga Pasquali:

Arte é uma coisa que quando a pessoa descobre e se envolve, ela não volta mais atrás. Isso é como comer melhor, como tomar vinho, como aprender a ouvir música. Se isso é estilo de vida, eu concordo. Eu concordo, porque a pessoa não passa mais a deixar de olhar e de enxergar. E quanto mais a gente olhar, por exemplo, quanto mais a gente for ao cinema, quanto mais a gente se interessar por livros, por exemplo, mais a gente vai ficando com uma opinião e sabendo sobre este universo. Não é necessariamente um gosto, mas é cultura e certamente formaremos uma opinião. Só se tem condições de formar opinião se a gente participa. E aí é um estilo de vida. Isso não significa que seja um elitismo, tem gente para todos os gostos e condições e gostar também não é só comprar, é saber mais, conviver mais (PASQUALI, 2016).

Como é possível perceber, vende-se muito mais que as obras. A venda está ligada a um estilo de vida e este ao consumo de determinados *bens*. A Galeria de arte ou o leilão ofertam muitas coisas, entre elas as obras que são consequências destas outras vendas. Vende sua imagem que está atrelada à figura de seus galeristas, sua capacidade de circulação, visibilidade e a possibilidade de encontros sociais, além de oferecer a experiência¹³⁶ junto às obras, vendendo sua imagem e de seus artistas. Assim, o que é ofertado via arte, artistas e galeristas é um estilo de vida atrelado ao consumo de determinados bens chamados de arte. Em outras palavras, o que se vende são informações imagéticas ligadas a um perfil de consumo que acaba por construir identidades via este consumo conforme aparece na fala de Danielle Dal Col e Marga Pasquali, enquanto venda de um estilo de vida¹³⁷.

¹³⁶ Muitos autores constituíram definições para o conceito de experiência, de Jorge Larrosa, John Dewey, a Walter Benjamin entre outros. Nesta tese não me cabe repertoriar o conceito, apenas dizer o que entendo por experiência. Que o vejo como sendo aquilo que nos tromba e mudar de rumo, toca, arrebatada, e não somente através desta radicalidade, mas igualmente algo que promova uma transformação lenta e imperceptível no indivíduo pela sua relação com o mundo, que nem sempre ocorre de maneira consciente. Assim, o somatório de experiências transforma-nos e nos edifica. A experiência é algo capaz de instaurar cisões, rompimentos, interromper fluxos, desviar-nos ou apontar outros caminhos, nem sempre positivos. É algo que nos tira do lugar comum.

¹³⁷ Esta característica vai ao encontro de quando Edward Leaman (2015) aponta como o que uma empresa ou marca deveria buscar na atualidade como estratégias de inserção em mercados não seria a venda primeiramente

A venda de um estilo de vida hierarquiza as pessoas pelo consumo de determinados bens em detrimento de outros, aspecto que não está atrelado plenamente ao dinheiro, ao capital econômico; no entanto, sem este não é possível usufruir deste modo de vida. Ou seja, a construção identitária de um indivíduo passaria a estar em consonância ao que este consome, e o que este consome participa da construção identitária desta pessoa via uma representação imagética fomentada socialmente em circuito de agentes e obras de arte. Darei continuidade a estes aspectos aqui apontados quando voltar ao trabalho de Paulo Nazareth.

A partir do descrito, percebemos que a noção de mercado da arte¹³⁸ é bem mais complexa que os entendimentos usuais centrados na compra e venda de obras materiais e na descrição de suas estruturas. Para construirmos um entendimento que abarque esta complexidade, dentro da atual fase capitalista, necessitamos compreender a noção de mercadoria e de sua circulação. Mas as obras de arte poderiam ou não ser entendidas como mercadorias? Pois, afinal, seriam análogas ao conhecimento. E as categorias da economia

do produto, pois esta seria uma consequência de estratégias de identificação e construção de desejos. As grandes galerias de arte ao menos há 60 anos já fazem conscientemente. Outras premissas como a internacionalização, a necessidade de circulação, mobilidade, desde o século XIX já estão presentes. Aspecto já descrito no primeiro capítulo.

¹³⁸ É interessante neste caso ter em mente a noção de Baxandall sobre mercado da arte. “Mercado indica a existência de um contrato entre produtores e consumidores de um bem com o objetivo de permutá-lo. Nesta relação, dois grupos de pessoas têm liberdade para fazer escolhas que interagem entre si. Isso geralmente implica em certo grau de competição entre produtores e consumidores, para os quais o mercado constitui um meio de comunicação não verbal: cada grupo se comunica com o outro participando ou abstendo-se. Todo mercado pode ser definido geograficamente e pelo tipo de bem permutado; em geral se formam sub-mercados especializados.” (BAXANDALL, 2006, p. 88). Superficialmente, a definição de mercado de Baxandall parece não diferir em nada de uma definição estritamente econômica. Assim, o mercado estabelece uma relação entre produtores e consumidores, e ambas as partes fazem escolhas e influenciam o outro grupo através de suas opções. Porém, gostaria de chamar a atenção da definição de Baxandall que entende o mercado como um “meio de comunicação não verbal”. Esta ideia poucas vezes é explicitada nas definições puramente econômicas, pois a compreensão do mercado enquanto um “meio de comunicação” permite ampliar suas definições estritas. A proposta do autor amplia as possibilidades da noção clássica de mercado, que o entende como uma relação puramente de compra e venda material, intermediada por dinheiro, ou como uma relação de necessidades, na qual se trocam produtos, pois existe a necessidade da troca em função da sobrevivência ou simplesmente da posse de algo.

Em *Padrões de Intenção*, Baxandall (2006 p. 88) afirma que “(...) é preciso notar de imediato que a relação de que estamos tratando é muito mais difusa que a definida pelos economistas”. Isto ocorre em função de o autor desvincular a relação de troca de uma de dinheiro. A recompensa da troca do produto, por parte do produtor, seria o lucro financeiro. Porém, no caso tratado (campo cultural), a moeda de recompensa seria mais diversificada que simplesmente dinheiro. Estariam inclusos enquanto “recompensa” o alento intelectual e as novas amizades que, posteriormente, gerariam outros lucros. No entanto, o principal objetivo seria “a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística” (BAXANDALL, 2006, p. 88). A principal troca não seria de quadros por dinheiro ou por algum outro bem material, mas sim de “experiência”. Trata-se de uma transação, principalmente de produtos intelectuais e imateriais. Esta permuta definida por Baxandall é a qual ele se referirá como “*troc*”. Ele utiliza esta expressão, conforme suas palavras, pois se encontrava em Paris quando escrevia seu texto. “*Troc* indica apenas uma forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes.” (BAXANDALL, 2006, p. 89).

política, para Lazarrato¹³⁹, não poderiam ser usadas para tratar das relações de troca no caso do “conhecimento”. Todavia, como mencionei, existem mecanismos capazes de transformar o que seria inalienável em mercadoria. Vamos averiguar com cuidado.

2. Partiremos da definição de Pierre Bourdieu (2011) que afirma que as obras de arte, quando inseridas no campo social e, conseqüentemente, no artístico, seriam tanto mercadorias como capital cultural portador de significações. Aqui se estabelece uma dupla condição inerente às obras, pois a condição mercadológica, ou de mercadoria, para Bourdieu, estaria atrelada à obra. Deste modo, poderíamos dizer que a dimensão material e a simbólica são duas faces de uma mesma moeda. E que as obras de arte também possuem uma condição enquanto mercadoria. Mesmo em trabalhos onde a ênfase é conceitual, quando dispostas a circular em um determinado circuito, adquirem esta condição sobre determinadas circunstâncias, mas o seu consumo não se encerra na aquisição da obra, e seus múltiplos registros não impedem necessariamente que um terceiro possa vir a desfrutar de um trabalho.

Ou seja, alguém pode comprar as fotografias de Paulo Nazareth que realiza durante as *performances*, mas isto não impede que outra pessoa tenha acesso àquelas imagens necessariamente. O mesmo vale para o trabalho de Rennó aqui tratado. Estas imagens muitas vezes encontram-se na internet, o trabalho e descrições estão disponíveis mesmo aqueles que não compraram a fotografia com o artista ou com a galeria. Ou não participaram do leilão, e sequer foram a Bienal como no caso de Rennó. Usufruem do trabalho via documentação, livro, fotografias e o imaginário criado a partir delas. Agora necessito dizer que as obras de arte, além de mercadorias, manifestação simbólica, também são *bens*. Uma diferença a fazer neste momento é entre o que chamamos de mercadorias e de bens e, por sua vez, como os *bens* podem vir a se converter em mercadorias, e qual seria a sua natureza.

As mercadorias seriam objetos produzidos para a satisfação humana, no qual seu valor de troca sobrepujar-se-ia ao seu valor de uso devido a quem produz, não ser necessariamente quem a utiliza. Ou seja, produz-se não para a utilização própria, mas para a venda. Toda mercadoria, por sua vez, necessita ter uma “utilidade” para ser considerada como mercadoria. Assim, vamos ver a definição mais conhecida de mercadoria redigida por Marx:

¹³⁹ LAZZARATO, Maurizio. Trabalho e Capital na Produção dos Conhecimentos: uma leitura através da obra de Gabriel Tarde. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. (org.). *Capitalismo Cognitivo: trabalhos, redes e inovação*. Rio De Janeiro: DP&A, 2003.

(...) é objeto que, em vez de ser consumido por quem produz, está destinado à troca e à venda, é a forma elementar da riqueza das sociedades em que impera o regime da produção capitalista (...) (MARX, 2010, p. 46).

Ainda segue, “para se converter em mercadoria um objeto deve ser, antes de tudo, uma coisa útil, uma coisa que ajude a satisfazer as necessidades humanas (...)” (MARX, 2010, p. 46). Trata-se do princípio da definição marxista de “valor de uso¹⁴⁰”. Ou seja, uma mercadoria tem tanto valor de uso quanto de troca; todavia, o “valor de troca¹⁴¹” tende a superar o valor de uso, a quem oferta o objeto que se transforma em mercadoria.

Para Igor Kopytoff (2010, p. 95), o que é vendável, amplamente aceito como objeto de troca, é mercadoria; o seu contrário (aquilo que não é vendável) atinge um *status* de não mercadoria, “empresta-lhe uma aura especial de isolamento daquilo que é mundano e comum”. Ainda Raymonde Moulin descreve as obras de arte enquanto:

A obra de arte é um bem raro, durável, que oferece a seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio) e financeiros. Ela não fornece renda, mas, devido ao fato de ser um bem móvel, suscetível de ser revendido com uma eventual mais-valia, constitui um objeto potencial de investimento alternativo a outros ativos (MOULIN, 2007, p. 37).

Mas as obras de arte enquadrar-se-iam nas noções de mercadoria apresentadas? Qual seria a utilidade das obras de arte, aspecto necessário, ao status de mercadoria? E justamente sua aparente inutilidade não seria o princípio de uma função unicamente estética para as produções artísticas? O primeiro passo aqui é dizer que as obras não são inúteis, e sequer detêm uma função estética unicamente. Então, que utilidade seria esta das obras de arte? A utilidade diria que é fornecer uma fonte de prazer, de conhecimento e ao mesmo tempo distinções sociais que não se resumem à compra e venda de objetos, mas estão atreladas a consumir ou não arte.

Ou seja, alguém que frequenta museus, galerias, ateliers de artistas, distingue-se socialmente pelo consumo destes bens, sem necessariamente comprar objetos, e este consumo lhe fornece prazer, conhecimento, distinção e compõe sua identidade, ou seja, as obras

¹⁴⁰ Conceito definido por Marx em *O Capital*. Designa o valor de utilidade de determinado objeto, mercadoria ou mesmo bem natural, que a princípio não é mercadoria. É o valor de utilidade de alguma coisa para alguém ou para uma sociedade. Porém, o “valor” só existe quando há certa quantidade de trabalho humano acumulado. “Uma coisa pode ser valor de uso sem ser um valor; para isso, basta que seja útil ao homem, sem que provenha de seu trabalho. Assim sucede com o ar, com as florestas naturais, com uma terra virgem, etc. Um valor de uso só tem valor quando haja nele acumulada uma certa soma de trabalho humano” (MARX: 2010: 49). Ainda alguma coisa pode ser útil, e possuir valor de uso, ter trabalho acumulado e não ser mercadoria. Isto ocorre quando o produto volta-se ao consumo próprio de quem produziu.

¹⁴¹ Conceito definido por Marx em *O Capital*. Volta-se à “proporção variável, em que umas mercadorias de espécie diferente se trocam entre si, constitui o *valor de troca*” (MARX, 2010: 47)

apresentam uma utilidade pragmática no cotidiano. Para consumi-las, devido aos seus aspectos imateriais, não é necessário a compra material das mesmas. Pode vir a comprar, e se o fizer, esta distinção e consumo alça a outros patamares.

Se Bourdieu define uma dupla condição para a obra artística, mercadoria e pura manifestação simbólica e entendemos que as obras mesmo em suas imaterialidades também são mercadorias, passa a nos interessar que tipo de mercadorias são as obras, e para tal é necessário analisarmos o conceito de *bem*. Lazzarato (2003) escreve que os conhecimentos em sua abstração e imaterialidade não seriam mercadorias e sim bens, pois não se comportariam como tal. E se as obras de arte são análogas ao conhecimento, ou são o conhecimento encarnadas em materialidades, estas não poderiam ser mercadorias.

Vamos averiguar: os *bens* seriam coisas que possuem utilidade e ajudam-nos a satisfazer necessidades. Podem ser materiais ou imateriais, uma casa ou um projeto arquitetônico; ambos são *bens*, apesar de serem de naturezas distintas. Os *bens* podem ser duradouros e não duradouros, ou seja, um sapato, ou um iogurte. Podem ser de consumo ou de produção dependendo como e onde são empregados; públicos e privados; substitutos ou complementares. O *bem* seria aquilo que é desejável, e por ser desejável cumpre a função de satisfazer este desejo ou necessidade. Até aqui podemos dizer que um *bem* pode vir a ser um tipo de mercadoria.

Assim, nós *a priori* podemos estipular que um *bem* possui um valor de uso superior ao valor de troca. O *bem* tem uma dimensão distinta de uma mercadoria qualquer. Para Lazzarato (2003), esta diferença encontrar-se-ia no modo como consumimos os *bens* e as mercadorias, principalmente os chamados *bens* imateriais, ou seja, o que distingue para Lazzarato o *bem* da mercadoria é o modo como os consumimos. A concepção de Lazzarato embasada em Tarde¹⁴² considera que, dentro de um mundo inundado por mercadorias, os conhecimentos, as relações de afeto tenderiam a escapar desta lógica, apesar de existirem mecanismos de aprisionamento de um possível fluxo livre, como o direito à propriedade intelectual.

Os *bens* imateriais e especificamente o conhecimento não se integrariam às categorias da economia política, tais como troca, valor, propriedade, produção, trabalho, consumo, entre outras. Estas categorias “entram em crise quando os conhecimentos e as paixões se integram à

¹⁴² Neste texto de Lazzarato, o autor discute as considerações de Gabriel Tarde do fim do século XIX e sua contribuição para uma economia política. No qual Tarde defende a ideia que as relações de afeto e a formulação do conhecimento não se renderiam ao processo de mercantilização imposto pelo capitalismo.

explicação do fenômeno econômico, pois eles não são bens “raros” (LAZZARATO, 2003, p.63). A ideia de raridade ou escassez é que está por trás da acepção econômica, que se define como o gerenciamento de recursos em um estado de escassez. Mankiw define economia da seguinte forma.

Economia é o estudo de como a sociedade administra seus recursos escassos.” (...) Escassez significa que a sociedade tem recursos limitados e, portanto, não pode produzir todos os bens e serviços que as desejam ter (MANKIWI, 2005, p.4).

A partir de uma definição estritamente econômica, de fato Lazzarato (2003) parece estar correto, pois como os conhecimentos e afetos não poderiam ser regulados por um índice de escassez, as obras e sua imaterialidade, potência informativa e de conhecimento são inalienáveis, e impossíveis de serem retidas a uma propriedade plenamente privada, ou seja, existe um índice de abundância. Por outro lado, as obras de arte e o mercado de compra e vendas de arte contemporânea estão embasados nos índices de raridade; de escassez.

Ou seja, as obras possuem um índice de abundância embasada em sua capacidade imaterial, e outro de raridade. Assim, uma obra pode ser tão abundante quanto rara - como de Artur Barrio, Paulo Nazareth, Cildo Meireles, Helio Oiticica, só para citar alguns artistas dos quais suas práticas estão ligadas a experiências vivenciais e a tendências conceituais, que não se restringem à materialidade do objeto. Seus trabalhos são tão abundantes quanto raros. Todavia, seus valores de mercado e mesmo institucionais estão embasados em um sentido de raridade. A raridade é sustentada não exclusivamente por uma relação material (objeto físico arte) limitado, mas em função do acesso a informação arte e os jogos advindos desta relação.

Nestas circunstâncias, a obra de Nazareth ou Rosângela Rennó seria uma mercadoria ou um *bem*? Eu diria depende; são ambas as coisas. A obra de Nazareth ou de outro artista é fruto de conhecimento e dispositivo para construção de novos conhecimentos. Fruto de experiências e potência para novas experiências através, juntamente e a partir delas, assim como os conhecimentos completamente imateriais. Apesar disto, e de uma natureza contrária a aprisionamentos, pensar que não seriam aprisionáveis parece-me um equívoco, pois eles possuem uma dimensão passível de apreensão. Assim, pensar que categorias como mercadoria, valor, trabalho, não se aplicariam soa-me muito mais como um desejo, um grito de esperança, do que a aplicação cotidiana e mesmo conceitual.

Não é a posse que se torna relevante a um capitalismo cognitivo, e sim o acesso. Este é regulado em diversos níveis pelo estado, sociedade civil, empresas variadas nos quais o acesso torna-se disponível mediante o pagamento monetário ou outros tipos de troca. Estamos conectados. Mas se algum de nós não pagar as contas de telefone e internet, já não mais estaremos. Se os impostos não forem distribuídos para a educação, como milhares de crianças, jovens e adultos poderão ter acesso a este *bem* no Brasil?

Quando um pai opta por uma escola privada para a formação de seus filhos este paga pelo acesso de qualidade às informações e não pelo conhecimento em si. Como então o conhecimento não poderia ser mercadoria? Certamente a natureza dele ou da obra de arte não são a mesma do trigo, do feijão, de uma caneca, ou das chamadas *commodities*. Por outro lado, o conhecimento não é uma mercadoria no sentido restrito¹⁴³. A partir de Arjun Appadurai (2010), a mercadoria seria uma condição. Isto significa que depende de uma determina relação social na qual aquele *bem*, objeto material ou imaterial, assume esta condição sem se restringir a esta.

Para Arjun Appadurai (2010), os “*bens*” seriam uma categoria na qual se unem dois tipos de conhecimento - técnico, social e estético - em sua produção e consumo. Nesta relação entraria a questão do “gosto”, apreciação e experiência individual. Em outras palavras, seriam mercadorias que envolvem alta complexidade de produção e consumo e que, para serem consumidas, é necessário que o consumidor disponha de ferramentas adequadas, ou seja, conhecimento, aporte simbólico ou, como Bourdieu comenta, “disposição e competências”.

A partir de Appadurai (2010) certamente as obras de arte são *bens*. Mas eu entendo o *bem* de outro modo. Não existe grande complexidade na produção e consumo de uma caneca cerâmica, mas esta pode vir a ser um *bem* para alguém. O *bem* devido ao seu valor de uso possui também uma dimensão particular e estes laços de afetos que construímos entre nós e o mundo que nos rodeia, neste caso a caneca, são capazes de transformar um objeto em um *bem* no qual a dimensão mercadológica é superada através da afetiva. Mas esta superação não exclui a dimensão mercadológica, por sua vez.

¹⁴³ Talvez nada seja uma mercadoria no sentido restrito. De uma caneca que construímos laços sentimentais, ou porque acostumamos e gostamos de vê-la pela manhã esperando-nos para enchê-la de café no qual o café parece só ter aquele gosto quando disposto nela, ou porque ela nos remete a lembranças agradáveis ou a pessoas. Assim, pode-se falar de um automóvel com que criamos laços inclusive de afeto e dependência, que mantemos diversas histórias, engraçadas e trágicas. Assim se segue com variados tipos de objetos, com nossas residências, nossos livros, nossas obras de arte, nossas roupas entre tantas outras coisas. Alguns itens, devido a este laço afetivo, algumas pessoas dizem que não venderiam por dinheiro algum determinado objeto. Mas esta ligação não impede em nosso mundo que este objeto, material ou imaterial, tenha uma dimensão mercadológica.

A raridade ou o sentido de raridade não só embasa a lógica de um mercado de compra e venda de arte, em seus diversos nichos, como o próprio campo artístico e as mais diversas relações sociais ligadas à arte. Entendo que este princípio aplica-se tanto na particularidade de algumas obras quanto na construção social da concepção de uma determinada genialidade da figura do artista, igualmente nas diversas distinções sociais, inclusive de classe que a arte envolve-se, seguida de outros mecanismos que regulam esta escassez de forma artificial ou que provocam a ideia de uma determinada escassez.

Uma fotografia, gravura, vídeo, ou um trabalho de Richard Serra são plenamente reprodutíveis; não se encaixariam em uma ideia de escassez ou raridade. Ou seja, uma possível raridade destes bens não está apenas em suas materialidades necessariamente, assim como não está em suas concepções, no conhecimento disparador, e sim em determinados mecanismos regulatórios tais como certificados de autenticidade, assinatura do artista, edições, tiragens, e, principalmente, acessos informacionais e materiais que restringem o acesso coletivo pleno, e isto que constrói a escassez de algo que seria abundante.

Por sua vez, o conhecimento também ganha status de raridade, via relação de acesso. Como exemplo, as grandes universidades como Haward, Columbia, Oxford, ou no Brasil, USP, UFRGS, entre outras, nem toda e qualquer pessoa tem acesso a elas ou ao ensino privado. Um bom contra-argumento é dizer que o conhecimento não se encontra nelas ou em instituição alguma, e isto é verdade, pois o conhecimento é um fluxo que se encontra na vida e nas experiências de vida como um todo, mas que certamente são oportunizadas e otimizadas nestas instituições, entre outras.

Se o conhecimento em si não é raro, os mecanismos de acesso constroem artificialmente esta raridade, gerando ou evidenciando uma dimensão mercadológica àquilo que aparentemente não teria esta concepção. De um lado, assim como o conhecimento, as obras de arte, o seu acesso não depende somente de uma relação monetária. Em outras palavras, não basta ter dinheiro. Por outro, a relação monetária facilita os acessos às instituições e pessoas, a circulação e o contato. E em alguns casos é primordial, eu diria, essencial.

Na atual fase produtiva e econômica, a pergunta talvez não seja mais quem tem o quê, mas quem tem acesso a quê? Quem tem acesso a uma moradia digna? Quem tem acesso a uma formação escolar de qualidade? Quem tem acesso a variadas informações,

conhecimentos econômicos e culturais? As respostas têm uma relação monetária, mas não exclusivamente monetária. Ou seja, o fato de alguém ser muito rico, não faz desta pessoa em si e por si alguém que tenha acesso a todo o tipo de informação.

Se o conhecimento e as obras de arte não são um bem raro, a lógica mercantil ergue esta realidade. Se não existe uma medida comum para estes bens, é possível erguer ou tirar benefícios desta instabilidade. De fato, quanto valeria uma nova teoria? Quanto vale uma obra de arte ou livro de literatura? Como mensurar? Problema como vimos desde o renascimento italiano. Estas perguntas são válidas até hoje, mas não impedem, e não impediram de mensurar estas. Se o valor do trabalho de um trabalhador do imaterial não pode ser regulado por uma relação com o tempo, como no caso de um sistema fordista, de que modo mensurar o valor de seu trabalho? Pergunta válida, mas continuamos a mensurar. Continuamos a buscar e aplicar algum tipo de parâmetro, mesmo que provisório, instável e de forma particular.

Talvez quanto mais se aumentem os riscos, mais lucros alguns podem tirar. Mesmo que o *bem* conhecimento ou obra de arte necessitem de uma relação de reciprocidade com quem consome, no qual o dar e reter, o produzir e consumir ocorram quase simultaneamente, em que este *bem* a princípio não se desgasta ou acaba, mesmo assim, taxamos os acessos da conta da internet, a mensalidade na escola, o ticket no cinema ou em outra instituição cultural. E quando não existe ticket, este fato não diminui a dimensão mercadológica.

O que pretendo dizer é que, se os conhecimentos ou obras de arte não são mercadorias em si e por si, em um sentido estrito e restrito, determinados mecanismos colocam-nas nesta condição, e o principal deles é a raridade construída artificialmente. Mas nada é mercadoria em si, e esta afirmação não exclui a dimensão mercadológica.

Via o exposto, percebemos que as categorias da economia política e suas tradições interpretativas não são suficientes para responder a atualidade e o que chamamos de capitalismo cognitivo, mas nunca foram para responder às relações mercadológicas com a arte e o regime de trabalho dos artistas. Adam Smith não considerava as artes atividades produtivas. Hoje, elas podem ser pensadas como exemplo significativo deste novo paradigma. Não é à toa o surgimento da chamada economia criativa, economia da cultura, setores criativos.

O que poderia ser pensado como uma anomalia no sistema produtivo e econômico passa a ser regra, como no caso da inovação, só que não existe uma base comum entre fenômenos e formas de trabalho. Apesar de uma série de autores entusiastas sobre estas relações econômicas e produtivas, eu as vejo como sendo mais perversas que as anteriores, pois o fluxo não é livre, e nem toda informação, ou conhecimento possui a capacidade de emancipar os homens. Os lugares privilegiados de emissão não são plenamente acessíveis. Nem toda relação de afeto liberta-nos; algumas nos aprisionam. E a imaterialidade não me parece um bom argumento em resposta à categoria propriedade.

Porém, talvez o mais aterrador seja que não existe fora, alternativo; tudo passaria a ser participante de uma determinada lógica econômica e produtiva. Tudo aquilo que anteriormente enriquecia os homens enquanto homens; agora capitalizaria os homens para serem mais produtivos. Assim, a partir André Gorz e suas reflexões, uma forte crítica a este processo emerge:

Tudo se torna mercadoria, a venda do si se estende a todos os aspectos da vida; tudo é medido em dinheiro. A lógica do capital, da vida tornada capital, submete todas as atividades e espaços nos quais a produção de si era originalmente considerada como gasto gratuito de energia, sem outra finalidade senão a de levar as capacidades humanas ao seu mais alto grau de desenvolvimento. É ainda Pierre Lévy que anuncia a subsunção completa da produção de si: “o desenvolvimento pessoal mais íntimo conduzirá a uma melhor estabilidade emocional, a uma abertura relacional mais natural, a uma acuidade intelectual melhor dirigida, e, assim, a um melhor desempenho econômico”.¹⁴⁴ (GORZ, 2005, p. 25).

As novas relações produtivas não necessariamente libertam os homens ou emancipam-nos. Esta relação embasada no que em outrora não era considerado uma atividade produtiva tornou-se produtiva. Nestas relações, para os chamados trabalhadores do imaterial, tudo passaria a ter uma dimensão econômica, desde acompanhar o crescimento dos filhos, as viagens de lazer, os diversos amores, além das relações voltadas para o mundo trabalho, como a formação escolar e técnica. As instâncias da vida e do mundo do trabalho fundiriam-se. Isto é endossado pelas NTICs, que literalmente nos conectam ao mundo do trabalho e ao entretenimento quase, senão, simultaneamente¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Pierre Lévy. *World Philosophie*. Paris, Odile Jacob, 2000. P. 84-86.

¹⁴⁵ É interessante observarmos que as novas tecnologias da informação e comunicação (NTICs) possibilitam-nos uma experiência quase aterradora na qual embaralhamos tempo de trabalho e lazer, pois possibilitam que ao mesmo tempo em que trabalhamos assistamos um filme, escutemos música, perambulamos pelas redes sociais, enquanto outros jogam, simultaneamente enquanto trabalham, pois as NTICs possibilitariam estas relações. Alguns dizem que tais práticas levam-nos a um estado de distração contínua, e ampliariam a dificuldade de focar em uma só atividade.

Penso que, no caso da arte e com talvez a dissolução do campo e sua autonomia para um estado de pós-autonomia¹⁴⁶, não mais o campo possa ser entendido enquanto mercado, concepção que defendi durante minha dissertação durante o mestrado, mas que o mercado seja uma dimensão. Esta ideia estaria a par da discussão que venho tratando até aqui e mais próxima da realidade. Ou seja, ao invés de dizermos que todas as relações de troca constituem uma espécie de mercado, podemos dizer que toda e qualquer troca possui uma dimensão mercadológica, mas não se restringe a esta dimensão.

Mas se troca não seria mercado? A princípio sim. Mas as relações no qual necessariamente não há troca, mas existe recepção? Bem, se entendemos o mercado enquanto uma dimensão, eu poderia dizer que mesmo que não haja literalmente uma troca. Porém, onde existe uma intenção e emissão e alguma recepção que posteriormente poderá reverter ou não em outro tipo de emissão, existe uma dimensão mercadológica. E se isto existe, algumas categorias econômicas podem ser pensadas e aplicadas. Certamente, eu subverti a noção econômica tradicional de mercado, ou a categoria específica em uma economia política chamada de mercado. Mas, se alguém produz e emite, e outro alguém recebe e reproduz, consome produzindo e volta a emitir, existe um ciclo econômico. E se neste ciclo alguém retira algum tipo de benefício, existe uma dimensão mercadológica sem necessariamente existir troca. E se retira benefícios, dividendos, lucro, esta relação é capitalista.

Deste modo, este mercado não é necessariamente do tipo bazar, e também não seria o próprio campo. Ele alçaria ao status, assim como seus produtos, de imaterialidade, como um fluxo informacional. Dessa forma, o mercado da arte pode ser pensado como uma dimensão que contém outras e está contida em outra dimensão chamada de capitalismo cognitivo, ou sistema pós-industrial, não como um espaço delimitado, mas como os fluxos de um oceano no qual tudo está junto, mas não necessariamente se movendo em uma mesma dimensão.

Esta dimensão maior rotulada de capitalismo cognitivo, entre outras, seria o nosso “oceano”, não se constitui como um espaço, mas um entendimento das relações de causa e efeito que ocorrem em um fluxo de relações e trânsitos em rede que são essencialmente imateriais. Esta ideia de imaterialidade para o mercado não exclui o que existe de material e

¹⁴⁶ A noção de pós-autonomia aqui referida é uma proposição de Nestor Garcia Canclini em seu livro: Néstor García. *Sociedade Sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência*. São Paulo: EDUSP, 2012. Surge como a superação da ideia de autonomia relativa proposta por Pierre Bourdieu. Assim, indicaria, inclusive, a dissolução da ideia de um campo artístico nos moldes de Bourdieu.

pragmático; pelo contrário, é o que faz com que possamos entender a dimensão material e suas estruturas em movimento.

Porém, não creio em uma metafísica dualística e seus desdobramentos. Materialidade e imaterialidade para mim são partes constituintes de um mesmo arco de realizações, assim como raridade e abundância são partes constituintes de toda obra. A dimensão mercadológica ocorre de forma relacional, entre informações e seus fluxos, indivíduos, instâncias entre outros aspectos. Mas isto não significa em hipótese alguma resumir tudo em relações mercadológicas, muito pelo contrário. Creio que este entendimento defendido por mim significa uma opção em relação a uma perspectiva que compreende o atual sistema capitalista que de forma irreduzível transformaria tudo e todos em mercadorias.

Creio que tudo pode vir a ter uma dimensão mercadológica, como o atual momento histórico nos prova, em que tudo, até mesmo as relações de afeto, parecem conter valor de troca, mas nem por isto são somente mercadorias, ou devem ser reduzidas a esta dimensão, se a mercadoria é uma condição e o mercado uma dimensão nos termos aqui propostos, podemos pensar que estas relações são móveis, plurais. Assim, são e não são sem deixar de ser. É um vir a ser que necessariamente não é. Mas se for, poderá novamente não ser. Então, a questão não é dizer o que é, ou não é, mas pensar os parâmetros e contextos que levam algo a ser. Ser mercadoria e comportar-se como mercado. Mas a saída, a fricção, a possível fuga de um sistema que transformaria tudo em valor de troca não está fora destas relações, mas dentro, e a tradição filosófica crítica explicitou isto muitas vezes.

A partir do relatado, a obra de arte é um *bem*, pura manifestação simbólica e possui uma condição mercadológica na qual em determinadas circunstâncias torna-se mercadoria. Entretanto, nem a condição de um *bem*, nem a pura manifestação simbólica ou mercadoria são inerentes às obras de arte, pois isto depende dos usos, usuras e desusos sociais. Por sua vez, o mercado da arte em um sentido *lato* constitui-se enquanto uma dimensão informacional devido à própria maleabilidade dos produtos, trocas e trânsitos que abriga. Ou seja, o mercado existe a partir de uma determinada configuração, que em seguida pode se rearranjar, mudar, ou se dissolver.

Este mercado não envolve necessariamente uma troca direta entre agentes, obras e serviços. E nestas circunstâncias a potência econômica na perspectiva aqui discutida de um agente - instituição, exposição, artista, ou o mercado de compra e venda de arte

contemporânea - não estão plenamente nos dados mensuráveis, nos possíveis milhões de visitantes anuais, nas cifras dos fundos de aquisição, nas altas somas dos trabalhos artísticos. Mas na capacidade de lançamento informacional em rede em um circuito internacional ou global e na possibilidade de circulação. Eis a potência econômica de um sistema produtivo embasado na informação, na relação simbólica, na comunicação, na informação imagética responsável por parte significativa das construções identitárias e de valor na atual fase do capitalismo. Não estão nos dados quantitativos, mas nas projeções discursivas.

A partir do exposto, construímos o que é o mercado da arte e a condição de mercadoria da obra. A seguir, darei continuidade à discussão sobre uma mercadoria muito especial, a *força de trabalho*. Farei não para me restringir às considerações tradicionais, mas para tencionar esta noção a partir da prática dos artistas, assim como acabarei por discutir a força de trabalho do artista enquanto potência política, criando as bases que nos conduzirão ao terceiro capítulo no qual a crítica ascende à condição de mercadoria.

E Agora Basbaum? A Dimensão Política da Força de Trabalho

A mercadoria em questão tem por nome potência ou força de trabalho. Sob a denominação, compreende-se, há um conjunto das faculdades musculares e intelectuais que existem no corpo de um homem, e que deve pôr em atividade para produzir coisas úteis (MARX, 2010: 67).

Neste segmento textual falaremos da força de trabalho do artista, ou seja, da potência de seu trabalhar e das diversas acepções deste ato que conduzem a diferentes noções de seu significado. Ainda do processo de mistificação do artista e de seu “poder” mistificador, assim como crítico, proponho neste trecho uma inversão conceitual: ao invés de analisarmos o produto do trabalho do artista, obra, em seus aspectos materiais e imateriais e rotular um determinado trabalho de arte enquanto “crítico”, sugiro direcionarmos nossa reflexão para a ação de trabalhar do artista enquanto possível postura crítica e não para o produto de seu trabalho que circula por determinadas instâncias, ou seja, aqui me interessa investigar a ação de trabalhar (força produtiva) enquanto postura crítica dentro das relações de mercado. Entretanto, não se trata da substituição da estética pela ética (Claire Bishop)¹⁴⁷ como critério de análise sobre as manifestações artísticas, e sim de um entendimento estético sobre a ação de trabalhar no qual o pensamento crítico poderá vir a emergir.

O artista em sua prática de trabalho em diversas instâncias enfrenta invariavelmente situações de contradição praticamente insolúveis, mas seria possível entender em um mesmo movimento ou percurso a contradição como inerente neste mover-se? A resposta para isto é sim, e a filosofia cunhou um termo chamado de *antinomia*¹⁴⁸ para pensarmos a este respeito. A vida material, pragmática, afetiva é construída nas contradições, pois a maior invenção humana não foi a roda, a descoberta do fogo, o foguete espacial, mas o pensamento racional lógico, a construção de uma lógica matemática para compreendermos a vida em suas variadas dimensões na qual, inclusive, o desvio pode ser mensurado.

¹⁴⁷ BISHOP, Claire. A Virada Social: colaboração e seus desgostos. in: *concinnitas*, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008

¹⁴⁸ Antinomia designa uma afirmação simultânea de duas proposições/teses que se contradizem simultaneamente. Antinomia expressa o conflito, a tensão, ao mesmo passo o convívio de dois entendimentos diversos aceitos enquanto “verdades” em constante fricção. O campo da arte e seus discursos estão inundados de antinomias, do caráter inalienável da produção à capacidade de comercializar praticamente tudo; da raridade e da abundância que uma mesma obra fornece, e assim, por diante.

A razão lógica tornou-se o juiz do mundo, que não aceita o contraditório, a incerteza, a flexibilidade dos afetos, a impressão, o não saber, as paixões e apetites humanos, e este juiz tornou o principal laço de união entre os homens racional, ou seja, o amor, distinguindo-o da paixão que tem origem no *pathos* e assim atribuiu ao amor características racionais, algo que poderia ser inferido, não mensurado, mas compreendido por um processo indiciário. Deste modo, enquanto a paixão seria um fogo incontrolável, o amor seria tranquilidade, e assim se estende um receituário para compreendemos o amor, ou identificar o que sentimos como amor.

Este mesmo receituário serviria para identificar os variados sentimentos por meio de uma razão externa, que coloca os afetos em caixas e classifica-os. Como explicar, classificar, rotular o sentimento de olhar nos olhos de seu próprio filho? Como explicar o embate com o mundo e este que nos atravessa ao mesmo passo que o cruzamos? Como explicar o encontro e o embate com uma obra de arte? Viver é estar em contradição; no entanto, existiria uma dimensão ética para aceitarmos a contradição em nossos próprios atos? Mas o juízo ético não seria justamente a razão lógica interferindo em nossas tomadas de posição?

Partirei de uma relação empírica na qual narro a entrevista com Ricardo Basbaum que deu origem à ideia central deste segmento em direção a uma reflexão de caráter teórico através de sua produção. Neste percurso, perceberemos gradativamente que a antinomia é parte deste processo.

1. Ser bolsista da CAPES é um privilégio em um país como o nosso frente às mazelas sociais; entretanto, está longe de ser uma remuneração que permita efetivamente uma dedicação exclusiva. A bolsa, quando é efetivamente utilizada para sobreviver sem nenhum outro tipo de fonte de renda, torna-se pequena, às vezes insuficiente frente às demandas da vida e da própria condição de pós-graduando. Não participei de variados eventos científicos, pois o valor das inscrições, aliado ao custo de transporte, hospedagem e etc., não compensava, mesmo eu sabendo que se tratava de um investimento. Isto foi endossado com a falta de verba da própria pós-graduação para apoios com passagens aéreas ou diárias. Certamente não deixei de participar, mas não fui a todos que poderia e gostaria, sequer todos que tive trabalho aprovado, como no caso da ANPAP¹⁴⁹ de 2017.

¹⁴⁹ Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

Tive de optar entre ir à Campinas ou ir ao Rio de Janeiro fazer pesquisa de campo. Optei pela pesquisa de campo, que neste caso consistia em uma conversa com Ricardo Basbaum. Não me arrependo da opção, mas me entristece ter que optar em função das condições materiais, e ver que a pós-graduação endossa uma série de desigualdades sociais (econômicas) presentes em diversas instâncias da vida. Meios de equalizar estas distorções existem, mas ainda são insuficientes. A bolsa seria um deles, mesmo que em seu princípio não seja para isto, o critério social (renda familiar) na maioria das vezes não é um aspecto levado em consideração.

Como representante discente¹⁵⁰, tive a oportunidade de dialogar tanto com professores quanto com os colegas, e existe para um segmento de colegas e alguns professores uma ojeriza a critérios sociais na distribuição de benefícios, pois tudo seria meritocracia¹⁵¹. Afinal, todos competiriam em par de igualdade e possuiriam os mesmos acessos e condições para tal independente de apoio familiar, não é? São estes mesmos colegas que saem às ruas contra o golpe de estado, que nas redes sociais defendem as cotas, a universidade pública, manifestam-se contra a “meritocracia da classe média brasileira” e produzem algumas vezes trabalhos artísticos de pretensão conteúdo “crítico”.

Todavia, quando sai da esfera pública e entra no particular e nos interesses próprios, a coisa é bem diferente. Nestas circunstâncias “particulares”, e na defesa de seus próprios interesses, o preconceito de classe emerge de um modo assustador entre aqueles que tu jamais imaginaria, e esta ascensão fomenta nosso próprio preconceito inversamente proporcional. Equalizar esta situação é muito difícil, e isto vale além do PPGAV-UFRGS. Estende-se por

¹⁵⁰ Tive a oportunidade de ser representante discente na Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS) tanto durante o mestrado, no ano de 2012, quanto no doutorado entre 2014 a 2016.

¹⁵¹ Escutei diversos argumentos contrários à distribuição de Bolsas, principalmente sobre o critério distância aplicados no PPGAV-UFRGS, assim como diversos colegas alegavam que sem a bolsa seria inviável suas permanências na pós-graduação, pois não teriam condições de moradia e alimentação, enquanto outros comentavam livremente que com a bolsa iriam comprar livros e viajar, ou seja, fazer turismo acadêmico. Esta disparidade entre colegas na ocasião fomentava a discórdia, a segmentação e um sentimento de injustiça imenso. Mas esta é a realidade brasileira em suas diversas instâncias só que, quando vivenciadas em um microcosmo como o da pós-graduação, em um ambiente limitado e com poucas pessoas, esta se torna visivelmente cruel. Tive em mais de uma oportunidade discussões “acaloradas” sobre os critérios sociais na distribuição de bolsas. Certa colega disse-me que não importava se a renda familiar dos pais dela eram acima de 20 salários mínimos, ela teria estudado e passou em uma boa colocação, achava injusto não receber a bolsa, e era problema da colega que não tinha como se manter, ela não tinha nada haver com isto. O pior da situação em minha posição foi ver que outros colegas concordavam com ela. O que fica muito evidente é que cada um luta por seus interesses simplesmente, mas são estes mesmos colegas que publicamente lutam por uma sociedade igualitária que muitas vezes vale-se da desigualdade e as sustentam nas suas micros relações.

diversos cursos de pós-graduação e no campo artístico como um todo¹⁵². Isto que talvez pareça ao leitor um relato desconexo com a narrativa, fará sentido na terceira parte desta tese, quando me debruçarei a pensar sobre o Gerenciamento da Incerteza.

Deste modo, com o dinheiro contado, fui ao Rio de Janeiro, com uma expectativa imensa em relação à entrevista com Ricardo Basbaum. Certo receio, expectativa ou medo de frustração permeava-me. A entrevista teria de ser boa. O receio também passava por ele desmarcar nossa conversa na última hora, como aconteceu comigo em uma ida a São Paulo que o artista desmarcou quando já estava no aeroporto de Congonhas.

Marquei em uma terça à tarde e comprei as passagens para terça pela manhã. Cheguei ao Rio de Janeiro e fui para o hostel e, após o almoço, peguei um taxi até a residência de Basbaum. Para minha surpresa, apesar do endereço, o taxista me deixou no local errado, ao menos era perto. E, após, uma pergunta em um ponto de taxi próximo onde havia desembarcado, este me apontou o caminho certo. Cheguei 13h e 30 min. e havia marcado às 14h, não é de bom tom atrasar e sequer chegar adiantado. Esperei em um bar próximo e aproveitei para repassar a entrevista.

Perto das 14h dirigi-me até o prédio de Basbaum. O porteiro anunciou minha chegada e fui até seu apartamento. Creio que o endereço encontra-se em uma boa localização na cidade do Rio de Janeiro, Vila Isabel, em um conjunto predial simples e um apartamento proporcional ao salário de um professor universitário. Fui recebido com extrema simpatia. Ofereceu-me um café e arrumou a sala para conversarmos. Puxou uma mesa de centro, pôs um suporte para celular para que eu pudesse colocar o meu aparelho que iria gravar nossa conversa juntamente com o gravador. Eu costumo gravar com dois aparelhos de captação, um cuidado que tenho caso ocorra algum problema com o arquivo digital das entrevistas que

¹⁵² Tão importante para os acessos e para pensarmos sobre as relações sistêmicas da arte na contemporaneidade é levarmos não só em consideração o capital econômico familiar e a origem de classe, mas a construção de capital social. Agora, seria ingenuidade acreditar que não existe uma relação entre um ponto e outro. Em entrevista com Ubiratã Braga, este me contou que em poucos meses nos anos 1990 vendeu uma grande quantidade de trabalhos, e eu perguntei a ele com certo humor, tu ficaste rico? Ele sorriu e me disse: tu achas que é barato andar com estas pessoas, tu não vais mais à mesma pizzaria de antes, não frequenta mais os mesmos lugares. Em conversa com Danielle Dal Col, falei de como Sarah Thornton teria perdido a oportunidade de fazer um grande trabalho reflexivo, pois acessou inúmeras pessoas “importantes” do cenário artístico internacional, e isto era muito difícil. Danielle me interpelou e disse: “não é difícil, desde que tu frequente o mesmo circuito internacional, esteja nas mesmas aberturas, acomode-se nos mesmos hotéis. Ou seja, seja visto como um igual.” Guardada as devidas proporções, o mesmo vale entre nós, na esfera local e nacional. Isto não é uma relação determinista, mas acreditar que estes aspectos não possuem forte peso na construção da carreira de diversos profissionais e sua circulação. Da academia ao mercado de compra e venda de arte contemporânea, é ingenuidade ou mau caráter e defesa do *status quo*.

realizo. Entrar em sua sala de estar é quase como entrar em uma biblioteca, repleta de livros que tomam as duas paredes laterais e, ao fundo, a sacada do apartamento; na outra extremidade a porta de entrada e um pequeno corredor que liga a porta de entrada à sala de estar; e neste corredor encontra-se a porta da cozinha.

A simplicidade e acolhimento com que fui recebido chamaram-me a atenção. Nos primeiros minutos de fala e escuta eu percebi que valeria a pena; ele me escutou inicialmente com o mesmo interesse que eu o escutei durante toda a entrevista. Ali eu percebi que o que este artista propõe como obra vai além desta, estendendo-se à vida, na prática cotidiana. Não é conversa para “inglês ver” aquilo que este propõe como obra que envolve o escutar e falar, o contaminar, o viralizar; é uma postura de vida.

A tarde que passei com este artista deixou estes aspectos claros. Eu desconfiava que era só “conversa”, “trabalho de arte”, que era só uma questão discursiva entre arte e vida e seus limites borrados, pois outras experiências mostraram-me isto. Claro que este relato é uma impressão em um determinado contexto, mas que fez diferença na maneira com que eu irei reler seus textos, abordar seus trabalhos e construir parte desta tese.

Elaborei uma entrevista a partir de outras entrevistas e dos textos de Basbaum. Este artista já respondeu a diversas entrevistas para variados pesquisadores e meios, assim como publicou diversos textos. Não faria sentido perguntar a ele a origem do trabalho NBP, pois este respondeu inúmeras vezes esta questão. Logo, interessava-me perguntar questões que me intrigavam e que não aparecem em outros relatos e textos necessariamente. Assim, iniciei questionando sobre a validade do termo artista etc. para um artista na contemporaneidade frente à atual fase capitalista. Será que o próprio termo artista já não contemplaria a ideia do “etc.”? E assim segui.

A cada resposta, intervenção de Basbaum, um aspecto foi tomando corpo em meus pensamentos. A reflexão crítica e mesmo a potência crítica da arte e do artista não estavam necessariamente no produto do trabalho, na obra, e sim na ação de trabalhar, na decisão de fazer arte e de construir conceitual e materialmente um trabalho artístico. Isto de alguma maneira pareceu-me em um primeiro momento completamente oposto ao que vi em São Paulo na exposição de Paulo Nazareth. Por outro lado, são circunstâncias diferentes e modos de se relacionar distintos.

Saí da entrevista e peguei um ônibus, após o metrô, e fui ver uma exposição no Centro Cultural da Caixa¹⁵³ no qual Basbaum participava. Convenci-me neste trajeto que o que ocorre com Nazareth e com Basbaum são entendimentos distintos e modos diferentes de manifestação crítica que envolvem posições outras que não necessariamente opostas de ser artista, de trabalhar com arte e de fazer crítica.

2. “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” Este é o convite de interlocução do projeto de Ricardo Basbaum chamado de NBP (Novas Bases para a Personalidade), que inicia no começo dos anos 1990 e desdobra-se até a atualidade. O trabalho consiste majoritariamente em um objeto de aço pintado (125, 80, 18 cm), múltiplo, que é disponibilizado pelo artista a pessoas ou grupos em torno de um mês, ou em algumas de suas exposições. E a partir dele constroem-se variadas relações. Após os registros em diversos formatos, estes são enviados para o artista que mantém uma base de dados em um *website*.

Já passou por cidades como Londres, San Sebastián, Rio de Janeiro, Vitória, Brasília, Pelotas, Porto Alegre, Florianópolis, entre tantas outras. Este trabalho desenvolve-se na relação entre o artista e o público colaborador, participante, assim como em muitos de seus trabalhos nos quais o objeto é o disparador de encontros, reflexões, de comunicação e de possibilidades de experiências artísticas. Segundo o texto explicativo sobre o projeto:

O objeto utilizado em *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* em sua forma estabelecida de acordo com o projeto *NBP - Novas Bases para a Personalidade* um projeto em desenvolvimento contínuo compreendendo desenhos, diagramas, objetos, instalações, textos e manifestos, iniciado em 1990. O projeto NBP conecta práticas e conceitos da arte contemporânea a estratégias comunicacionais, associando-se com alguns dos recentes desenvolvimentos do campo das políticas da subjetividade. A forma específica NBP foi desenhada para ser memorizada tão facilmente quanto sua sigla: ao experienciar qualquer trabalho NBP o espectador sai com NBP e sua forma específica em seu corpo? Uma modalidade de memória implantada ou artificial, como resultado de uma estratégia de contaminação sensorial subliminar. O projeto NBP busca deflagrar processos de transformação, na mesma medida em que assimila e incorpora transformações como resultado de sua própria história e processo.¹⁵⁴

¹⁵³ Está localizado na Av. Alm. Barroso, 25, Centro, Rio de Janeiro.

¹⁵⁴ Texto disponível em: <http://www.nbp.pro.br/projeto.php> acessado em: 30 de novembro de 2016. Este texto está inserido dentro do site e repositório documental do projeto de Ricardo Basbaum. Não está assinado, mas é possível inferir que seja de autoria do artista. O texto no qual foi extraído este fragmento é a redação que visa explicar o projeto NBP.



Fig. 11. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? Objeto.*
Ricardo Basbaum, 1994.
Imagem disponível em:
<http://agentilcarioca.com.br/artista/ricardo-basbaum/>
Acessado em 12 de dezembro de 2017



Fig. 12. *Me-you + system-cinema + pasageway (NBP)*
Ricardo Basbaum, 2008.
7th Shanghai Biennale
Imagem disponível em:
<http://www.pipaprize.com/pag/artists/ricardo-basbaum/>
Acessada em 12 de março de 2018

Este trabalho desenvolver-se-ia a partir de três ideias vetores segundo o artista: imaterialidade do corpo, materialidade do pensamento e logos instantâneo¹⁵⁵, em uma relação na qual a matéria orgânica dissolver-se-ia pelo fluxo, pelo trânsito de informações entre espaço e tempo, aliado à ideia de que o pensamento pode ser moldado assim como uma matéria orgânica, em conjunto à instantaneidade visual.

Diria que o aspecto temporal prolongado deste projeto em consonância com a formação de um arquivo são dois vetores igualmente relevantes à reflexão. Este trabalho percorre o circuito artístico através de variados formatos: desenhos/diagramas, objetos, instalações, textos e compartilhamento documental. Ou seja, estes são os meios nos quais ele ganha corpo, dimensão material e visual em uma exposição, em um catálogo ou livro.

Ricardo Basbaum é conhecido no ambiente artístico nacional como um artista provocador de reflexões, com uma postura crítica frente à arte, seus sistemas e sua historiografia; aspectos expressos tanto em seus textos quanto em sua prática artística. Quando se enuncia o nome deste artista dentro do campo da arte nacional é comum ser associado diretamente ao menos a dois de seus trabalhos: o projeto citado (NBP) e a concepção do *artista etc.*, ainda apontado por seu artigo fundamental na atual historiografia da arte no Brasil sobre os anos 1980, publicado na revista *Gávea*¹⁵⁶, entre outras publicações¹⁵⁷.

O que este trabalho (NBP) aparentemente inalienável, de uma postura reflexiva do artista, provocadora das relações tradicionais entre o artista e os públicos, e das relações de troca, teria em comum com um comercial da Jeep, ou da Nike? Como este trabalho pode ser apreendido frente às discussões das novas formas produtivas? Ricardo Basbaum, o *artista etc.* por excelência poderia ser alçado a empreendedor de si, a mercador e mercadoria em um mundo globalizado, ao mesmo passo tencionar estas acepções? Como o trabalho e a postura deste artista são capazes alavancar uma discussão sobre o “ser” artista na realidade brasileira e mesmo internacional e a função atribuída a esta figura na contemporaneidade?

¹⁵⁵ Informação disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php> acessado em 29 de novembro de 2016.

¹⁵⁶ BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos Anos 80. Algumas Observações Críticas*. Rio de Janeiro: Revista *Gávea* Nº 6, 1988.

¹⁵⁷ possui ampla produção textual, ensaios, artigos, livros: Em meu ponto de vista destacam-se os seguintes textos: *O artista Ricardo Basbaum como curador; Amo os Artistas Etc.*, além do já citado artigo, *Pintura dos Anos 80. Algumas observações críticas.*; e o livro: BASBAUM, Ricardo. *Manual do Artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. Livro que traz uma coletânea de sua produção textual. As referências dos textos aqui citados estão na bibliografia desta tese. O destaque destes textos em detrimento de uma ampla produção ocorre em função do interesse do próprio pesquisador.

“JEEP fabricado no Brasil pra você fazer história.” Este é o *slogan* do ingresso da marca Jeep no mercado brasileiro a partir da instalação de sua fábrica neste território. Suas campanhas publicitárias, tanto nacional quanto internacional, são marcadas pela apresentação de um “espírito aventureiro”, no qual seu carro é apenas um meio para a experiência junto à natureza ou à cidade. Um meio de conjugar amigos, amores e experiências de vida. Este carro é apresentado e vendido ao consumidor como meio de experiências intermediadas pelo objeto, o carro da marca JEEP.

Esta não é uma especificidade desta montadora, mas uma característica do atual modelo produtivo, no qual a venda do objeto é uma consequência das estratégias comunicacionais e das possíveis experiências oportunizadas pelos produtos. Trata-se da construção do desejo de consumir, não o objeto em si, mas uma imagem de vida, uma imagem de liberdade. Certamente não podemos nos esquecer que falamos de um objeto de luxo que promove fetiche e processos de distinção, inclusive de construção identitária que afeta a noção de personalidade.

Ora, o que o carro da JEEP e suas estratégias de marketing e venda teria em comum com o trabalho NBP de Ricardo Basbaum? Ou o que os publicitários e *management* teriam de similar à postura do artista e à produção de arte? Segundo Basbaum:

Ótimo, também você fazer essa pergunta, porque, como você sabe, a economia neoliberal é construída com essa dimensão. Esse tal de biocapitalismo ou capitalismo cognitivo, capitalismo afetivo, capitalismo informacional, é tudo construído com esse valor imaterial, e o valor da experiência. (...) os caras do marketing descobriram isso, porque, de fato, essa economia se alimenta desse valor imaterial. Então, é engraçado. Tem agências de marketing que estão com esse vocabulário da fenomenologia. De propor experiência do sensorial e tal. Agora, então, eu diria aqui, o meu projeto NBP, ele, quando ele é formalizado, eu acho que há uma consciência dessas questões, da medida da minha possibilidade naquele momento. Assim como minha experiência dos anos 80, eu percebi que eu me fiz como artista, fui me construindo como artista num lugar que se relacionava com o campo da comunicação. A questão da linguagem gráfica, o olho, entendendo esses protocolos da comunicação. Então o projeto NBP, ele se forma, como eu estava falando para vocês, com essa ideia do contato e da contaminação tentando pensar um desenho que fosse facilmente memorizável e que, portanto, se inscrevesse nesse inconsciente. Eu não usava esse termo, mas num termo que eu até uso ali, quer dizer, consultando uma memória artificial e que faz com que cada um saia levando isso no seu corpo. Então, assim, o esforço do trabalho foi se construir em uma dimensão de desmaterialização, não é? Que as pessoas liam imediatamente como um trabalho conceitual. São estratégias conceituais, ou pós-conceituais. (...) Mas, assim, pensando questões do campo da comunicação, questões da desmaterialização, questões de construir uma experiência, porque eu também não queria cair num protocolo seco da arte conceitual, então, eu dizia: “não, tem que ter um encontro com a fisicalidade do trabalho, do corpo com os colchões, com as cabines, com as estruturas, com a escala das coisas”, então eu sempre tive cuidado com isso. Tentar

pensar esses protocolos da experiência, sei lá, fenomenológica, com esse mecanismo da desmaterialização (BASBAUM, 2017).

Na resposta de Basbaum temos os apontamentos para a compreensão das duas perguntas anteriores, ou seja, falamos agora de modo pragmático à partilha do econômico e suas relações. E partilhar não é incorporar determinadas acepções de um campo em direção ao outro, mas compartilhar um *mesmo* nos termos de Rancière que está centrado nos aspectos imateriais, informativos, comunicativos, intermediados ou não pela materialidade, é de ordem sensível e econômica. Estes no caso aqui analisado possuem a intenção de promover a experiência.

O quanto isto é possível, ou seja, a intencionalidade de promoção da experiência se realizar, é uma discussão a ser feita. Tanto o carro, quanto o objeto NBP, podem ser pensados enquanto meios de experiências, assim como qualquer coisa, de uma cadeira, uma árvore, o mar, as montanhas, os animais, um soco no estômago, e assim por diante. Mas no caso da arte e do carro, como outros produtos, o seu fim não estaria em si, mas na promoção desta experiência do mesmo modo que um restaurante, um *fast food* gourmet ou o processo de personalização de diversos aplicativos virtuais.

O que se vende é a possibilidade de uma experiência única, com certo grau de singularidade. Nesta perspectiva, o objeto pode inclusive ser alçado ao segundo plano, pois quando alguém opta por um carro, por exemplo, este não está apenas preocupado com seu deslocamento, com a utilidade do bem adquirido, já que o que está sendo vendido não é simplesmente um meio de transporte, mas um estilo de vida, uma imagem em direção ao outro, construída por intermédio do consumo de determinado produto, cujo consumo promoveria a experiência prometida.

Este produto na atual fase capitalista teria a capacidade de indiciar a personalidade de quem o consome, o que vai além de uma relação comercial intermediada por dinheiro. Exemplo: consumimos arte quando vamos ao museu, quando lemos artigos a respeito e assim por diante. Há um consumo, não necessariamente intermediado por dinheiro, mas essencialmente de uma informação imagética. A intenção, o objetivo, da promoção da experiência, é diversa em ambos os casos. Enquanto a marca Jeep visa vender o automóvel, o artista não tem claro este objetivo fora a relação com a própria arte na qual o que está em jogo parcialmente é a promoção de uma consciência do que significaria estar ali presente, da exposição ao mundo. É uma proposição em certo sentido em aberto.

Talvez pensar esses momentos de produção material, de encontro com essa coisa, de uma dimensão conceitual disso. Mas de maneira alguma se resolve numa empresa. Se resolve na estrutura em aberto. E aí, sim, existe o que eu acho que seja interessante. Que é pensar esse espaço em aberto, que é o espaço de um território do campo da arte, que a nossa cultura preserva como terreno de aberturas, que nem é o lugar da produção de mercadoria, de utilitários. É um lugar que preserva certo jogo, um certo lugar da experiência em aberto, um lugar de produção de problemas, que é um lugar que a própria cultura convencionou a manter isso em aberto (BASBAUM, 2017).

Entretanto, mesmo que um objeto, proposta, seja aparentemente uma aversão à noção de mercadoria, e um disparador da fusão entre arte e vida, e tenha uma dimensão aberta e o outro (automóvel) seja útil, fabril, sua relação de troca ser intermediada por dinheiro, e ser a princípio de amplo consumo, estes dois objetos guardam semelhanças, partilham de determinados pressupostos, apesar de visarem pontos dissonantes. Se um claramente é uma mercadoria que é envolvida por uma “aura” construída intencionalmente através de uma campanha de marketing, que visa atingir uma determinada singularidade, a obra de arte, por sua vez, também pode vir a adquirir uma condição enquanto mercadoria. E isto em minha percepção significa partilhar o econômico e o sensível. Mas existe uma diferença radical entre estes dois objetos que partilham um *mesmo e* estão na intencionalidade e consciência da produção.

O trabalho de Basbaum e sua interação com o público também pode ser alçado a uma relação de troca, não intermediada por dinheiro. Mas se há relações de troca, simbólicas, imateriais, ou materiais, financeiras, por acaso não poderíamos afirmar que em ambos os casos temos uma dimensão mercadológica? A resposta é sim, como demonstrei anteriormente na construção da noção de mercado defendida. Entretanto, tradicionalmente ambos os objetos são de naturezas distintas. E a princípio evocariam noções de mercados diversos. Porém, só um poderia possuir uma dimensão chamada de crítica, aquele rotulado enquanto arte. Mas isto o isentaria das relações mercadológicas? Não, ele está embebido delas.

O que eu pretendo demonstrar é como estes aspectos são compartilhados, partilhados e que uma série de adjetivos que rotulam a arte podem inclusive serem usados para falarmos de tantos outros objetos. A experiência e sua oferta estão no jogo tanto da prática artística de Basbaum, quanto na intencionalidade do departamento de marketing de uma montadora. Todo e qualquer objeto pode ser um disparador de experiências, mas nem todo objeto que dispara uma experiência ou conforma, deforma, mobiliza nossos corpos é necessariamente uma obra de arte.

Aqui o aspecto da intencionalidade é definidor sobre o rótulo arte ou não arte e o circuito que este percorre, além da própria “instituição arte¹⁵⁸”. Todavia, diferentemente de uma montadora que visa à venda do objeto, o trabalho de Basbaum visa à experiência artística, o contato com o outro, o falar e escutar, uma inserção no circuito artístico, um efeito tautológico, um comentário sobre a arte, sobre as relações sociais, a construção de uma experiência social e contextual, e assim por diante, mas também visa o próprio reconhecimento do artista pelo circuito artístico e além dele.

Enquanto um se utiliza dos mecanismos para a venda de um produto simplesmente, Basbaum deixa claro que possui uma consciência de suas intencionalidades, da inserção de seu trabalho em determinados campos de discussão e da atual fase capitalista, e é isto que parcialmente faz com que aquele objeto seja um trabalho de arte e não um objeto qualquer, como tão bem Duchamp, Danto, Bourdieu e muitos artistas demonstraram. Aquilo que chamaremos de arte não é inerente ao objeto e suas qualidades materiais, mas é uma construção social.

Assim, o trabalho de Basbaum não é o objeto de aço em e por si, nem a instalação ou os seus diagramas, mas é a construção fictícia de um espaço social intermediado por objetos e ações. Esta provocação aqui rotulada de fictícia torna-se real a quem participa desta, assim como no leilão de Rosângela Rennó. Mas isto não elimina a possibilidade de comercialização da arte, e nem significa em e por si uma crítica aos mecanismos de comercialização.

Neste processo de construção de campos sociais via o trabalho de arte que visam à promoção da experiência, também possuem como objetivo serem compreendidos enquanto trabalhos de arte e o artista enquanto artista quando este escolhe intencionalmente percorrer um determinado circuito, inserir seu trabalho em determinadas instituições via a consciência e intenção de que o artista constrói-se enquanto artista.¹⁵⁹ Por esta noção passa a ideia do significado de trabalhar com arte e como os artistas podem encarar esta acepção, na qual a consciência sobre tal aspecto poderia significar uma resposta à ascensão do artista como modelo de trabalhador contemporâneo, e mesmo ao processo de mercantilização e financeirização da produção artística.

¹⁵⁸ Aqui a instituição arte neste trecho significa os discursos consensuais entre os agentes da arte entorno do objeto arte, ou seja, designa uma estrutura social.

¹⁵⁹ Ver entrevista com Ricardo Basbaum no apêndice deste trabalho.

Na sequência não farei uma nova maquiagem de um artista como trabalhador livre, estilo os marxistas do século XIX ou XX. Não creio que o artista seja livre de absolutamente nada, em um sentido de plenamente livre. Muitas são as amarras e seus patrões. Este nada mais é que um participante das relações materiais, temporais e contextuais, basta conversar com os artistas, muitos vão falar das dificuldades econômicas, das demandas de galerias, instituições, curadores, das exceções necessárias e da necessidade de negociação constante. O discurso da liberdade plena só nos conduz à alienação, à desinformação e corrobora para que o artista alce a condição de mercadoria e de trabalhador alienado, não no sentido marxista, mas uma alienação composta de perversidade embasada na crença de ser um indivíduo livre.

Darei continuidade à discussão tratando de três aspectos que envolvem o trabalhar do artista na contemporaneidade. Na primeira parte falarei sobre a ideia da mistificação da figura do artista e na sequência: a) o artista como modelo de trabalhador na atual fase capitalista; b) o artista trabalhador; c) o artista empreendedor e o *artista-etc* de Ricardo Basbaum, e a seguir uma discussão sobre a ideia de profissionalização, para então chegarmos à reflexão da dimensão crítica da força de trabalho de um artista.

3. Karl Marx, em suas reflexões, demonstrou que a força de trabalho de um homem era capaz de se transformar em mercadoria na qual sua extensão era medida em unidades de tempo. Um trabalhador, desprovido dos meios de produção e das formas de subsistência, venderia sua força de trabalho ao capitalista, transformando-a em mercadoria. E alertava sobre o perigo de tornar-se escravo, e se escravo, de mercador tornar-se-ia mercadoria.

(...) deve ser dono e dispor da sua pessoa e vender a sua força de trabalho sempre por um tempo determinado, de tal sorte que, decorrido esse tempo, recobre a plena posse dela. Se a vendesse de uma vez para sempre tornar-se-ia escravo e de mercador converter-se-ia em mercadoria (MARX, 2010, p. 67).

Poderia o artista submeter-se à mesma lógica e converter seu tempo em mercadoria? Ou a si em mercadoria? Mas este venderia seu tempo para quem? Este, desde o século XIX, não teria se transformado em alguém que passou a ofertar seus produtos em um mercado, aproximando-se do empresário, como aqui demonstrei no primeiro capítulo? Os artistas, diferentemente dos trabalhadores comuns, não deteriam os meios de produção de suas próprias obras? Mas, se caso detenham o meio de produção, deteriam os meios de circulação?

E no momento em que suas ações confundem-se com a dos empresários, estes empreenderiam o quê?¹⁶⁰

A historiografia tradicional da arte colocou o artista enquanto centro da arte. Desde Vasari e *Vidas dos Artistas* (1550), passando pelo século das luzes e a retomada da ideia de herói, este no campo artístico tornou-se o artista, mas não qualquer um, e sim aquele aparentemente desinteressado das relações comerciais, e em tudo que seria mundano, cotidiano. Ele foi empossado a uma tarefa quase divina, transcendente, preocupado com nada mais que a arte por si. Finalidade sem fim. A arte pela arte fruto de um trabalho autônomo e independente, livre. Não serviria mais à igreja, à aristocracia ou a qualquer outra ordem, a não ser às suas próprias vontades e aos seus desejos.

Esta concepção até o fim do século XX, e mesmo na atualidade, parece povoar a imaginação de inúmeras pessoas que desconhecem os mecanismos do campo artístico. Isso ainda é endossado e reiterado pelos meios de circulação da informação e, por mais espantoso que pareça, por uma parte dos próprios artistas que, através de seus discursos, sustentam-na. Ou seja, deslocam de forma ascendente o artista do seio social comum para outro lugar, como uma figura excepcional, diferente das demais. Essa percepção do artista, a exaltação do “eu”, fez com que a sua figura, imagem, por vezes fosse mais importante do que seu trabalho, suas questões e reflexões. Don Thompson (2012) chamou de o “artista de marca”; Bourdieu (2008), muito antes, denominou de o “efeito de griffe”; Nathalie Heinich (2005) atribuiu à modernidade este processo, ou seja, deslocamento da obra para a figura do artista.

Esse discurso ideológico erguido e sustentado por séculos sobre o artista acarretou numa série de problemas para o próprio artista em nossos dias. O primeiro foi a separação entre arte e outras esferas da vida, especificamente as das atividades econômicas – ao menos discursivamente. O segundo fator, e como consequência do primeiro, trata-se do não reconhecimento da atividade artística enquanto profissão, dentro de um mundo regido pela utilidade e o *valor de troca*, conduzindo a um processo de alienação do trabalho dos

¹⁶⁰ A atualidade torna a questão sobre a mercantilização complexa. Os jogos discursivos, os embates ideológicos, as relações macro e microeconômicas, as políticas culturais, os ruídos de entendimentos, as relações sistêmicas, o processo de popularização e entretenimento, a *doxa* acadêmica, as discussões sobre o atual sistema produtivo/econômico aliado à construção do espetáculo vinculado ao gosto da moda, pensado a partir de um país como o Brasil, e especificamente a partir Porto Alegre (perspectiva do autor), tornam isto tudo um problema aparentemente insolúvel, pois as respostas oferecidas por diversos autores não fazem sentido de modo pragmático, já que a realidade que muitos observam é distinta da aqui tratada, assim como o ponto de vista autoral.

profissionais da arte. O terceiro efeito é o de caráter retórico das próprias instituições sobre os artistas. Esses fatores, aliados a outros, auxiliaram na instauração das frágeis relações de trabalho e renda dos artistas e de outros profissionais do campo já desde o século XIX. Estes aparecem como pessoas despreocupadas com os bens materiais e de subsistência, diletantes, amantes das artes, nobres que não precisariam do vil metal como recompensa por suas longas horas de trabalho, pois amam o que fazem e a principal e, muitas vezes, a única contrapartida seria o prazer de trabalhar. Assim, ergueu-se uma visão superficial sobre o artista e sua relação com o trabalho¹⁶¹. Romantizam-se a miséria e as dificuldades de exercer a atividade artística, além das abordagens psicológicas igualmente romantizadas que, muitas vezes, atribuem o adjetivo “excêntrico” à sua personalidade “genial”.

Todo esse processo que toma corpo no século XVIII constrói um personagem, herói a partir da negatividade de valores propagados, como o racionalismo e o culto ao capital. Esse modelo vigorou até o fim do século XX, momento em que passou a conviver nesta cena discursiva e ideológica o seu oposto, a super afirmação das relações mercadológicas, como exemplos: Jeff Koons, Damien Hirst, Murakami, entre outros. Ou seja, na atualidade convivem desde a negação mercadológica, a superafirmação de mercado, que geram novos contornos e um processo de flexibilização entre estes dois pontos de vista. Porém, a figura do artista continua a ser exacerbada, e todo o questionamento feito sobre o autor e autoria desde os anos de 1960/70 teria ficado apenas no plano discursivo.

Adam Smith, em *A Riqueza das Nações*, no livro I, estendeu as relações humanas a relações mercadológicas. Bourdieu, por sua vez, conectou a arte e seus sistemas à economia via o que denominou de “trocas simbólicas”, constituindo uma economia específica, na qual a denegação do econômico não é a negação ao econômico. Em minha perspectiva, o cerne do afastamento da arte do plano econômico cotidiano encontra-se na mistificação da própria arte e de seu herói, sacerdote, chamado de artista que tem seus antecedentes durante a ascensão da pintura, escultura e arquitetura à categoria de artes liberais durante o Renascimento. Nesta perspectiva, as relações econômicas, os processos produtivos e o mercado de trabalho tornaram-se algo pouco discutido, pois esse processo seria mundano, banal; os artistas e a arte

¹⁶¹ Sobre o processo de precarização do trabalho, não só do artista como dos demais agentes atuantes, recomendo a leitura de: MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Portugal: Roma, 2005. Entretanto, sobre o tema no Brasil, basta conversar com os diversos profissionais atuantes que relataram as condições a que estão sujeitos. Nesta pesquisa é interessante observar as considerações de Rodrigo Naves em entrevista no apêndice.

operariam em outro patamar – um que foi sacralizado no qual não seria pertinente discutir essas relações.

A relação entre arte e profissão, arte e trabalho, ou um artista profissional, foi simplesmente rechaçada por parte do próprio campo artístico devido à crença na arte e em sua autonomia, pois este circuito e seu sistema nutrem-se dessa fábula do artista gênio, da mistificação do processo artístico e da arte para encobrir os verdadeiros mecanismos com os quais opera. Do momento da negação mercadológica e sua afirmação por uma parcela de artistas que operam no grande circuito, a regra é mistificar. Se não se mistifica pelo caráter transcendente da obra, mistifica-se pelo valor financeiro, processo denominado de *financeirização da arte*; o dinheiro como bem simbólico em si como Olav Velthus exemplifica em seu livro *Talking Prices*.¹⁶² Assim, o processo de mistificação da obra e do artista constitui-se em uma relação de crença.

Sarah Thornton¹⁶³, em *O que é um artista*, faz a seguinte definição:

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes. (...) Numa esfera na qual tudo pode ser arte, não existe nenhuma medida objetiva de qualidade, de modo que o artista ambicioso deve estabelecer seus próprios padrões de excelência. A construção destes padrões exige não apenas uma imensa autoconfiança, mas também a convicção dos outros. Como deidades competitivas, os artistas precisam hoje agir de modo a conquistar um séquito fiel (THORNTON, 2015, p.9).

O artista é mistificado pelos circuitos em rede e mistifica objetos e ações que percorrem esta mesma rede. Seu possível sucesso dependeria de seu poder de mistificar. E aí está o poder mágico que Pierre Bourdieu falava. É o que Rosângela Rennó promove durante o leilão na Bienal de São Paulo e sustenta, ao mesmo passo que demonstra o processo de mistificação de um objeto aparentemente banal, problematiza e retira vantagens das circunstâncias, e está no interior do trabalho de Basbaum e em sua consciência de se construir como artista.

¹⁶² A financeirização da arte aqui tratada refere-se ao processo da exacerbação do valor financeiro sobre o simbólico, até que o valor simbólico perde independência e passa a ser auferido pelo valor comercial. Isto seria observável nas atuais relações de mercado na contemporaneidade. Ver: VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. UK: Princeton University Press, 2005.

¹⁶³ É importante observar que este livro de Thornton é extremamente superficial no que tange as questões teóricas que versam sobre as relações sistêmicas da arte. No entanto, apresenta uma agradável narração, proporciona certo deleite sobre a intimidade de alguns de seus entrevistados, e traz em alguns trechos declarações, comentários, que podem ser pescados para um desenvolvimento mais perspicaz.

Porém, só existe mistificação via cooperação de um corpo de agentes. Assim, o artista mistifica embasado na relação de crença que o dá suporte, constrói novas crenças e objetos de desejo, ao mesmo passo que parte destes agentes retira vantagens desta mistificação. Deste modo, poderíamos afirmar que o verdadeiro trabalhador do imaterial e do capitalismo cognitivo é o artista, e que o circuito da arte é percussor deste modelo produtivo muito antes de sua constatação a partir da expansão do setor de serviços durante os anos 1950 e as discussões nos anos 1970 sobre a superação o modelo industrial.

O problema sobre o fazer do artista, o seu trabalhar, e o entendimento sobre este trabalhar é um pouco mais complexo que a afirmação de que este é um mistificador de coisas e de si. E esta simples afirmação não explica como este constrói a mistificação. Quando pensamos as relações produtivas e de trabalho de um artista, devemos ter em consideração que esta é uma tarefa que foi desenvolvida por um corpo de autores e artistas que atribuíram às suas práticas variadas funções; e conforme a função, um ideal de artista. Quando perguntamos: qual é o papel do artista dentro de um sistema produtivo/econômico rotulado enquanto capitalista? Os marxistas e a Escola Crítica construíram uma resposta na qual atribuíram um papel revolucionário ou exemplar enquanto um “trabalhador livre”, e mais, classificaram os artistas conforme suas posições e inclinações políticas.

Benjamim, em *o Autor como Produtor* (1934)¹⁶⁴, escrevia sobre autores/escritores “progressistas” e “operativos” que teriam a função de transformar os meios de produção versus o autor burguês cuja produção visaria à diversão, ou mesmo o autor burguês de esquerda que só se solidarizaria com os operários no plano das ideias, mas que nada faria para uma mudança real, a da revolução.

Para Benjamim, entre outros pensadores de esquerda, o artista deveria ser um agente da revolução e estar ao lado do “proletariado”, não bastando apenas ser um aliado da causa, mas devendo ser agente e sua obra um meio de transformação social, e esta característica Walter Benjamim rotulou de “produtor”. Benjamin propôs a superação do modelo dicotômico entre intenção e qualidade, forma e conteúdo, para falar de uma fusão via a “técnica correta” e que a intenção “correta”, entenda-se determinada posição política, não era contrária à “qualidade” artística superior reivindicada pelos artistas.

¹⁶⁴ Autor como Produtor, texto de Walter Benjamin, de 1934, proveniente da conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*, [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Naquele contexto era necessário tomar posição. Mas para isto os artistas não poderiam apenas utilizar os meios de produção burgueses; sua ação deveria ser “um meio de transformação dos instrumentos de produção” via uma “inteligência progressista”. A produção, literária, artística, deveria ter um caráter de modelo, capaz de fomentar a produção e conduzir os leitores à colaboração, e assim transformar o aparelho produtivo. Este, nos moldes ideais, teria a capacidade de levar os consumidores à categoria de produtores, transformando todos envolvidos em colaboradores. Ou seja, para Benjamin, a função do artista não era mistificar, mas esclarecer, emancipar os outros homens.

Mais de 80 anos passou-se desde o ensaio de Benjamin. Parece-me indiscutível que alguns de seus desejos tornaram-se realidade, ao menos parcialmente. As novas tecnologias da informação possibilitaram uma ampliação da autoria, do direito à palavra e a diluição de fronteiras entre autor e público que reflete uma desestabilização das categorias fixas que se conectavam à lógica industrial e às hierarquias sociais ligadas a esta, assim como a arte passou a participar das relações produtivas não somente como forma de “diversão”, “entretenimento” ou como agente revolucionário. A arte contemporânea ampliou a participação do público, tornando-o muitas vezes um colaborador, e tencionou a ideia de autoria e do próprio objeto arte. Entretanto, a utopia de que a arte seria capaz de transformar o mundo e o artista como um agente de transformação social nos moldes propostos por Benjamin despedaçou-se.

O resultado na atualidade de um entendimento da arte como participante das relações econômicas, e os artistas apropriando-se dos meios de produção, e fomentando mudanças, seria visto como tendência contrária à intenção inicial proposta por Benjamin. Ou seja, se parcialmente o que desejava ocorreu, o que isto significou na prática foi o endossamento e a ampliação da perversidade e novas formas manutenção do *status quo* em grande parte das vezes.

O cenário que embasava Benjamin alterou-se drasticamente e mesmo a um grupo de autores de inclinações políticas de esquerda na atualidade dificilmente defenderiam a necessidade do artista ser um agente revolucionário nos termos propostos nos anos de 1930. Ou mesmo a capacidade deste em relação a alterações sociais. Alguns chamariam tal inclinação de “propaganda política” e não de arte, pois propõe outro entendimento da relação arte e política, e outros modos de ver e compreender esta relação. O mundo modificou-se, as

utopias desfizeram-se, senão completamente ao menos se tornaram outras. Por outro lado, os últimos eventos ocorridos no país despertam ao menos entre nós a reflexão do papel social da arte, da arte contemporânea às telenovelas e seu poder midiático e da influência nos modos de “ser”, de “ver” e compreender o mundo, ou seja, a realidade social vivenciada.

Neste cenário de distopias, heterotopias, novas utopias, autonomia versus pós-autonomia, heteronomias, ou autonomias relativas, práticas orientadas ao contexto, estética relacional, ecossistemas, novas tecnologias da informação, biocapitalismo, capitalismo transtético e assim por diante formam uma paisagem teórica complexa, com uma topografia movediça. Os entendimentos de “ser artista” e “trabalhar” com arte são múltiplos, assim como cada compreensão carrega consigo indiretamente uma função a ser exercida pelo artista.

Desta discussão emergem alguns entendimentos e nomenclaturas como um *artista empreendedor*, o *artista como trabalhador do imaterial*, o *artista enquanto trabalhador*, o *artista etc.* de Basbaum, o *artista profissional* acepções que geralmente estão em oposição à ideia de um *artista romântico*. Ainda surgiu a compreensão do *ser artista* como modelo de um tipo de comportamento profissional dentro das expectativas da atual fase capitalista. Entre outras noções, que passam pelo *artista como trabalhador livre*, *artista como intelectual*, *artista como um agente “crítico”*, e assim por diante.

É possível mapear a origem destas noções que rotulam o *ser artista*, geram adjetivos e compreensões diversas sobre o trabalhar com arte. Realizar um mapeamento de modo didático e sistemático não é meu foco, e sim, perceber que estes entendimentos não se excluem na atualidade; sobrepõem-se, borram-se, compõem de modo geral um “ser” artista. Por outro lado, os processos identitários aparecem conforme contextos e disputas. O que é possível dizer antecipadamente que um artista que rechaça a ideia do “profissional” em um determinado contexto pode em outro se adjetivar enquanto “profissional”. Assim como a ideia de profissional e uma atuação profissional não excluem outros entendimentos e está diretamente relacionada com os circuitos e as relações de trabalho travadas por determinado artista.

A seguir irei trabalhar algumas compreensões. Por sua vez, é necessário dizer que estes entendimentos são diretamente relacionados com determinados argumentos sobre a arte e as formas de produção e que possuem uma origem histórica. Eu elenquei nesta tese três argumentos gerais no primeiro capítulo: a) uma arte apartada da vida produtiva/econômica, b)

a arte como meio de crítica e resistência à sociedade do capital, e c) a arte imbricada nos processos produtivos. Nós podemos agrupar a ideia de trabalhar com arte a partir destas noções, mas tendo muito claro que elas não se excluem na prática, talvez em um plano teórico, abstrato, sim, mas não no dia a dia, e muitos destes argumentos são utilizados como ferramentas conforme contextos e intenções. Irei averiguar quatro noções, a partir do argumento de que a arte e os artistas partilham do mundo produtivo e de seus processos: a) o artista como espécie de modelo profissional, b) o artista empreendedor e o artista etc., suas aproximações e diferenças, c) o artista trabalhador e a d) ideia de profissionalismo que acaba por permear as noções anteriores.

O Artista como Modelo

Nesta nova fase capitalista, o artista alçou o modelo de trabalhador, e isto nada mais é que uma consequência da arte enquanto “modelo” de negócio. Não se trata apenas de instrumentalização de uma área em direção à outra, mas de uma partilha. Em um capitalismo flutuante, em um processo de desestabilização das bases trabalhistas, e direitos conquistados, em um mundo que impera a necessidade de flexibilização, as novas bases do trabalho não poderiam ser semelhantes às modernas, e sequer oferecer estabilidade, pois parte da economia não está mais embasada na produção de coisas materiais, e sim, nos trânsitos financeiros crescentes, na produção de informação, na comunicação.

Em um momento que falamos de economia criativa, setores criativos, economia da cultura, os profissionais “criativos”, em variadas áreas, era necessário surgir outro modelo e com outras características que atendessem às necessidades deste paradigma do mundo do trabalho embasado na ideia de uma “inovação” contínua. Os artistas e seus modos de operação acabaram sendo vistos como uma espécie de *modus operandi* necessário ao trabalhador contemporâneo que passou a navegar em um mar de incertezas, rotulado enquanto flexível.

Maria Lind (2006) explicita o fascínio desta nova ordem econômica e destes discursos pela figura do artista e como este é inspirador para determinado ramo de trabalhadores na contemporaneidade.

Portanto, é lógico que as discussões sobre o artista como modelo, não só para o empreendedor, mas também para o trabalhador contemporâneo, tenham florescido na última década. O artista tradicional como um boêmio (leia flexível), inspirado (leia auto-motivado) e, o mais importante, o indivíduo criativo (leia inovador) é o ideal para uma grande parte da força de trabalho em um mercado de trabalho desregulado (LIND, 2006)¹⁶⁵.

Ou seja, a ideia de alguém boêmio estilo século XIX, início do XX, como a autora diz: leia-se flexível, automotivado e criativo (inovador) como exemplo a empreendedores e a todo um grupo de trabalhadores. Nesta atual fase do capitalismo estas características teriam tornado-se mais que exemplos, uma necessidade em uma economia desregulada, pois é necessário este perfil de profissional para atender às demandas.

Existe toda uma defesa de diversos segmentos sobre as benesses deste novo modo de trabalhar, como ele iria superar os modelos do passado, representaria uma maior liberdade para os profissionais e uma emancipação das amarras anteriores. Um fazer mais leve, solto, criativo e talvez uma relação de produção mais justa e próspera que respeitasse os limites e desígnios humanos. Mas não é o que ocorre. Irei fazer um breve comentário sobre a perversidade deste modelo e da figura do artista como exemplo.

A figura moderna/romântica do artista que nega as relações econômicas dominantes, que faz oposição às lógicas mercadológicas e às formas de exploração do trabalho, alguém boêmio e pretensamente livre transmutou-se no arquétipo de trabalhador que é desejável a uma parcela produtiva nesta nova fase capitalista. Ou seja, alguém flexível, automotivado, criativo, que sabe lidar bem com a incerteza, e até a deseja, entende esta incerteza como sinônimo de liberdade. Isto se transformou no modelo perfeito para as novas formas de exploração dos trabalhadores.

Alguém que deseja a liberdade antes de tudo não há de querer estabilidade no emprego, liberando quem quer que seja da carga tributária e do compromisso com o trabalhador. Alguém flexível, ou seja, capaz de trabalhar em qualquer lugar, hora e suportar mudanças repentinas, assim como deslocamentos territoriais, conceituais e por que não éticos. Alguém capaz de trabalhar o tempo todo, colocando-se em um estado de servidão voluntária¹⁶⁶, pois este viveria plenamente o presente e eliminaria toda e qualquer barreira entre a satisfação profissional e pessoal, pois tudo seria parte de um mesmo arco de

¹⁶⁵ Tradução livre realizada pelo autor, original em língua inglesa. LIND, Maria. *The Future is Here*. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/policies/cci/lind/en> Acessado em: 15 de março de 2016. ISSN 1811 – 1696

¹⁶⁶ Conceito definido por André Gorz. Implica um estado no qual o próprio indivíduo coloca-se em posição de submissão às formas de exploração.

realização. Alguém automotivado não necessita de ninguém cobrando metas; pelo contrário, este estabelece suas próprias metas, não necessitando de apoios, presentes, incentivos; busca e constrói seu caminho. E, além de tudo isto, alguém criativo que coaduna ideias, aponta múltiplas soluções, inventa e reinventa modos, métodos, posturas, produtos. Submete-se a tudo isto com um sorriso no rosto, pois faz o que gosta, e não haveria dinheiro no mundo a recompensá-lo, porque não trabalharia por dinheiro, mas pela virtude, pela visibilidade, pela fama, pelo reconhecimento, pela construção de um legado. Alguém que se autoemprega, tornando-se um empreendedor de si, empresa e empresário, mercador e mercadoria. E na atualidade acredita ser crítico dos modos dominantes de exploração e alienação modernos, alguém esclarecido que recebe a alcunha de “descolado”, “moderno”, “contemporâneo”, “consciente”, “crítico” ou “alternativo”, dentro de uma variada lista de rotulações. Este constrói redes de relações com pretensa autonomia e acaba por denominar seus empreendimentos enquanto “independentes”, sem necessariamente esclarecer de quem ou do que são independentes. Deste modo, torna-se o colaborador perfeito para as empresas e os capitalistas de nosso tempo. Ou seja, em menos de um século o arquétipo do artista passou de herói, de trabalhador livre não alienado, para um instrumento de exploração.

Percebo que existe um descompasso de entendimento econômico, principalmente no Brasil. Existem muitas propostas que se rotulam como alternativas, independentes, autônomas, em variados segmentos econômicos, ou seja, não só a arte, mas que são no máximo autogestionadas¹⁶⁷. O mesmo vale para boa parte do chamado setor criativo e uma série de novos empreendimentos embasados nesta ideia no qual o princípio do lucro seria substituído pelo bem-viver, a exploração do outro pela colaboração, a financeirização pelo escambo de produtos e serviços onde o dinheiro estaria a serviço do ser humano.

Mas sinto em dizer nada disso em si é alternativa ao modelo dominante. Em alguns casos, é a radicalização da dominação através da reprodução, pois, como afirma Louis Althusser, a dominação ocorre pela reprodução dos modos de produção. Alguns acabam por transformar em moeda aquilo que não seria moeda, ou não deveria ser, como, por exemplo, as relações de afeto. Este afeto torna-se atrativo de consumo, marketing, *slogan*, e assim não só reproduz os efeitos de uma macrod dominação econômica, como a radicaliza na microrrelação.

¹⁶⁷ A expressão designa que a gestão do espaço é realizada pelos próprios agentes propositores daquela iniciativa. Estes estabelecem por si só suas metas, objetivos, crenças e funções, não dependendo de nenhum órgão exterior. Mas isto não significa que sejam independentes ou autônomos.

Muitas destas posturas são estratégias de inserção e participação dentro do modelo hegemônico, ou seja, não se constituem enquanto alternativas econômicas de fato ou sequer possuem o caráter de subversão. São apenas um meio encontrado de ingresso, de se fazer reconhecer dentro de uma relação econômica tradicional. Mesmo que falemos de um sistema produtivo centrado na imaterialidade, na criação, ou em economia colaborativa, isto não significou e não significa até o presente momento uma transformação radical das relações de dominação embasadas em pressupostos econômicos.

A propagação deste novo modelo e a crença da superação do industrialismo apenas radicalizou as consequências capitalistas. E a figura do artista como exemplo de trabalhador, como alternativa aos estados de alienação modernos, muitas vezes, camufla as novas formas de exploração, de dominação, de fragilização das relações de trabalho. Este aspecto tanto aparece nas atuais relações sistêmicas da arte como se expande a um grande corpo de trabalhadores.

O Artista Trabalhador

Ao afirmar que o artista é um trabalhador, eu vou contra a própria tese que desvinculou a arte do mundo produtivo e colocou o artista à parte, ou transformou-o em herói em um mundo do capital. Falar que o artista é um trabalhador é endossar a noção da arte que se funde na vida e que não é reflexo de um sistema produtivo, mas o compõe; é parte integrante. Também de certa forma é um modo de desmistificar a figura do artista e consequentemente o seu trabalho, pois a mistificação corroborou, e corrobora, para a alienação da atividade laboral do artista. Esta endossa o não reconhecimento da atividade profissional exercida e sua função social, aspecto que tende a colocar o artista à parte do mundo produtivo, ou a transformá-lo em mercadoria ou em modelo de exploração dos demais segmentos de trabalhadores, como apontei no tópico anterior.

Neste sentido, Adorno estava correto ao afirmar que, na era do *capitalismo tardio*, o artista “livre” foi apartado do mundo econômico. Mas diferentemente da Era Renascentista e posteriormente Romântica, esta cisão não ocorre por uma vontade do próprio artista, mas por um sistema que exclui aquele que não seguiria as normas estabelecidas a partir da lucratividade dos produtos e da ideologia dominante.

Entretanto, não podemos esquecer que esta cisão é endossada pelos argumentos históricos construídos pelos próprios artistas, ou seja, a ponderação adorniana é uma consequência de uma série de argumentos históricos. Os mesmo que “libertaram” o artista, por outra via, colocaram-no à parte do mundo da produção. Mas esta divisão já não teria sido superada, como esta tese vem demonstrando através de exemplos e reflexão teórica? Sim, parcialmente, pois o fato da arte ser entendida como participante ou partilhar do mundo econômico não significa que o artista partilhe desta relação plenamente, e nem o fato de ele ter sido alçado a exemplo de trabalhador contemporâneo. Por quê?

O primeiro aspecto é dizer que o que foi alçado, a exemplo de trabalhador, não é o artista em si, em sua complexidade, mas um determinado ideal, uma espécie de caricatura, que atende às necessidades, além do próprio artista, assim como devemos considerar que uma coisa é a arte em uma dimensão abstrata e discursiva; outra é o trabalhador artista e como este é visto e exerce sua produção cotidianamente.

A compreensão o *trabalhador artista* é uma posição política, e pensar sua força produtiva significa refletir sobre a dimensão política deste artista na atual fase capitalista. Entretanto, percebam que existe uma diferença radical em dizer o *trabalhador artista* e o *artista como trabalhador*. O *artista como trabalhador*, ou *artista enquanto trabalhador*, inspirado no termo Benjaminiano, o *autor como produtor*, pressupõe que este seja outra coisa além de trabalhador no qual ele seria também um trabalhador ou compartilharia apenas alguns aspectos do mundo do trabalho. Assim, guarda em seu termo a cisão histórica.

Alguém fala do marceneiro enquanto trabalhador, o metalúrgico enquanto trabalhador, o contador enquanto trabalhador, o comerciante enquanto trabalhador, o economista enquanto trabalhador, e assim por diante? Dificilmente. O termo trabalhador neste caso está ligado às atividades rotuladas enquanto menores. Parece-me que dizer que um marceneiro é um trabalhador, algo normal; porém, a mesma afirmação sobre um alto administrador ou empresário parece não se aplicar, pois aprendemos que o trabalhador é aquele que não detém os meios de produção; que vende seu tempo, sua força de trabalho, sua potência ao burguês detentor dos meios de produção, e circulação, e assim o identificamos com algumas classes sociais, rotulamo-los e estratificamos os grupos de indivíduos, e isto, como todos sabem, é uma história de séculos que não vem ao caso aqui narrar.

Todavia, percebam que o rótulo *trabalhador* não tem necessariamente haver com a ação de trabalhar em um sentido físico e mental. Está ligado a aceções ideológicas, tendências políticas, processos de identificação e construção identitária. Marx e Engels eram trabalhadores? Benjamim e Theodor Adorno eram trabalhadores? Sim e não, depende da noção de trabalho que está em jogo e que caracterizará a ideia do trabalhador. A aceção de um *artista enquanto trabalhador* guarda consigo a problemática benjaminiana da origem familiar de muitos artistas e intelectuais, que não tinham uma origem “proletária” ou camponesa, logo de pais identificados e rotulados enquanto “trabalhadores”, muitas vezes suas famílias eram de pequenos burgueses, comerciantes e funcionários públicos. Pertenciam ao que Arnold Hauser (1972) chamou de classe média, quando não eram declaradamente de origem privilegiada¹⁶⁸. Então, estes homens, apesar de defenderem a “revolução”, colocarem-se contra a ideologia do capital e a exploração do homem, não pertenciam a uma classe de trabalhadores e, por sua vez, este impasse, esta contradição foi um problema para variados autores de base materialista desde o fim do XIX passando pelo século XX.

Quando Benjamim escreve o *Autor como Produtor*, este quer pensar e propor uma solução para este impasse também, em que a atuação de um artista, intelectual, deveria significar mais que um partilhamento ideológico¹⁶⁹. Entretanto, o termo utilizado por diversos pesquisadores (*o artista enquanto trabalhador*) de origem benjaminiana guarda consigo a ideia de que este artista não é um trabalhador, mas partilha com os trabalhadores determinadas concepções de mundo, relações produtivas, sem se confundir com um trabalhador qualquer. Ou seja, este artista participa do mundo econômico, das relações de trabalho, mas não se confunde com os demais trabalhadores, independentes de suas profissões e ofícios. Em outras palavras, a ideia de um *artista enquanto trabalhador, como trabalhador*, coloca o artista em posição de superioridade em relação aos demais trabalhadores e mantém distinções históricas.

¹⁶⁸ Aqui se trata de uma generalização (afirmação da origem “classe média” de artistas e intelectuais) embasada em alguns autores, e biografia de artistas. Exceções a este quadro existem, mas não vem ao caso aqui ser tratado, pois teria que discutir a incorporação ideológica da classe dominante sobre a ascensão de classe, ou seja, como este indivíduo de ascende de uma classe a outra incorpora os valores e crenças desta nova classe social a qual passa a pertencer.

¹⁶⁹ Aqueles intelectuais que apenas simpatizariam com as causas proletárias, mas não transformavam suas práticas em mecanismos de revolução em direção e emancipação humana nos termos propostos pela esquerda do qual Walter Benjamim compartilhava, foram classificados enquanto escritores burgueses de esquerda. Podemos estender estas considerações a um artista burguês de esquerda.

Falar de um *artista trabalhador* e não de um *artista como trabalhador* significa retirada de uma hierarquia da divisão do trabalho e colocá-lo em par de igualdades¹⁷⁰ a todo e qualquer trabalhador para que este então possa contaminar, tencionar, problematizar a vida, os meios produtivos, as relações de poder, ao mesmo passo reconhecer sua atividade como ato de trabalho, ocupação, que possui inúmeras funções sociais.

Mas que tipo de trabalhador seria este? A partir de Gorz, Lazaratto, Negri, eu diria que um trabalhador do imaterial que, juntamente como uma série de outros trabalhadores, também são rotulados enquanto “trabalhadores do imaterial”. Ou seja, um trabalho que está centrado na informação e no conhecimento, mesmo em uma situação industrial. Segundo Negri:

(...) o trabalho aplicado à indústria é imaterial, este mesmo trabalho caracteriza hoje a função intelectual e o atrai irresistivelmente na máquina social do trabalho produtivo. Quer a atividade do intelectual se exercite na formação ou na comunicação, nos projetos industriais ou nas técnicas de relações políticas etc; em todos os casos, o intelectual não pode mais ser separado da máquina produtiva (NEGRI, 2001, p.41).

Este trabalhador do imaterial artista, ou artista trabalhador do imaterial, coaduna: fazer, refletir, operar com aspectos materiais e imateriais. Agora cabe fazer uma pergunta que considero extremamente relevante no contexto desta pesquisa: o que este artista trabalhador do imaterial produz? Para responder a esta questão temos de tratar a acepção de um artista empreendedor em diálogo com a ideia do artista-etc proposta por Ricardo Basbaum.

Artista Empreendedor e o *Artista-Etc.*

Falar de um artista empreendedor é compreender que existe uma reciprocidade com o mundo econômico no qual não só a figura do artista alça a exemplo das formas de trabalhar na contemporaneidade a um segmento de trabalhadores, quanto os processos de gerenciamento produtivo são incorporados pelos artistas. Neste panorama muitos artistas agregam, partilham, compartilham uma visão empreendedora na gerência de suas carreiras e até mesmo para atender a uma determinada demanda que exige uma postura diversa do chamado artista “romântico”. Ou que o obriga pragmaticamente a tornar-se uma pessoa jurídica. E os artistas

¹⁷⁰Neste trecho, a ideia da *igualdade* não significa pasteurizar a ação de trabalhar do artista; não considerar as particularidades e singularidades do “ser” artista e de seu “fazer”, mas entender que sua função social não é melhor, nem pior, que a desenvolvida por um engenheiro, médico, administrador, empregada doméstica ou um pedreiro, ao mesmo tempo em que este está submetido a relações econômicas semelhantes.

passam a empreender tanto de forma individual quanto coletiva, colaborativa, gerando modificações nas formas de produção, circulação, visibilidade e mesmo sociabilização da produção artística que as de outrora. Também representaria uma opção às formas tradicionais de circulação e inserção profissional.

Ou seja, se alguns autores falam de uma instrumentalização da arte por parte de empresas, das instâncias governamentais, de uma esfera política, também devemos falar da via inversa: de uma apropriação dos artistas dos *modus operandi* do mundo dos negócios. Poderíamos falar de migrações. Mas o que ocorre é a reprodução dos modos de produção nas diversas instâncias da vida. Não há migrações, pois não há polos ou posturas específicas restritas a um campo neste caso. Afinal, a arte está inserida na vida em todos os seus aspectos, inclusive os econômicos e produtivos. Conexão neste caso não implica aceitação passiva, mas aponta a participação no jogo social, tantas vezes aqui explicitado. Esta acepção não é contrária à noção de um *artista trabalhador*; no entanto, ela está ligada ideologicamente ao neoliberalismo.

Ainda é necessário não confundir a proposta de um *artista etc.* de Ricardo Basbaum com a noção de um *artista empreendedor*, apesar de estarem certamente relacionadas. A diferença está na base ideológica das proposições. Enquanto uma deriva do modo econômico dominante (neoliberalismo), a atual fase capitalista, a outra noção pretende-se crítica deste modo. E neste caso crítica não é sinônimo de negação. Por outro lado, como distinguir na prática?

Como já afirmei em inúmeras páginas nesta configuração, este trabalhador do imaterial, inserido na máquina produtiva, sendo um dos exemplos mais significativos de um capitalismo cognitivo, passa a empreender, torna-se um empreendedor e atua nos mercados da arte, e não somente em um circuito de compra e venda de arte contemporânea. Arte, vida e trabalho fundem-se em suas ações. Não basta dizermos que este artista tornou-se um empreendedor de si, empresa e empresário, via o que André Gorz (2005) chama de *mobilização total*¹⁷¹ em uma busca incessante por capital imaterial¹⁷², que seria o verdadeiro motor propulsor para as atuais relações de trabalho.

¹⁷¹ Este conceito está diretamente ligado à ideia de “escravidão voluntária” proposto por André Gorz. *Mobilização Total* nasce da fusão entre vida e trabalho na qual não mais saberíamos quando estamos trabalhando e quando estamos fazendo outra coisa. Os limites confundem-se; o tempo torna-se integral, principalmente em função da construção de um capital imaterial.

É necessário compreender no que isto implica e como pode a vir a influenciar suas reflexões e tomadas de posição. Ou seja, este artista empreendedor empreende o quê? A si próprio com todas suas potências (conhecimento), seu principal bem e mercadoria. Quando entendemos o que significa este empreender não tem como não associarmos à ideia do *Artista etc.*, pois o *artista etc.* empreende justamente o conhecimento, que faz com que este possa atuar em diversos braços do sistema, ou seja, o artista-professor, o artista-curador, o artista-ativista, e assim por diante.

O *artista-etc.*, segundo Basbaum, teria origem na década de 1970, com os artistas multimídia e intermídia e os conceituais.

O “artista-etc” traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o “on-artista” de Krapow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. (BAUSBAUM, 2005).

Em outro texto mais conhecido do autor, *O Artista como Curador*, originalmente publicado em 2001, este pontuava a condição fluida do artista, sua transitoriedade de papéis no atual cenário e como isto possui uma origem desde o “abandono da artesanania e virtuosismo como condições a priori para a produção da obra (...)” (BASBAUM, 2006, p. 241). Esta reflexão passa pela ideia de um artista agenciador, que busca sua inserção, ou cria novas relações sistêmicas, abre seus espaços individualmente ou em grupo, fomenta e constrói redes de circulação de informação, e assim, em certo sentido, torna-se um empreendedor de si.

Por outro lado, o *artista-etc.* não seria o *artista empreendedor*, pois esta postura de ser artista não implicaria uma postura passiva em relação aos modos dominantes, enquanto a ideia do empreendedor estaria conectada à aceção de uma necessidade de mercado, de uma adaptação a este novo mundo do trabalho desprovido de reflexão crítica.

Falar de um *artista empreendedor* e colocá-lo ao lado de inúmeros outros profissionais que veem a necessidade de portar-se deste modo e isto implica aceitar toda a instabilidade que isto significa no mundo do trabalho. Se de um lado pode vir a gerar maior autonomia ao trabalhador artista, empreender, por outro, joga-o em uma arena de competição na qual a maioria acabará por sofrer profundas consequências, da instabilidade de uma vida,

¹⁷² Conceito designa a acumulação de um capital que está embasado na experiência de vida e de conhecimentos formais e informais de cada indivíduo inserido neste modelo produtivo dentro do que Gorz (2005) chamará de “economia do conhecimento”.

insegurança, às frágeis relações de trabalho e sociais, o deslocamento e a flexibilidade que podem tornar-se opressoras, conforme Richard Sennett (1999)¹⁷³.

Alguns autores narram que o artista acaba, nas circunstâncias descritas, caindo em uma posição de contradição, entre uma liberdade reivindicada e a necessidade de instrumentalização de seus conhecimentos para a aquisição de remuneração. Eu discordo. É uma ilusão crer em um artista que está entre a cruz e a espada, entre a liberdade criadora e a pura instrumentalização da arte, pois estas opções não lhe são oferecidas na maioria das vezes em um mundo do trabalho, de forma clara, como uma opção individual a ser seguida. Talvez em um plano ideal; todavia, não em um pragmático. Nada indica que a instrumentalização da arte garantirá ao artista condições de sobrevivência, ou retorno financeiro. O mesmo vale para uma liberdade relativa. Não existe nenhum tipo de segurança ou regulação em relação a este aspecto. O discurso da flexibilização e de uma aparente autonomia esconde as deploráveis relações de trabalho a que muitos artistas submetem-se, assim como desobriga de qualquer responsabilidade de quem instrumentaliza suas criações, como as instituições culturais, políticas e econômicas.

Maria Lind (2006) defende como um ponto angular nesta discussão as alternativas e organizações de autogestão por artistas em uma economia mista - contam tanto com recursos públicos quanto privados - como oposição a uma instrumentalização da arte fruto de uma cultura dominante, e nestas proposições que poderiam surgir alternativas ao *status quo*. Discordo plenamente da autora, e de todos os outros autores, artistas, que defendem tal argumento. Isto é a adaptação dos artistas a um modo de funcionamento que exige tal postura do indivíduo para que este possa sobreviver nas atuais relações de trabalho e produtivas, como a ideia do artista empreendedor, e mesmo do artista-etc. Assim, a autogestão e autossustentabilidade não significam em si rompimento com o *status quo*, mas a adaptação do artista à cultura dominante e às condições de trabalho que lhe são impostas.

A crença em uma autonomia individual na qual este é responsável por criar novas redes, novos laços econômicos, fazer frente ao que está posto, buscar alternativas de renda, subsistência e etc. são características da cultura dominante em um capitalismo cognitivo, ou

¹⁷³ Penso que esta instabilidade tende a ser mais radical no caso do artista do que de outros profissionais rotulados enquanto trabalhadores do imaterial, e empreendedores de si, pois o artista na prática muitas vezes sequer é reconhecido enquanto um trabalhador que necessita ter ganhos, contrapartidas materiais ao que oferta socialmente.

flexível, em um sistema pós-industrial no qual o novo herói é o empreendedor de sucesso. E este seria flexível, assumiria os riscos, estaria em mobilidade contínua, construiria novas redes de relações, buscaria alternativas à realidade, sem esquecermos que seria socialmente responsável e almejaria um crescimento sustentável.

Se prestarmos atenção no que significa ser um empreendedor, verificaremos que isto não é distante ou em oposição à crença de Lind, assim como de muitos outros agentes da arte. José Carlos de Assis Dornelas (2004, p.81) define-o da seguinte maneira: “(...) alternativa ao desemprego para aqueles que estão em busca de alternativas de trabalho. Geralmente, relaciona-se à criação de novas empresas.(...)”. Continua:

(...) empreendedorismo significa fazer algo novo, diferente, mudar a situação atual e buscar, de forma incessante, novas oportunidades de negócio, tendo como foco a inovação e a criação de valor. As definições para empreendedorismo são várias, mas sua essência se resume em fazer diferente, empregar os recursos disponíveis de forma criativa, assumir riscos calculados, buscar oportunidades e inovar. (DORNELAS, 2004, p. 81).

Ou seja, a construção de intercâmbios, novas redes, entrelaçamentos econômicos e afetivos, como uma espécie de opção aos circuitos reconhecidos, aos meios de produção tradicionais, as formas de financiamento, patrocínio, apoio, como saídas de uma instrumentalização da arte por esta cultura dominante embasada no capital, é uma falácia, pois esta ideia é a cultura dominante. Quando o artista ou os grupos de artistas reúnem-se e constroem novas redes, estes agem como os novos empreendedores no qual tudo isto é fundamental para a sobrevivência de seus negócios, implantação e circulação de seus produtos.

O grupo *Manifest Club*, que Lind (2006) cita em seu artigo como um dos exemplos de resistência à instrumentalização frente às políticas governamentais através uma economia criativa, promove alguns argumentos interessantes à discussão aqui proposta:

Nossa ambição é desenvolver uma rede de indivíduos que compartilhem o interesse comum de desafiar a atual cultura de instrumentalismo que os artistas enfrentam na atual política governamental e a tensão do conformismo anti-experimental que infecta tanto a educação artística quanto a política cultural e a cultura dominante de forma mais ampla. Contra isso, defendemos a autonomia artística em todas as suas formas: uma cultura artística vibrante que acreditamos deve ser fundada sobre a liberdade artística, e os únicos limites para os artistas devem ser os limites da disciplina e os limites que eles escolhem para si mesmos. Queremos iniciar uma nova discussão sobre os valores que atribuímos à arte, sobre o papel dos artistas em nossa sociedade, sobre a natureza da experimentação cultural e a aspiração de novas possibilidades. Também sentimos que é importante para as pessoas que trabalham em diferentes áreas da cultura - artes visuais, museus, teatro, música, cinema,

design, dança, etc. – se unir e entender os desafios comuns que enfrentamos. (Manifest Club. Apud Lind, 2006)¹⁷⁴

Confesso que quando li este trecho, de uma união dos profissionais da arte contra uma instrumentalização e a favor de uma autonomia, de liberdade relativa, tive certa empatia, por outro lado, como coadunar tantos interesses diversos em um único movimento? Como falar de uma autonomia da arte e defendê-la no atual contexto, dito como pós-autônomo? Quem disse que conformismo está ao lado da instrumentalização? Pode vir a estar, mas não está necessariamente. Quem disse que a instrumentalização está em lado oposto à experimentação? O que estão em lados opostos são conformismo e experimentação. Instrumentalização não é sinônimo de conformismo, e experimentação não é seu antônimo. Por outro lado, frente a que venho aqui tratando, a ideia de instrumentalização versus uma liberdade relativa da arte ainda teria algum sentido?

Lind (2006) escreve a partir do quadro *European Cultural Policies 2015*¹⁷⁵, no qual seria verificável uma tendência de divisão radical no mundo da arte, entre uma arte comercialmente viável, empática, divertida ou levemente chocante, adaptadas às instituições públicas em larga escala, em contraposição uma arte “difícil” e “desconcertante” com ambições críticas. Isto a partir do ponto de vista europeu que, como destaca Ana Carvalho (2013), não é similar ou plenamente verificável no caso brasileiro. Sobre tal divisão apontada por Lind, Carvalho escreve:

A rigor tal divisão não constitui uma novidade absoluta para o campo da arte. O que Maria Lind ressalta como diferencial observado na cena contemporânea, está representado pelo fosso, cada vez maior e mais profundo, entre estes dois mundos da arte acima mencionados, que se tornam cada vez mais incomunicáveis. O mundo-mainstream ignora – e faz questão de ignorar, em certas circunstâncias – o outro mundo da arte. Nos mesmos moldes, o mundo da arte não regulado pela lógica do espetáculo abomina seu contraponto (CARVALHO, 2013, p. 1881-1882).

Ou seja, ainda falamos da velha dicotomia, revestida de novas facetas. Se isto é verificável na Europa, não é no Brasil. Por outro lado, o mesmo espaço que expõe Murakami, Jeff Koons, expõe Hans Haacke. O grande colecionador muitas vezes compra ambos. E mesmo que estes artistas não trabalhem com a mesma galeria, suas representantes participam

¹⁷⁴ Tradução livre realizada pelo autor, texto originalmente em língua inglesa. LIND, Maria. *The Future is Here*. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/policies/cci/lind/en> Acessado em: 15 de março de 2016. ISSN 1811 – 1696

¹⁷⁵ *European Cultural Policies 2015: Report With Scenarios on Future of Public Funding for contemporary art in europe*. Estudo iniciado nos anos 2000, e que ganhou ampla repercussão através da Frieze Foundation em 2005. Disponível em: www.eipcp.net/policies/2015 . Acessado em: 15/05/2016.

e percorrem o mesmo circuito internacional. Uma galeria como *Paula Cooper* de NY¹⁷⁶, reconhecida por trabalhar com arte conceitual, e que representa Hans Haacke, participa das mesmas feiras e eventos, instituições, que as representantes de artistas de forte influência midiática, tais como Damien Hirst.

Duas redes autônomas e com relações separadas como apontadas por Lind e de certa maneira compartilhada por Carvalho parecem-me por outras vias a retomada dualística de Bourdieu e sua divisão estrutural entre “afinidade entre os pares” versus “mercado”. Porém, o mesmo Bourdieu aponta que nenhum agente está plenamente em uma ponta ou em outra. A ideia de Maria Lind de duas redes e produções distintas é a radicalização da estrutura bourdieusiana.

Uma separação rígida, profunda, entre tipos de produção, levanta uma série de problemas. Quem dirá o que é palatável ou difícil? O que é superficial em contraposição ao profundo? Estes adjetivos serão postos em função do circuito que estes artistas e obras percorrem, e não pelas obras e suas análises? Mas a obra teria esta autonomia para ser julgada como na crença moderna? Esta visão não desqualificaria o espectador colocando-o em uma posição passiva no momento em que falamos a partir de Rancière de um espectador emancipado? A verdade é que estas questões estão em pauta há décadas, e uma visão que separa de forma dualística a produção a partir de uma relação de circuitos ou de instrumentalização versus experimentação não qualifica o processo reflexivo¹⁷⁷.

Creio e defendo um fluxo entre posições, interesses, relações de poder em mobilidade contínua e em arranjos provisórios, prestes a se reorganizarem em uma próxima medida econômica ou política. Os circuitos conectam-se em redes, que possuem mecanismos de inserção e de trânsito, assim como possibilidades de circulação embasados no acúmulo de capitais. E por isto estou de acordo com a definição de Xavier Greffe sobre a ideia de um ecossistema cultural. O poder de uma instituição ou agente manifesta-se na capacidade de circulação nesta rede composta de diversos circuitos e na capacidade de emissão de informação nos diversos circuitos que compõem a rede. Nesta perspectiva, dois polos distintos e autônomos, e separados por abismos, são inviáveis.

¹⁷⁶ Paula Cooper Gallery abriu suas portas em 1968. Conhecida por atuar com tendências conceituais, está localizada em Nova Iorque nos EUA.

¹⁷⁷ Certamente devemos refletir sobre as obras, as ações e discursos dos artistas sobre a arte, vida, a sociedade, e emitirmos juízos sem cairmos em um relativismo puro. Também devemos nos posicionar frente às apropriações, ao consumo, à instrumentalização. Mas me parece inviável crermos em um abismo entre produções e redes nos termos apresentados por alguns autores.

Todos jogam o mesmo jogo; porém, ocupam posições distintas. Mas a cada nova jogada, as próprias posições alteram-se. Não existe a negação do jogo, pois o que nos mantém jogando, competindo ou colaborando entre si é uma relação de crença, e esta crença leva o nome de arte. Ignorar uma posição em detrimento de outra nada mais é que uma jogada. Por legitimidade, por necessidade de sobrevivência, por alternativa à própria sustentabilidade da produção e reflexões. Apesar de ocuparem posições distintas, não estão fora; estão jogando um jogo de multijogadores e de múltiplas posições.

O *artista-etc* e o *artista empreendedor* possuem uma semelhança na maneira de conduzir seus agenciamentos e posturas, preveem uma determinada liberdade, autonomia, do artista em relação às estruturas institucionais e sistêmicas estabelecidas; no entanto, divergem radicalmente em suas acepções originárias. Mas eu diria que na prática não é possível identificar um ou outro de modo claro, assim como não é possível crer em um sistema bipolar, uma separação rígida entre tipos de produção e de circuitos independentes. Estes estão conectados a outros circuitos e fazem parte de uma rede na qual o trânsito não é livre, mas existem zonas de contato, circulação e contaminações onde nada é fixo.

A Profissionalização do Artista

A ideia de profissionalização, de um artista profissional, não exclui as acepções de artista trabalhador, o artista empreendedor, mas, para Basbaum, significaria o oposto ao *artista-etc.*, pois a ideia profissional significaria uma aceitação das regras do jogo, de um caminho posto, dado, induzido, dito como certo, como correto a ser seguido. Uma espécie de passo a passo em uma carreira artística. Uma ligação profunda com o sistema econômico vigente. Assim, este discorda da utilização do termo “profissional” para designar um artista e suas relações de trabalho. Eu discordo de Basbaum e digo que a acepção do *artista-etc.* endossa, fomenta, uma das acepções do que seria ser profissional na contemporaneidade. Digo mais, o *artista-etc.* seria um dos exemplos de ser profissional na atual conjuntura econômica e sistêmica da arte; porém, minha divergência está ligada a uma diferença compreensiva do entendimento “profissional”. A profissionalização do artista e sua extensão aos demais agentes da arte é um dos principais meios de *gerenciamento da incerteza* no mundo contemporâneo. Na terceira parte tratarei do que chamo de *gerenciamento da incerteza*, que envolve uma série de outros mecanismos além da profissionalização.

Muitas são as ideias sobre profissionalização como veremos a seguir, tanto de uma galeria quanto de um artista. É interessante perceber que esta concepção está em diálogo com o contexto da galeria ou do artista. Assim, conforme o contexto ou a perspectiva do agente que fala, a noção do ser profissional altera-se, e mesmo pode vir a ser negada, como no caso de Basbaum, ou de uma das principais galerias do país como a Mendes Wood DM, como podemos conferir em uma entrevista com os três sócios.

MW – quando pessoas falam de uma profissionalização do mundo da arte, de uma economia da arte, sim, porque isso é realmente contra a essência da coisa. É muito difícil.

PM – E falando desta incredulidade sobre esta economia da arte como mercado profissional, existem estas tendências das galerias se tornando..

MW – Empresas, corporações, *limited liabilities*.

PM – E eu acho que esse é o grande.. esse é grande fio da meada, até onde a gente consegue, isso é possível? Porque a gente está lidando com pessoas que são variáveis, que são únicas, que são frágeis..

FD – Até que capítulo você profissionaliza a missão? Você profissionaliza este tipo de diálogo? A gente se pergunta muito isso, porque se não for pra ser intenso, se não for pra ser o tempo todo, não for pra viver junto, não vale a pena.

MW – Não vale a pena!

FD – O que a gente faz só faz sentido, se for de verdade, se você se jogar dentro deste universo junto com o artista. E sempre falar pro artista, tem essa coisa, a gente está fazendo, estamos trabalhando juntos para uma terceira coisa. Que é propagação da missão dele. Então, assim em alguma instância tem isso, né? (WOOD; MENDES; DMAB¹⁷⁸).

O que podemos perceber nesta citação é a ideia da profissionalização como oposta a qualquer relação de afeto, ou subjetiva no que tange os ideais de uma empresa ou o modo de relacionamento entre os diversos segmentos sociais que se relacionam, ou seja, empreendedores, colaboradores e clientes. Assim como podemos perceber que os sócios colocam em lados opostos o mundo das relações econômicas, das relações de trabalho em relação ao que chamam de “essência” da arte. Todavia, esta oposição aqui exposta pelos sócios da galeria cumpre uma função ideológica, e mesmo comercial muitas vezes.

Esta fala pretende questionar a ideia de profissionalização, mas o que fazem em meu ponto de vista é tencionar uma determinada noção de ser profissional, mas não a ideia de

¹⁷⁸ Sócios da Galeria Mendes Wood: Felipe Dmab (FD), Pedro Mendes (PM), Mettew Wood (MW). Disponível em: <https://vimeo.com/169609225>. Acessado em 19/02/2017. Esta entrevista está disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial, pertencente à Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea, que disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito. O que segue é uma transcrição literal realizada pelo autor (Felipe Caldas).

profissionalização. O diretor da galeria, Renato Silva, endossa parte desta argumentação quando fala: “Não! Acho que assim: Veja bem, o artista enquanto profissional não consigo ver. A galeria enquanto profissional acho que é fundamental” (SILVA, 2016). No momento em que Renato Silva afirma o “artista não precisa ser profissional”, e ele sequer conseguiria ver um artista como profissional; entretanto, a galeria sim; a galeria que deveria ser profissional. Faz-se necessário lembrar que dos agentes entrevistados nesta pesquisa e mesmo em comparação às demais galerias, a Galeria Mendes Wood é extremamente profissional a partir de uma noção internacional do que seja uma atitude “profissional”, e atualmente conta com sede em Nova Iorque e Bruxelas, além de São Paulo.

Esta galeria possui mais de 18 pessoas atuantes entre os três sócios e colaboradores na sede de São Paulo. Tem outras diversas empresas que prestam serviços a ela. Possui um processo de catalogação e acompanhamento da produção de seus artistas de modo ímpar, assim como de contatos com colecionadores e instituições. Participa de mais de 10 feiras internacionais anualmente. Entretanto, como é possível perceber nas citações, o artista é visto por esta estrutura empresarial como alguém alheio a estes processos, e que sequer necessitaria envolver-se nestas relações, e sim, apenas estar preocupado com a construção do trabalho de arte. Mas se o trabalho do artista não se resume à feitura de um objeto, como este não pensaria nas relações de circulação, consumo, venda, apropriações, usos, desusos, e usuras de seus trabalhos e mesmo da arte? E que consequências teria para o próprio artista tal alienação? No mais, veremos algumas definições de ser profissional.

Agnaldo Farias cita Daniel Senise¹⁷⁹ como exemplo de artista profissional.

Uma referência boa que tenho, e que uso para responder isto que você está me perguntando é o Daniel Senise. O Daniel Senise é o artista dentro deste perfil, pelo menos, que se enquadra dentro de certa noção de profissionalismo. O que eu quero dizer com isto? O Daniel é um cara que cuida ciosamente de sua carreira, é um sujeito que trabalha cotidianamente, disciplinadamente, o que inclui até domingos. Então, ele está o tempo todo lendo, estudando e fazendo projetos. Ele tem um grupo de assistentes - e o trabalho dele exige assistentes - enquanto tem outros que não são assim. Ele projeta inclusive o dia a dia de seus funcionários. São dois ou três e pode ser mais do que isto quando tem picos. Ele monta as exposições dentro da sua capacidade que ele tem de viabilizá-las, incluindo um tempo para que sejam devidamente pensadas, concebidas. Ele cuida da recepção do trabalho na medida do

¹⁷⁹ Nasceu em 1955 no Rio de Janeiro. Em 1980, formou-se em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e ingressou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no ano seguinte. Desde os anos 1980 o artista vem participando de mostras coletivas, e realizando individuais. Entre elas, destacam-se: Bienal de São Paulo, Bienal de La Habana, Bienal de Veneza, Bienal de Liverpool, Bienal de Cuenca, Trienal de Nova Delhi, além de participação em exposições em instituições como o MASP, MAM-SP, MARGS, MOMA de New York, Centro Georges Pompidou entre outras.

possível, chegando ao ponto de comprar alguns trabalhos, ou sugerir trocas com seus proprietários, trabalhos que hoje não passam pelo seu crivo, para destruí-los. Cuida da carreira neste sentido. Tem um site meticulosamente montado que é um verdadeiro catálogo Raisonné. Você tem todas as obras dele na mesma maneira que acontece com Gerhard Richter. Enfim, é muito cioso.

Ele mudou agora de galeria, estava na Galeria Vermelho, porque não estava satisfeito com o resultado que estava obtendo especialmente em termos institucionais, não tanto no mercado. O mercado não é nem uma coisa que o preocupe, pois ele já atingiu certo patamar. Sua questão é buscar alguns lugares que sejam importantes. Então, acho que o artista profissional é um sujeito que estuda e que trabalha com afinco, porque tem muito artista que é preguiçoso, que é muito relaxado, que confia demasiadamente no talento. E pela minha experiência eu percebo que o talento precisa ser alimentado pela disciplina. Muito talento, muito trabalho bom morre na praia, não vai adiante porque faltou labor. Faltou dedicação, faltou empenho (FARIAS, 2015).

Na fala de Agnaldo Farias, o ser profissional envolveria não só uma preocupação com a produção, como com a recepção, circulação, consumo dos trabalhos e seus trânsitos. Assim para este um artista profissional é aquele que produz, sabe o que produz, sabe como falar, apresentar, preocupa-se não só com a venda, mas com a circulação, catalogação, recepção de sua produção artística e inserção institucional, e leva todos estes processos muito a sério e não os deixa nas mãos de alguém, ou ao sabor do vento, mas se alia a outros agentes para tal objetivo. Seria alguém que tem plena consciência da produção, circulação e consumo, e mais, é capaz de interferir na medida do possível nestas instâncias para preservar e valorar seu trabalho. Túlio Pinto, por sua vez, fala algo semelhante.

Ser um artista profissional é estar consciente de todos os papéis e agenciamentos que você tem que cumprir para que o trabalho que está sendo desenvolvido tenha um desdobramento, não só dentro do espaço de ateliê, ou de ateliê mental, mas no circuito das artes.(...) A história do artista romântico, que fica no ateliê esperando acontecer uma descoberta, isso não existe. Hoje em dia as pessoas têm que saírem a campo para apresentar o seu objeto de pesquisa. Eu acho que o trabalho, na verdade, ele se desenvolve tanto num contexto de pesquisa quanto num contexto de apresentação, de desdobramento no circuito. Quando se faz um trabalho dentro do ateliê, tu tens uma noção da tua ideia, do que tu concebeste. Quando ele vai para o mundo, para o mundo que eu quero dizer são exposições, quando ele circula, tu consegues perceber aquele trabalho de um ponto de vista que eu considero privilegiado, que é fora desse contexto hermético que é só teu, e ele começa a receber alguns atravessamentos de leitura.

A partir desse momento, o trabalho começa a conversar contigo também. Não que ele não conversasse durante a produção, mas é outro tipo de conversa. E aí tu começa a perceber o que ali está funcionando mais, menos, a partir do olhar do terceiro, do observador, do público. Então eu acho que estar consciente não só de um estágio de produção, mas também dos outros estágios pelos quais o trabalho passa corrobora pra que esse trabalho desdobre-se e componha outras leituras que não seja só a sua (PINTO 2012).

A percepção de Túlio Pinto não só converge com a noção de Agnaldo Farias de alguém que necessita dominar as diversas etapas de produção, e dentro do possível inferir na circulação e consumo, como vai além, quando pensa a recepção, circulação, como partes integrantes da própria obra. Por sua vez, Márcio Botner corrobora com este ponto de vista.

Eu costumo dizer se você for ver um artista de sucesso você vai pensar que ele tem um equilíbrio entre as suas ações do mercado e suas ações institucionais. Quer dizer as exposições estão acontecendo nas instituições, nas principais instituições do Brasil e do mundo, e ao mesmo tempo estão nas principais coleções. Quer dizer, como que eh.. e ao mesmo tempo cabe também ao artista criar estas relações. Não existe mais, você imaginar um artista romântico e tal, isolado dentro do sistema, no alto da torre de marfim, não existe. O artista ele sim precisa do seu isolamento, não necessariamente quer dizer que ele que ele tenha que viver como um político, longe disto! Mas também longe de imaginar que não existe também as relações a serem feitas, que as relações se dão do artista com o artista. Viva o artista! Nada existiria, nada aconteceria do que estamos falando aqui, se não fosse o artista. (Márcio Botner¹⁸⁰)

Botner, ao mesmo passo em que se aproxima das considerações de Agnaldo Farias e Túlio Pinto, também vai ao encontro da percepção de Basbaum, apesar deste negar a aceção de profissional, mas eu digo que este ser profissional passaria pela construção de um espaço social para si e para seu trabalho como artista.

Por sua vez, Marga Pasquali¹⁸¹ a ideia do profissional está ligada ao cumprimento de um dever acordado entre agentes em uma relação de trabalho, especificamente artista e galeria, e galeria e seus clientes, ou seja, ser profissional seria buscar o “melhor” e oferecer o “melhor” aos clientes, enquanto o artista profissional é aquele que cumpre com seus acordos, prazos, e respeita-os. Assim, não compete com a própria galeria nas vendas, e sequer joga contra, pois todos fariam parte de um mesmo time, e ambos necessitariam um do outro e visariam um objetivo em comum.

Hoje é muito claro o artista que é profissional, se a gente considerar o tempo que eu comecei, O artista, independente de ele ser um produtor, tem exigências e tem atitudes perante o mercado. Se o artista é um profissional, ou seja, um artista que vive de seu trabalho, tem várias coisas a serem cumpridas: ser uma empresa, uma microempresa, ou uma empresa simples, dentro de sua realidade, e ter uma conduta profissional, que, na verdade, é o que se espera de qualquer profissional estabelecido, adulto, que é cumprir o que combina. Um artista não é diferente de qualquer outro profissional, seja médico, advogado, engenheiro... tem uma responsabilidade com aquilo que ele se compromete a fazer e o que diz.

¹⁸⁰ Entrevista disponível em: <https://vimeo.com/161711133>. Acessada em 28 /02/17. Gravada originalmente em junho de 2015. Esta entrevista esta disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial, pertencente a Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea que disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito. Trata-se aqui de uma transcrição literal realizada pelo autor (Felipe Caldas).

¹⁸¹ Sócia proprietária da Galeria Bolsa de Arte, com sedes em Porto Alegre e São Paulo.

Tem que pensar, fazer, e entregar. (Pasquali, entrevista 2016)

Aqui o artista é visto como qualquer outro profissional que atua em um mercado de trabalho. O interessante na fala de Marga Pasquali é quando ela se refere ao galerista profissional enquanto alguém que ama o que faz, e que o negócio é um risco, e o galerista arrisca o tempo todo, entre a paixão pela arte e o negócio arte é necessário um ponto de equilíbrio, e o profissional surge da capacidade de equilibrar estes aspectos. Ou seja, o profissional galerista seria aquele que equilibraria paixão e negócio, em certo ponto, o mesmo poderia ser estendido ao artista.

O que é sério, o que tem qualidade, porque a gente arrisca a vida nisso também, tanto quanto o artista. A gente quando elege e forma um grupo de artista é porque a se acredita neste trabalho, não é para enganar ninguém. É para fazer dar certo (PASQUALI, 2016).

Enquanto para Daniele Dal Col¹⁸² a ideia do profissional aparece com algo incômodo na relação entre o artista e as variadas instâncias, pois a expressão artista já deveria designar a ideia do ser profissional. Mas será que o que ela chama de artista é o mesmo que eu entendo como um artista? Ela chamaria de artista as pessoas que desenvolvem uma prática artística que se restringe a um determinado ambiente ou circuito? Ela chamaria de artistas as pessoas que desenvolvem práticas artísticas como passatempo ou simplesmente por amor? Afinal, todo aquele que se rotula e é rotulado como artista seria de fato um artista que poderia ser rotulado enquanto profissional? Para responder a estas questões, é necessário eleger critérios, que não os farei aqui, mas as perguntas continuam válidas. Posteriormente na fala ela chamará de profissional quem conseguiria minimamente gerir sua produção, aproximando-se da resposta de Agnaldo Farias. Na sequência ela falará deste artista como alguém que atua em um mercado.¹⁸³

O que posso afirmar é que a ideia de profissional e profissionalização é variante conforme contextos, circuitos e perspectivas. O que se chama de profissional em um circuito não necessariamente será rotulado da mesma forma em outro, e mesmo dentro do mesmo circuito existem noções diferentes, pois o profissional, o rótulo ou adjetivo depende das relações de trabalho entre agentes a partir de acordos velados de cumprimento de

¹⁸² Sócia proprietária da Galeria Superfície, com sede na cidade de São Paulo.

¹⁸³ É perceptível durante a entrevista que a entrevistada estava preocupada em me fornecer uma resposta “correta”, ou uma resposta que de alguma forma me agradasse, ou fosse ao encontro de minhas crenças enquanto pesquisador sobre o tema. Tanto faz que ela pergunta o que eu chamaria de profissional. Ver a entrevista no apêndice deste trabalho.

determinadas expectativas e procedimentos. Igualmente está associado a ideologias referentes ao artista e mesmo à ideia do ser galerista. Entretanto, não é possível pensar a arte, o artista, o galerista e demais agentes separados da máquina produtiva de nosso tempo.

Também é possível inferir via este quadro de análise que o agente com maior poder econômico, assim como com maior circulação internacional, é quem mais se nutre de uma perspectiva “romântica do artista” que o desvincula das relações de trabalho cotidianas; e quanto menor o poder econômico do agente que fala, maior é sua preocupação com as relações de trabalho e a necessidade de uma consciência sobre esta. Exceções existem, mas este aspecto é endossado nas entrevistas realizadas de modo formal e às incontáveis conversas informais que tive no período desta pesquisa.

Em outras palavras, neste cenário, aquele que tem a máquina empresarial “galeria” ao seu dispor, como Renato Silva e os sócios da Mendes Wood, é quem afirma que o “artista não precisa ser profissional”, mas um artista que não é profissional talvez não mantenha a consciência dos trânsitos e das relações de trabalho a que está sujeito, e quem ganharia com alguém alienado das relações de trabalho e de compra e venda que está sujeito? O artista, ou o galerista que o representa? E o que nutre isto em parte é uma noção romântica que separa o artista das relações econômicas vulgares, cotidianas. E é em parte este aspecto, esta crença, que aparece revestida de “boas intenções” na fala de Renato Silva que acaba por promover a alienação do trabalhador artista, e conseqüentemente sua submissão à lógica de mercado exercida pelo próprio galerista que o representa, mesmo que seu discurso seja de negação aos valores de mercado. Esta relação não é feita no cabresto, ou no qual o galerista torna-se o “patrão” do artista. Estes aparecem como parceiros, facilitadores, dotados de interesse genuíno na arte e no artista e sem um desejo econômico imediato. Neste sentido, não tem como não lembrar de Bourdieu¹⁸⁴ que afirma que a denegação ao aspecto econômico da arte não significa a negação ao econômico, mas constitui-se em uma economia específica.

¹⁸⁴ Sobre este aspecto recomendo a leitura de: BOURDIEU, Pierre. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

A Potência Política da Força de Trabalho

1. Pensar a dimensão política da força de trabalho do artista significa compreender que a decisão de fazer arte é política. Um modo de se portar e compreender o mundo, longe de qualquer tipo de sacralização, mas como resistência, uma resistência fadada à derrota, da micro à macro, fadada ao fracasso frente à potência do capital, e de suas lógicas que são capazes de transformar tudo em mercadoria, de estabelecer uma dimensão mercadológica para tudo, que acabam por oprimir o fazer artístico quando não reconhecem plenamente a atividade artística no mundo do trabalho, quando a liberdade artística significa desamparo institucional, e o capital simbólico e de reconhecimento de um artista vem desacompanhado de retorno financeiro necessários para seu sustento e de sua família.

Mesmo assim, a decisão de fazer arte ainda constitui um modo de resistir, de tencionar, não nos moldes da Escola Crítica, e não necessariamente no produto da força de trabalho, a obra, mas na própria potência de constituição de um trabalho de arte. Um fazer vivo, um trabalho vivo, no qual a subjetividade coloca-se em ação, em que a capacidade cognitiva e criativa ainda é esperança para outro mundo. Por outro lado, este mesmo trabalho vivo, entendido desde o século XIX como resistência, tornou-se o principal motor deste novo capitalismo, que estabelece novas formas de alienação e conformação que, inclusive, estão nas práticas artísticas. Então, o artista atua em um terreno de contradições, ou de antinomias.

A força produtiva (força de trabalho + meios de produção) de um artista está na capacidade de questionamento, de problematização, mas também na possibilidade de *suspensão*, de gerar sonhos e utopias mesmo quando já está até o talo afundado nas lógicas do capital e a serviço destas. A riqueza que esta força produz não pode ser mensurada em números ou no preço do produto do trabalho. Rancière (2012), quando trata da relação entre arte e política, fala-nos das formas de *dissenso* como dimensão política da arte e uma *eficácia estética* como forma de *suspensão*.

Esse paradoxo define a configuração e a “política” daquilo que chamo de regime estético da arte, em oposição ao regime de mediação representativa e ao da imediatez ética. Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. (...) A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, da ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que

entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade (RANCIÈRE, 2012, p. 58-59).

As palavras de Rancière parecem ser a solução para um velho problema, já exposto e trabalhado por Benjamin, por Adorno e Hockheimer, a relação entre intenção política e forma artística, propondo uma ruptura entre a relação forma, conteúdo político, ético e sua intencionalidade em direção ao outro. “(...)da ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

De uma maneira simplificadora, podemos dizer que Rancière propõe uma solução para a relação direta entre trabalho de arte e propaganda política. Assim, também livra o artista da função “revolucionária” atribuída a ele pela tradição materialista (esquerda) que reverberou na Escola Crítica. E vai nos dizer que a potência política da arte não está em uma relação direta entre formas de arte, regime estético e intencionalidade política, mas a força ou potência política da arte residiria no *dissenso*, que seria modos que reconfiguram a experiência comum do sensível via confronto de sensorialidades, e este choque promovido pela arte conduziria ao estado de suspensão que, por sua vez, geraria outro visível.

Assim, tanto a política quanto a arte partilhariam as construções do sensível, e o artista seria uma espécie de artífice desta reconfiguração. Escreve Rancière:

(...) as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Como duvidar de palavras tão lindas, tão bem escritas? Palavras que vão ao encontro de nossas crenças e desejos em relação à arte e sua função na contemporaneidade. E que atributos maravilhosos possuem os artistas em suas práticas de dissensos; em outras palavras, sua prática ficcional que gera dissensos. Mas Rancière, com suas belas palavras, grande erudição, perspicácia teórica não atualizaria o mito sobre o artista? O artista seria aquele que em sua prática geraria novas formas do visível, do dizível, aquele que traz do ocultamento à presença? Mas o que difere este artista, de um filósofo, intelectual, físico, ou de um professor, que também coloca em confronto regimes sensoriais, entendimentos de mundo, e é capaz de

criar e tornar visível aquilo que não era; que influencia nas formas de viver, compreender, ser, falar, ver?

Eu não discordo de Rancière, mas também não concordo plenamente, pois todo processo que mistifica a figura do artista conduz a formas de alienação sobre este artista e, em determinados contextos, sobre a própria arte. O processo de mistificação retira a arte e a prática artística do âmbito do ordinário, do cotidiano, e das microrrelações de afeto onde creio que ela realmente possa ser um agente de transformações, rupturas e mesmo de dissenso. E não penso que é só o artista ou a arte capaz de tais ações. Rancière não diz que é somente através da arte que isto ocorra, pois seria inclusive contraditória a ideia da partilha do sensível; no entanto, o texto conduz a esta interpretação.

Eu vejo estas relações na atuação de um professor, na fala de um intelectual, nos textos de um escritor, nos teoremas, cálculos e teorias de um físico, no projeto de um edifício ou de um jardim, no ato de educar um filho. O que gostaria de dizer que todos podem ser agentes de dissenso, e que este está em variadas práticas humanas, nas escolhas diárias, e que a arte pode ser um entre tantos outros modos de dissenso. Tal postura aqui defendida parte da crença de que a arte está de fato embebida na vida, e como está embebida, misturada, viva, também possui o potencial para ser o contrário do dissenso.

Creio na necessidade de liberdade, e isto significa dizer que o artista faz o que bem entende e coloca suas potências na causa que quiser e a serviço do senhor que lhe desejar, e se este quer fazer “propaganda política” via o trabalho de arte, esta escolha não faz algo menos arte e o artista menos artista, ou diminui seu potencial de ruptura, crítica, qualidade artística. Basta olhar a história da arte. Toda palavra de ordem, por mais bela e inteligente que seja, é um exercício de poder sobre o outro.

Esta potência contida na força de trabalho do artista é a esperança de uma classe artística e intelectual na própria arte, de um fazer “livre”, como realização humana plena através de todas as suas potências materiais, afetivas, cognitivas, ao mesmo passo o eldorado das novas formas de exploração. Por isto um determinado ideal, uma determinada interpretação do fazer artístico tornou o artista um modelo dos modos de ação de um trabalhador contemporâneo.

Mas o que significa esta potência política da força de trabalho do artista? Enquanto Rancière e outros ainda, quando falam de arte, olham, pensam, refletem sobre a produção artística e seus objetos materiais e imateriais e em seus conteúdos, nos paradoxos, entre regimes políticos e estéticos, estética e ética, o que me interessa neste trecho é compreender a ação de trabalhar. Mas não confundam o que digo com uma espécie de teoria relacional, trabalhos politicamente engajados, práticas orientadas ao contexto, pois estas, apesar da aparente dissolução de fronteiras entre arte e vida, ainda se voltam ao produto do trabalho e entendem construções sociais fictícias erguidas a partir de propostas artísticas e em suas experiências como trabalhos autônomos, e estes trabalhos “autônomos” seriam justamente indícios de uma pós-autonomia. Ou seja, encaram as práticas variadas como trabalhos de arte. E o que me interessa é a ação de trabalhar, a decisão e o movimento humano de trazer algo do ocultamento à presença, ou seja, a ação que está entre o ocultamento e a presença de algo.

Aquilo que não está em um texto, não está em uma exposição, na galeria, mas no qual sem este nada existe. É a decisão embasada em uma vontade de construir algo poético, visual, reflexivo, independente do que for como manifestação artística e dos variados critérios que esta produção acabará por encarar. Este movimento humano em direção a um fazer “livre” como princípio guarda consigo uma dimensão política de ruptura, de liberdade, mesmo que utópica, mesmo que momentânea, mesmo que fictícia. Guarda uma potência perturbadora que nasce de vontades e necessidades e que se apresenta ao mundo em uma relação de negociação contínua, no qual o meio, o deslocar-se, o viver, o que está antes da obra, independente da obra, o que está no caminhar, no sonhar, no conversar, no lutar, e que não é obra, é onde está às vezes a potência política da arte e a crítica em meu ponto de vista.

Política, agora sim via Rancière, como “atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (RANCIÈRE, 2012, p.59). Ou seja, política como espaço e tempo que se instauram certas maneiras de ver, dizer, ser, uma espécie de compartilhamento comum capaz de alterar ou endossar os modos de ser, ver, sentir. Mas não plenamente a obra, e sim o fazer, o trabalhar, como modos de dissenso entre os variados regimes sensoriais: estético, político, jurídico, econômico, que seria capaz de colocar as coisas em um estado de suspensão como propõe Rancière. Um fazer embebido na vida, que se confunde com o fazeres de um pedreiro ou de CEO (diretor executivo empresarial), ou de um intelectual; um fazer tomado de fluxos e contradições, que joga com os interesses públicos e

privados, hedonista, interessado e desinteressado, que escapa de qualquer determinação e que se coloca em determinação pela vontade do artista.

Não existe uma *eficácia estética* ou *política* neste caso, apenas um caminhar, no qual na intenção e vontade de movimento e no deslocamento este será permeado, atravessado pelos variados regimes. Utilizar-se-á de dispositivos para atingir variados fins, irá compartilhar ideologias e se contrapor a elas. Assim, esta dimensão política da força de trabalho reside no trabalhar, que envolve agir, moldar, adaptar, transformar, lutar, variadas dimensões, carnavais e abstratas para que algo exista como trabalho de arte independente das intenções e conteúdos da obra. Sem este movimento ser obra, ser catalogado, filmado, registrado e etc. é aquilo que se dá no âmbito do comum, do ordinário, das relações pessoais, e que é compartilhado pelo encontro e confronto.

A obra é fruto do trabalho e reflete este trabalhar, o percurso trilhado, os posicionamentos, embates, e mesmo pode ser apenas um momento deste percurso. No entanto, este momento como obra cristaliza-se, ascende do ordinário para o excepcional, muda de estatuto. Pensem nas obras, encontros, conversas de Basbaum nos espaços expositivos, ou estas levadas em variados formatos ao espaço expositivo, é parte de um percurso que se cristaliza, que ganha visibilidade, que se torna obra, e eu falo e penso que a potencia política da força de trabalho reside na *invisibilidade*. Está na decisão e vontade de fazer arte, escrever um texto, na solidão do ateliê, na tarde sombria na frente do computador, na noite interrompida pelo desejo construtivo/criativo, na mesa de reuniões com a produtora, na conversa na galeria e no acerto de preços e espaços, no uísque ou vinho com os amigos, ou com o indivíduo que vai te comprar um trabalho, nas mãos sujas, na montagem no espaço expositivo, na provocação à turma de universitários, nas gargalhadas arrancadas de um grupo de crianças, no encantamento de ouvir e falar, nas brigas, desentendimentos, nas exigências institucionais, no qual nada é obra, tudo é vida, uma vida movida por um fazer intencional.

Aí que reside em minha perspectiva à capacidade de transmutar as maneiras de ver, sentir, ser, em função da construção de um objeto chamado de trabalho de arte. Mesmo que a força de trabalho de um artista possa alçar a condição de mercadoria, via a quantidade de tempo como Marx ensinou-nos, falo de uma força que ainda assim tem um potencial inalienável, e mesmo o fato de ser mercantilizável não a transforma somente em mercadoria.

Este fazer só se torna relevante em função da intencionalidade produtiva na construção de um objeto material ou imaterial artístico. E sem este não faz o menor sentido discutir a função, potência política do fazer artístico. Este fazer está ligado à obra. Mas a obra uma vez feita, apresentada, realizada, alça a uma condição autônoma, independente do artista, do contexto produtivo, das intencionalidades, enquanto o trabalhar só existe em um corpo carnal, espiritual, intelectual, no confronto entre o individual e o coletivo, entre o eu e o outro, o hoje e a memória, na negociação social, na mediação de interesses que conforma e deforma a experiência de vida para que algo exista, no qual este algo não tem mais uma função direta e clara.

Se a obra pode autonomizar em relação ao artista, aspecto desejado por muitos artistas, o trabalhar só existe em função do corpo deste artista, um corpo carnal, emocional, intelectual, cheio de afetos, desejos, que resiste e relaxa, que transpira e cansa, que impõe seus próprios limites. Ou seja, é um fazer que não é plenamente livre e sequer consciente em sua totalidade, como os marxistas atribuíram à atividade artística. Mas é um fazer com a dimensão humana que resiste, apropria-se, alia-se, assim como luta, tenciona, dialoga e confronta. Um fazer dotado de vontade e interesses individuais e coletivos a serviço de si e do outro, permeado pelo mundo. Isto ganhou visibilidade em meus pensamentos naquela tarde no Rio de Janeiro sentado no sofá do apartamento de Ricardo Basbaum enquanto ele falava e eu olhava em seus olhos.

A partir do dito, a potência política da arte não está no produto do trabalho do artista necessariamente, mas na força de trabalho deste. Pensem na exposição de Paulo Nazareth e as circunstâncias descritas. Será que o potencial crítico está naquelas embalagens, num amontoado de folhas dentro da galeria sendo vendido a centenas de dólares? A potência política do trabalho de Ricardo Basbaum estaria em diagrama em grandes proporções adesivado em uma instituição cultural, ou em suas instalações nos espaços expositivos? Certamente estas circunstâncias geram visibilidade e mesmo reconhecimento de tais práticas enquanto arte. Eu provavelmente não estaria escrevendo sobre os trabalhos destes artistas sem tais procedimentos. Assim como a arte não está propriamente nestes objetos como busquei demonstrar ao longo deste capítulo via uma série de autores e os próprios trabalhos, a crítica também não é inerente aos objetos chamados de trabalho de arte.

2. É necessário salientar que esta noção do trabalhar como forma política, potência, às vezes entendida como subversiva às noções tradicionais econômicas, e mesmo um meio de consciência em direção a uma emancipação no sentido de oposta a formas de alienação do trabalhador, abre espaço para uma perversidade interpretativa, que nada tem a ver com minhas considerações anteriores, e no qual eu preciso alertar sobre suas consequências.

Esta nova fase capitalista na qual o foco produtivo estaria no fomento de experiência via o consumo de determinado produto, bens culturais ou de estilo de vida. No qual este estilo confunde-se com as formas de viver, de trabalhar, ser, sentir e ver; muitas vezes nada tem em comum com um processo de desalienação, emancipação, ou subversão econômica como é defendido por determinados grupos, e mesmo por alguns intelectuais.

Alguém que frequenta livrarias, cafés familiares, vai ao museu, consome arte contemporânea, compra orgânicos na feira, ou faz sua horta em casa, cozinha para os amigos e não bebe refrigerantes apenas sucos naturais talvez não esteja identificado com uma determinada marca, empresa de grande visibilidade, como a Nike, ou a Coca-cola, ou com uma griffe de super luxo, mas com um determinado estilo de consumo, no qual outras empresas assumem este papel, de pequenas, familiares, ou locais, em que as relações de afeto tomam uma dimensão na decisão de consumo. Este indivíduo não está em oposição necessariamente ao consumismo, ou ao capitalismo, e sequer o dinheiro a serviço do bem comum. Pelo contrário. Este estilo de vida e consumo constrói separações, hierarquias, aguça a selvageria entre os homens e suas distinções de classe transmutadas em *distinções de consumo* em um país como o nosso.

Da cerveja barata à artesanal, passando pela opção vegana, vegetariana, do refrigerante ao suco natural, todos sabemos que estas opções necessitam de um aporte financeiro maior na hora de consumir. Exceções sempre existem em todos os âmbitos. De modo geral alimentar-se bem, ter uma vida saudável, exercitar-se e ter acesso aos bens culturais e artísticos plenamente, ter tempo para a família, para a deriva, o ócio e ser contra o estilo “consumista” é para uma pequena parcela populacional, pois a comida barata para a maioria da população brasileira urbana e periférica é aquela produzida em larga escala; é a alface cheia de agrotóxicos, é o *fast food*, é o refrigerante e assim por diante. Esta parcela privilegiada, e às vezes identificada como consumidores “conscientes”, é altamente consumidora de experiências oportunizadas por diversas empresas, de restaurantes, bistrôs, a bicicletas

personalizadas, passando por casas alternativas e sustentáveis, a bons livros, filmes, cursos variados de línguas à arte contemporânea, de gastronomia a lições de sustentabilidade. E certamente não podemos esquecer-nos das viagens e do turismo esclarecido. Consciente ou inconscientemente estes aspectos formam sua identidade a partir deste consumo “qualificado”. Deste modo, acabam algumas vezes por reafirmar a distinção de classe em nosso país. Estas opções de estilo de vida e de consumo nada têm a ver com subversão ou alternativa econômica.

O mesmo vale para os empreendimentos embasados nesta lógica, que se apresentam como alternativas, resistências ao *status quo*, mas que colocam em prática a nova fase capitalista na qual nos tornamos empresa e empresários de si, e acreditamos que isto significa uma maior liberdade, e por outro lado, a incerteza confundida com a liberdade nos faria produzir cada dia que passa mais, reinventando os modos de produção, ampliando a desigualdade, e sem romper efetivamente com a lógica dominante. Não se engane, o capitalismo não é só do dinheiro e sequer manifesta-se somente nas relações intermediadas por dinheiro, pois são muitos os capitais utilizados nestes jogos econômicos.

Subverter significa uma atitude de insubordinação à lógica dominante. Uma potência perturbadora capaz de instaurar uma cisão. Assim, falar de subversão econômica significa o exercício reflexivo e prático de resistência e tentativa de solução de um sistema opressor. É a luta contra as novas formas de administração do ser humano e, conseqüentemente, de dominação. Mas a dominação atual não é feita com a chibata; os grilhões são outros, revestidos de uma aparente liberdade embasada nos fins das barreiras, dos limites, das fronteiras, de uma ampla circulação informacional, com o fim do sono, logo com o fim do próprio ser humano em sua integridade, transformado em empreendedor de si e consumidor frente a um mar de incerteza essencial à nova lógica econômica, que nos torna refém, desarticula as mobilizações sociais e a crença na possibilidade de mudança. A defesa do fim das barreiras a favor de uma liberdade total destruirá o estado de bem-estar social a duras penas conquistado parcialmente¹⁸⁵.

O arquétipo do artista tornou-se o exemplo do artífice da destruição do pacto social, logo aquele que ascendeu na modernidade negando e denunciando a ordem econômica

¹⁸⁵ Esta afirmação é uma consequência dos pressupostos apresentados por Richard Sennet (1999), em seu livro. SENNETT, Richard. *A Corrosão do Caráter: Consequências Pessoais do Trabalho no Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

vigente; aquele rebelde que não se dobraria ao interesse do outro ou sua arte à subordinação de qualquer outra esfera que não a da própria arte. Aquele que lutou, reivindicou e conquistou um estado de autonomia relativa para sua prática artística. Tornou-se o modelo do trabalhador contemporâneo e talvez o modelo para novas formas de alienação, que conduzirá a radicalização opressiva na qual os indivíduos não reconhecem mais nada que a si próprios e aos seus próprios interesses; tudo giraria em torno de si. Empreendedores de si que lutam desesperadamente uns contra os outros, através de argumentos em defesa da coletividade, mas no qual a coletividade que interessa é aquela que pode ser benéfica a si, gerar dividendos, redes de colaboração econômica, ser meio de ascensão social e artística.

A potência de subversão da arte e dos artistas não é diferente de outras áreas do conhecimento humano, como uma nova descoberta da física, novas tecnologias, uma nova teoria, entre outras manifestações tão capazes de instaurar uma cisão perceptiva a forma dominante e fomentar a autopia de outro mundo possível, ou seja, capazes de dissenso. A arte não é uma exceção à vida; é parte constituinte desta. A arte e a prática dos artistas em e por si não constituem opções em direção à outra noção econômica.

Como demonstrei ao longo desta argumentação, a arte e os artistas não constituem uma alternativa em si às lógicas produtivas e de circulação da atual fase do capitalismo. Ela é cúmplice, colaboradora. E mais, dentro de seu aspecto de incerteza, flexibilidade e competição, aliada a uma cooperação seletiva¹⁸⁶, seus profissionais tornaram-se exemplos a serem seguidos, modelos do ser profissional em nossa época.

¹⁸⁶ Howard Becker, quando argumenta sobre a ideia de um *mundo da arte*, fala em uma cooperação entre agentes. Tal fato é um dos critérios de distinção como a noção de Pierre Bourdieu sobre o campo, pois o campo está embasado em uma competitividade por capitais como por diversas relações de poder. Apesar desta diferença, e eu costumar apenas utilizar as palavras e noções de Bourdieu, de fato, existe também cooperação entre os agentes da arte; no entanto, esta cooperação não é mutua e não exclui a competitividade. Assim, passei a usar, principalmente em meus artigos, a noção de *cooperação seletiva*, que significa uma cooperação entre agentes em prol de um bem comum contra outros agentes em um processo de competição, assim como os agentes não cooperam com todos agentes, e sim, com alguns cujo envolvimento se dá pela identificação de vantagens necessárias para atingir determinados objetivos. Geralmente se busca cooperar com outro agente que possa ofertar uma contrapartida maior ou ao menos igual ao que está sendo lhe ofertado, pois não se trata de uma relação de generosidades, e sim de um contrato social em prol de aquisições de vantagens competitivas, geralmente pelo intermédio da ampliação de capitais.

Parte III

**A Arte como Arma em uma Guerra:
A Crítica como Mercadoria**

Há um tipo de arte política que tem a ver com a representação das certezas, mas eu me interesso mais pela ambiguidade e a incerteza. Normalmente o político exige um significado inequívoco a favor ou contra. Acho que a contradição e o paradoxo são mais certos que aquilo que não deixa lugar a dúvidas.

Willian Kentridge¹⁸⁷

¹⁸⁷ Fala proferida em entrevista à Anaxu Zabaleascoa para El país, em janeiro de 2018. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html Acessado em 04/01/2018

Esta parte textual visa pensar em como a arte adquire uma condição bélica e a crítica alça a dimensão mercadológica, pois tanto um aspecto quanto outro está presente no trabalho de Paulo Nazareth, assim como uma dimensão social mais ampla e seus conflitos que são suscitados não só pela obra do artista como pelo seu percurso e origem que, por sua vez, embaralham-se através de uma produção artística que se faz vida.

As duas perguntas gerais deste trecho são: Qual seria a dimensão econômica do rótulo, *slogan*, adjetivo, denominação “crítico” nas atuais relações mercadológicas e institucionais? A circulação das produções artísticas e artistas associadas a posturas “críticas” pelas instâncias institucionais e mercadológicas esterilizariam suas reflexões, ou tornariam elas mais potentes e com maior abrangência e visibilidade? Estas duas perguntas podem ser complementadas por outras duas mais perspicazes: Qual seria a influência do mercado, em termos gerais, e do segmento de compra e venda de arte contemporânea, em termos específicos, no pensamento crítico, nos engajamentos e na adoção de posições político-estéticas pelos artistas contemporâneos? Esta é uma pergunta que classifico como sendo de caráter externo, de fora para dentro da produção artística, e pressupõe uma autonomia da arte em relação ao mercado. Aqui o mercado e a aceção artística são apresentados como campos autônomos um do outro que dialogam entre si. O inverso desta percepção é questionarmos:

como o processo de mercantilização conduz as posturas críticas, os engajamentos estéticos e políticos, a reflexão crítica, à condição de mercadorias, alçando a crítica uma dimensão econômica?

Esta segunda pergunta parte da premissa da indissociabilidade daquilo que chamamos de arte e de seus mercados na atual configuração sistêmica. Ou seja, se nos anos 1970 era possível compreender uma discussão que colocava produção artística de caráter crítico versus relações de mercado, como, por exemplo, através das ações de Artur Barrio, uma produção que não se adequava aos espaços institucionais e mercadológicos, lidando com efemeridade, o cotidiano, a vida, o inesperado, como uma oposição a um sistema que fetichiza o objeto arte, as relações com o capital, hoje não se pode falar o mesmo.

O mesmo Barrio produz hoje dentro do espaço institucional e das galerias como em sua exposição na Galeria Millan, em 2017¹⁸⁸, ou seja, a efemeridade da proposta está lá, o sal, o peixe, a montagem, mas tudo dentro de uma relação de mercado. Entretanto, não é o simples fato desta produção estar nas dependências de uma galeria comercial que faz com que esta participe do mercado, mas sim porque partilham de um mesmo econômico.

As respostas destas duas últimas perguntas direcionam nossa reflexão, de um lado, a argumentos de como o mercado poderia vir a influenciar as reflexões de caráter crítico no âmbito artístico, de outro, como os engajamentos políticos-estéticos, a reflexão crítica sob determinadas circunstâncias assumiria a condição de mercadoria na atual fase capitalista. Entretanto, as perguntas apontam que, independente dos posicionamentos adotados como críticos, ou denominados assim, dentro da chamada arte contemporânea e sua atual situação, não podem ser pensados sem considerar a instância mercadológica nos termos apresentados durante a segunda parte textual desta reflexão.

Na continuidade deste segmento textual, debruçar-nos-emos sobre estas questões. Partirei do pressuposto de que vivemos em um mundo fluido, de trânsitos variados, e de uma insegurança fomentada pela atual fase capitalista, indo ao encontro da tese de Richard Sennet. Neste mundo líquido, expressão de Zygmunt Bauman¹⁸⁹, faz-se necessário navegar, ou seja, o trânsito passa a ser uma necessidade de sobrevivência. Para tal, buscamos constantemente mecanismos, instrumentos e estratégias de segurança para uma vida de incertezas de todo o

¹⁸⁸ Exposição de Artur Barrio e Cristina Mota. Título: Aguatá -.C...A...O...S., realizada na Galeria Milan, em São Paulo, capital, de 8 de março à 8 de abril de 2017.

¹⁸⁹ Aqui faço a uma alusão ao que este autor chamou de *modernidade líquida*, também de *amor líquido*, ou seja, uma realidade em que as bases e os contornos não são fixos e se modelam conforme os obstáculos e topografias.

tipo, como meios de gestão da incerteza neste mundo líquido no qual o navegar é uma necessidade.

Mas não navegamos em águas tranquilas e pacíficas, e sim em um mundo bélico, no qual lutamos não só contra a natureza, mas uns contra os outros. E nesta guerra a arte é uma das armas utilizadas em defesa da emancipação e da subordinação, de interesses privados ou coletivos. E nesta relação na qual a arte assume a condição de ferramenta bélica, a crítica e o pensamento crítico sob determinada percepção tornam-se os projéteis lançados uns contra os outros.

A arte há séculos vem sendo utilizada como uma ferramenta de guerra nas batalhas travadas entre os homens e mulheres, da disputa, e reivindicação social entre a liberdade individual do artista e as corporações, argumento de Sergio Ferro (2015), passando pelas discussões sobre arte e engajamento político, arte e crítica, as vanguardas e seus conflitos e utopias, as novas vanguardas e as fases da chamada Crítica Institucional, a instrumentalização versus a autonomia entre tantas outras tendências, movimentos, crenças que fazem da arte e da produção cultural uma arma de guerra a serviço de quem a empunha.

Para compreendermos tal situação, debruçar-nos-emos sobre algumas considerações de autores vinculados à Escola Crítica, a Teoria da Vanguarda de Peter Bürger¹⁹⁰, Hal Foster, passando pelas novas vanguardas e as fases da chamada Crítica Institucional, para justamente construir, propor uma ideia de crítica como instrumento. Se a partir da filosofia crítica¹⁹¹, a *crítica* seria os apontamentos de como o mundo poderia ser, mas não é, no qual esta crítica ganha uma dimensão prática na interferência no mundo, e se apresenta justamente oposta à utopia, pois parte da análise do objeto e de seu possível potencial transformador, os elementos de superação não estão fora do objeto analisado, mas em seu interior. Assim, a noção de crítica pretende ser um meio de interferência real na práxis social no qual passamos a entender o mundo a partir do que ele poderia ser, mas não é. Já aqui, dentro deste arcabouço, a crítica ganha status de instrumento.

Entretanto, o desejo da crítica ser meio de transformação entre seus intérpretes e divulgadores geralmente alinhados ao materialismo, marxismo e chamados de esquerda ao propor um caráter bélico à crítica com a intenção da emancipação humana aos desígnios da

¹⁹⁰ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

¹⁹¹ O que chamo de Filosofia Crítica tem suas bases nas considerações de Marx, e posteriormente na noção de teórica crítica de Herbert Marcuse, em diálogo com as considerações de Max Horkheimer em seu famoso ensaio *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, publicado originalmente na década de 1930.

sociedade do capital, também fornece aos “burgueses capitalistas”, seus adversários, seu mesmo instrumento, pois toda crítica está embebida de um caráter ideológico, já que a ideologia é o desejo de completude de uma realidade incompleta para Peter Bürger (2017).

O ser humano impedido de uma realização real apela a determinadas fantasias na tentativa de completude da realidade que vê como incompleta. Entretanto, ideologia não é fantasia, mas um conjunto de ideias e projeções de como o mundo poderia, ou deveria, ser a partir de determinados valores e tradições sociais, igualmente de interesses. Assim, a crítica coloca-se a serviço de toda e qualquer ideologia, interesse, objetivo ou desejo. Sem querer antecipar o restante da argumentação, a crítica a partir da filosofia crítica e sua influência no comportamento humano ganha um status bélico, pois diferente de posições idealista. Ela visa à superação entre teoria e prática, e a superação do atual estados de coisas estaria contido neste mesmo estado de coisas, e não fora dele. Não está em outro plano, por isso se colocaria em oposição à utopia, pois seria um meio de ação real, pragmático, capaz de interferir na prática social; logo, um instrumento.

A seguir irei narrar minha saída da galeria Mendes Wood DM após ver a exposição de Paulo Nazareth e como surgiu a ideia central deste último trecho textual. Este se subdivide conceitualmente em dois momentos: a compreensão da arte como utensílio bélico, e com isto a definição de crítica, pensamento crítico, senso crítico, postura crítica, através da arte e seu mundo, para logo em seguida compreenderemos o contexto das lutas no interior do campo artístico e a necessidade de gerenciar a incerteza. Na segunda parte, veremos como esta mesma crítica, por meio das obras de arte, e da prática dos artistas, principalmente de Paulo Nazareth, adquire uma dimensão mercadologia e sob determinado contexto alça o *slogan* de mercado.

A Festa, o Abismo e a Batalha

Era por volta das 22:30 min. quando me levantei de onde estava sentado em frete à Galeria Mendes Wood DM. Ainda tinha algumas pessoas na calçada do espaço expositivo conversando, quando decidi ir embora. Estava com uma espécie de incômodo, ânsia, e tentando digerir o que eu tinha visto. Lembrando de meus referenciais, de Bourdieu, Canclini, Rancière, passando pela ideia do espetáculo de Guy Debord, Hal Foster¹⁹², até a *teoria da festa*¹⁹³ ressoava em minha cabeça como se tentasse encontrar um sentido aquela experiência. Estava consciente que aquele acontecimento era uma experiência que ficaria guardada em minha memória, e mais, proporcionar-me-ia outra compreensão da natureza de meu objeto de pesquisa. Este desconforto ocorria não somente através do campo epistemológico, mas pelo que sentia no estômago¹⁹⁴.

Iniciei a subir a ladeira da Consolação lentamente, conversando comigo mesmo, convocando meus autores prediletos, e me perguntando sobre que impacto tinha a denúncia e crítica de Nazareth naquele contexto? O contexto é capaz de alterar o conteúdo? Contexto e conteúdo podem ser pensados separadamente? As novas vanguardas dos anos 1960/70 nos ensinam que o dito “cubo branco” moderno não tem absolutamente nada de neutro, como Brian O’Dorety¹⁹⁵ demonstrou brilhantemente. No mesmo sentido, o contexto da galeria e o período expositivo não são simples receptáculos neutros; eles estão embebidos em ideologias e intenções.

Os autores com quem mentalmente travava um diálogo diziam-me para não compreender de forma dualística e polar as circunstâncias observadas, o mundo não era tão simples; lembrava-me de minha professora Mônica Zielinsky¹⁹⁶, que em aula instigava-nos a

¹⁹² Aqui me refiro especificamente ao texto *o Artista como Etnógrafo*. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹⁹³ Dentro da *Teoria da Festa* me instigava à reflexão justamente entre gozo e sacrifício.

¹⁹⁴ Não farei uma revisão bibliográfica ou histórica, em termos didáticos neste segmento textual, mas me interessa justamente refletir a partir da história e discutir parte bibliografia voltada ao tema. Via esta discussão voltaremos ao primeiro capítulo e ao trabalho de Paulo Nazareth para agora pensá-lo em uma complexidade sistêmica e em sua mercantilização via os argumentos, e descrições das partes anteriores, tratados como pressupostos a reflexão.

¹⁹⁵ Refiro-me neste trecho ao livro: O’DORETY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁹⁶ Professora titular no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e integra o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma universidade, na área de História, Teoria e Crítica da Arte, tendo sido coordenadora deste Programa de 2011 a 2013. Possui graduação em Artes Plásticas, Pintura, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestrado em Educação, pelo Programa de Pós- Graduação em Educação - Ensino, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983) e doutorado em Arte e Ciências da Arte, Terminalidade Estética, na Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne (1998). Foi coordenadora da

pensar na origem dos discursos e nas camadas interpretativas de uma obra, Ronaldo Brito, e a acepção do cinismo¹⁹⁷ atravessava meu pensamento, além da frase “quem não tem sangue de preto nas veias, tem sangue de preto nas mãos.” Perguntava-me sobre eficácia deste tipo de crítica naquelas circunstâncias e qual seria a diferença da manifestação artística e crítica da batalha de rap e da exposição. Ambas estão ligadas, tratam da exploração de uns sobre os outros, da história brasileira, e de tantos outros povos; por outro lado, se o tema era o mesmo, ambas as manifestações apontavam-me perspectivas diversas.

Finalmente cheguei à Avenida Paulista, entrei em um supermercado e comprei uma cerveja logneck, enquanto me perguntava: a quem interessaria um discurso apaziguador? Um discurso da não violência se somos violentados todos os dias de diferentes formas? Por outro lado, talvez seja uma saída fácil apontar o outro e entendê-lo como inimigo, atacar o capitalismo como entidade geral e responsável por todas as mazelas, o mercado, o galerista, ou o artista por participar destas relações. Sem estas articulações sistêmicas, como a crítica de Nazareth teria repercussão, nacional e internacional? Como transformar este sistema sem a visibilidade que este próprio sistema proporciona à produção artística que circula em seus meandros? Em outras palavras, como ela poderia ecoar, e mesmo transformar este modo de operação, sem participar destas relações? O quanto estes agentes não são responsáveis por fomentar a produção e reflexão artística? Como fazer diferente? Existiriam outras opções para um artista contemporâneo? Qual seria o papel do cinismo nestas relações? Todavia, há conflito, e variados, e contradições quase insolúveis, pois são múltiplos interesses, as vontades e os entendimentos do que seria o “bem comum”. Os conflitos e contradições provavelmente são inerentes às relações sociais descritas.

Já com a *long neck* em mãos e caminhando na Av. Paulista em direção ao lugar em que estava hospedado, surgiu-me a ideia central deste capítulo, a arte é um utensílio, ferramenta, arma, nas batalhas travadas desde o século XV, e a acepção crítica do século XIX são as munições modernas e contemporâneas que uns jogam contra os outros, em busca de

pesquisa do projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo, em convênio entre UFRGS e Fundação Iberê Camargo, assim como do Centro de Documentação e Pesquisa do PPGAV - UFRGS. Foi consultora no International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (Houston-Texas). Integra o Comitê Brasileiro de História da Arte, o Comitê Internacional dos Museus, a Associação Brasileira dos Críticos de Arte e a Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas.

¹⁹⁷ Conceito desenvolvido por Ronaldo Brito em seu texto *O Moderno e o Contemporâneo* (novo e o outro novo) a partir da acepção da Pop Art, assim diz: “A partir do pop, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o princípio da realidade impôs à libido das vanguardas.” Disponível em: http://www.casarui Barbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20_ronaldo%20brito.pdf Acessado em 18/11/2017.

poder, privilégios, reconhecimento, satisfação de seus desejos, ou por necessidade de sobrevivência. A arte é um instrumento bélico que tem a capacidade de tocar todos, mas não de ser empunhada por todos. Como instrumento de batalha, ela pode estar a serviço da emancipação ou dominação. E como instrumento de guerra, tanto a arte quanto a crítica, em uma sociedade capitalista, podem ser compradas e vendidas, alçando a condição de mercadorias sem se restringirem a esta condição. E isto está presente na prática artística de Paulo Nazareth e de muitos outros artistas.

1. Dei-me conta a partir deste evento que não há solução para os conflitos e contradições em um sentido de uma dissolução em direção a uma uniformidade aceita e defendida por todos; uma espécie de “bem comum” compartilhado, pois isto significaria o extermínio da diferença em sua radicalidade. Que a ideia de uma “absorção”, ou “importação” de uma esfera em direção à outra, ou seja, o mercado e a instituição que “absorve” as propostas e conteúdos críticos, argumento que embasa reflexões nas quais explico como determinados trabalhos chegam a estas instâncias é uma perspectiva limitante, talvez equivocada. Perspectiva esta de onde parti durante a escrita de meu projeto de pesquisa quando o submeti à seleção no PPGAV-UFRGS em 2014.

Estava embasada em um desejo ainda do século XIX que promovia a crença na pureza da arte. Então, perguntava-me: a absorção institucional e mercadológica das produções de caráter crítico, como a de Paulo Nazareth, entre tantos outros artistas, não as subordina às lógicas do capital, ou neutralizaria seu potencial crítico? Esta era a tese de Theodor Adorno, também de Hal Foster, provavelmente de Ronaldo Brito¹⁹⁸, que a absorção pelo mercado e instituições neutralizam o potencial crítico, revolucionário e de transformação social das obras e instrumentalizavam-nas a serviço do capital, ou ao menos passavam a controlá-las. O que estava em jogo nestas circunstâncias era uma tentativa de encontrar uma solução para o conflito, para a antinomia, uma ambição de achar um meio, um argumento, que fosse capaz de responder de maneira inequívoca às contradições que se apresentavam, e no meu caso entre a prática e o discurso dos artistas.

Se dentro da tradição marxista a contradição poderia ser interpretada como o princípio da dialética, ou seja, inerente às circunstâncias sociais e, conseqüentemente, aos objetos de análise, então, por que a filosofia crítica ligada à Escola Crítica herdeira de Marx,

¹⁹⁸ Ronaldo Brito não diz isto com estas palavras, não que eu recorde. Aqui se trata de uma interpretação centrada nas considerações deste autor em relação ao papel da arte e suas imbricações com o mercado, que me levam a crer que este compartilharia tal argumento.

especificamente nos estudos voltados à cultura, não aceitou a contradição como parte constituinte de seu objeto de análise? Ora, Adorno e outros separaram a chamada produção erudita, a vanguarda, do que chamou de indústria cultural. E assim o fizeram, pois bebiam de ideais românticos que têm seus pilares, como vimos no início deste trabalho, na Renascença.

A crença do valor absoluto da arte e de sua capacidade de transcender, aspecto que na sociedade burguesa acabou por erguer determinado distanciamento em relação ao cotidiano e à arte parcialmente despontou como realização sublime da humanidade, e exemplo de trabalho livre, ao mesmo passo que nesta mesma sociedade, devido aos avanços tecnológicos, ampliaram a circulação de imagens, música, além do cinema, como não visto anteriormente, popularizaram práticas até então exclusivas de uma parcela social. No entanto, para Adorno, esta proliferação acabava por esgotar o potencial de outrora, banalizava-os, tornava-os meras mercadorias, ao mesmo passo que incentivava uma produção artística cuja principal função seria o entretenimento e o objetivo a venda.

Deste modo, separaram a produção artística em duas vertentes, uma entendida enquanto arte, das demais que chamou de indústria cultural, no qual, neste ato de separar, ponderar, acabou por excluir a contradição do objeto: produção artística, de suas análises, construindo um limite muito claro entre os valores propagados por uma chamada “verdadeira arte”, cultura orgânica, da produção submetida à lógica do capital, chamada também de cultura mecânica. Mas esta divisão estava ligada à própria cultura daquele período, do modelo produtivo industrial, do sistema político, das construções teóricas compartilhadas, da crença da transcendência da arte e da possibilidade de construção de um caminho comum no qual o oposto, o inimigo, era possível de ser apontado com clareza.

De alguma maneira estes argumentos aqui brevemente interpretados, ao mesmo passo que geraram um conflito entre uma produção erudita e outra popular, orgânica e mecânica, uma a serviço da emancipação a outra da alienação, acabaram por apaziguar e dar uma roupagem de certa uniformidade dentro da chamada “verdadeira arte” e suas relações com a sociedade burguesa, pois toda a produção artística dentro desta categoria “arte” possuiria a capacidade de excluir a contradição, retirando os conflitos desta produção e sua relação pragmática com o mundo, e mesmo relativizando as relações sociais das quais participava. Ou seja, separaram as produções artísticas, eliminando uma dualidade ou mesmo multiplicidade intrínsecas a estas manifestações dentro do contexto capitalista a favor de uma dita *arte verdadeira* que, por sua vez, deveria ser crítica e teria um potencial emancipador.

Este processo de separação e categorização acabava por proteger a arte, dita como verdadeira, de suas relações com a sociedade burguesa e seus meios de difusão, consumo, e deste modo acabou por eliminar discursivamente as ambiguidades desta esfera produtiva. O ato de separar, categorizar, foi uma tentativa de eliminação de possíveis incoerências.

Em entrevista na década de 1960, Theodor Adorno pronuncia as seguintes palavras:

Na verdade, eu acredito que as tentativas de reunir protesto político e música popular, ou seja, música de entretenimento, estão arruinadas desde o início pelas seguintes razões: toda a esfera da música popular mesmo onde se reveste de roupagem modernista, é de tal inseparável do caráter de mercadoria, da míope fixação com o divertimento, do consumo que as tentativas de atribuir-lhe uma nova função permanecem inteiramente superficiais. E tenho de dizer que quando alguém se envolve e, por qualquer razão, acompanha os choramingos musicais cantando uma coisa ou outra sobre a guerra do Vietnam ser insuportável. Porque, ao pegar o horrendo e torna-lo de alguma forma consumível ela acaba arrancando dele algo com qualidades consumíveis (ADORNO, Entrevista)¹⁹⁹

O que vemos sob a ótica adorniana é que a tentativa da música dita enquanto popular, de entretenimento ou acessível via os meios de comunicação em larga escala, mesmo de conteúdo crítico, como forma de protesto, seria inviável, pois não teria como se libertar da ideologia de mercado, de divertimento que acaba por tornar consumível as mais tenebrosas e horríveis situações. E, ao fazer isto, a produção artística, ao gerar um caráter consumível ao horror, perderia seu potencial crítico, de transformação, tornando-se apazível e mera mercadoria, pois a verdadeira arte não poderia ser isto. Eis a contradição inaceitável sob a ótica adorniana, uma produção crítica não poderia ser mercadológica, e esta mesma contradição temos aparentemente na obra de Nazareth dentro da Galeria Mendes Wood DM. Diferentemente da perspectiva exposta por Adorno, creio que esta contradição é inerente às manifestações de caráter crítico nas atuais circunstâncias e que a obra nesta conjuntura torna-se potencializadora do conflito. Ao mesmo tempo utensílio bélico, ela não se subjuga completamente ao contexto, mas passa a compô-lo e assim, pode vir a modificá-lo.

Adorno, ao separar as produções para livrar-se da contradição, acabou por eliminar os conflitos inerentes à produção, circulação e consumo, mascarando estes em uma luta entre a verdadeira arte e a indústria cultural, aspecto que com o advento da Pop Art convulsionou seus argumentos. Entretanto, a argumentação de Adorno e Horkheimer não é tão simples como neste trecho aparentemente exposto. Eles previram este tipo de entendimento aqui

¹⁹⁹ Trecho de entrevista com Theodor Adorno, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skI0JC2s-aU>, acessado em 20 de novembro de 2016. Fonte original, com legendas em inglês disponível em: <https://archive.org/details/RicBrownTheodorAdornoonPopularMusicandProtest>, acessado em 20 de novembro de 2016. Postado por B. Ricardo Brown professor no Departamento de Ciências Sociais e Estudos Culturais, do Pratt Institute, Brooklyn, New York.

parcialmente defendido por mim de uma fusão entre o que chamaram de “arte séria” e “arte leve” em uma tentativa de reconciliação, e isto está em a *Dialética do Esclarecimento*:

Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os outsiders seja a declarar falência seja entrar para o sindicato, mais fina e mais elevada ela se tornou, para enfim desembocar na síntese de Beethoven e do Casino de Paris. Sua vitória é dupla: a verdade, que ela extingue lá fora, dentro ela pode reproduzir a seu bel prazer como mentira. A arte “leve” como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é a causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. O que esta – em virtude de seus pressupostos sociais – perdeu em termos de verdade confere àquela a aparência de um direito objetivo. Essa divisão é ela própria a verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas. A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto que tenta a indústria cultural (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p.126-127)

No trecho citado, verificamos claramente a potência da chamada indústria cultural e como seu objetivo seria justamente a reconciliação da “arte séria” em direção à “arte leve”. Esta indústria visaria equalizar as diferenças em um entorpecimento alienante. Assim, a partir de minha breve defesa da necessidade de não separar as produções ou não separar os entendimentos como coisas opostas, em uma visão adorniana, eu estaria fazendo justamente o que a indústria cultural visaria realizar. Mas isto só ocorreria se eu acreditasse, não conhecesse a história da arte dos últimos 50 anos e seguisse as categorias estabelecidas por Adorno e Horckheimer.

A produção artística, independente de sua origem e objetivo, não se restringe a uma categoria ou outra, e sequer a “verdade” é expressa nesta divisão. Isto está ligado muito mais aos usos, desusos e usuras do que com os conteúdos e intenções artísticas, ao mesmo passo que ignora a historicidade dos julgamentos estéticos e críticos. Ao separar a produção artística em categorias e prever uma não reconciliação, e atribuir a uma “arte leve” como sombra da arte autônoma, e travar um conflito entre estas categorias na sociedade do capitalismo tardio, buscou eliminar os conflitos da própria produção. Em outras palavras, Adorno voltou-se para o que chamo de conflito superficial. E, ao tratar deste conflito e mesmo fomentá-lo, apostou em uma divisão da produção. E, ao dividir, suplantou o conflito interno latente por um conflito exterior.

Aqui um leitor menos atento talvez pergunte-se: afinal, o que o autor quer dizer? De uma maneira muito simples, usando os termos citados, a divisão como verdade elimina o impasse, a incoerência, os equívocos, as contradições de produção artística e seus usos, e assim, ao fazer, retira-a do cotidiano e coloca-a em um pedestal, sacraliza-a; e, separada por um conflito externo, suplanta o conflito interior latente e inerente à produção de qualquer coisa material ou imaterial sob qualquer objetivo no contexto capitalista. Ou seja, um conflito interior entre as intenções e os usos do objeto artístico em sua complexidade, em seus variados contextos, relegando esta complexidade ao conflito exterior que classifica a produção de forma dualística ou em categorias. O contexto capitalista é capaz de gerar uma dimensão mercadológica para tudo, mas não restringe tudo a esta concepção, e nem o fato de algo chegar à condição mercadoria reduz-se a esta circunstância.

A história ensinou-nos que toda tentativa de suplantar os conflitos, as diferenças, as contradições, levaram-nos a formas de fascismo, à intolerância, e que o “bem comum” não é comum; o “bem de todos não é um “bem” igual para todos. Em uma leitura posterior de Mouffe Chantal²⁰⁰ sobre o espaço público e democracia, dei-me conta de que o conflito é necessário. Esta autora aponta-nos que o ambiente efetivamente democrático é um lugar de luta, de guerra no qual as partes vêem-se como adversárias e não inimigas. A diferença residiria que um reconhece a legitimidade da posição do outro. Esta leitura foi fundamental à questão aqui tratada. O espaço democrático é um espaço de luta, de contradições, de defesa de interesses próprios e coletivos. Então, o espaço artístico democrático seria um lugar que respeita as diferenças e os múltiplos. E por respeitá-los, coloca-os em conflito, e não tenta exterminar o outro, mas superá-lo momentaneamente conforme interesses e desejos. Aceita a contradição e pondera sobre a legitimidade do outro; respeita-o mesmo não concordando. E o fato ser adversário e não inimigo é o que faz que um lado não extermine o outro, e assim o faz em uma luta aberta, transparente que ocorre no espaço público, aproximando-se da ideia de *dissenso* de Rànciere.

Apesar da lucidez da autora, sabemos que esta luta, na maioria das vezes, não é pública, e sequer transparente, e que o outro “adversário” é visto como inimigo na prática. Mesmo assim, o que de antemão posso defender é que não devemos querer suplantar o conflito ou solucionar definitivamente as contradições. Entretanto, existem diversas maneiras de encarar e lutar esta guerra a favor do ambiente democrático e o seu contrário, mas nem

²⁰⁰ A este respeito ver: CHANTAL, Mouffe. *Quais Espaços Públicos para Práticas de Arte Crítica?* Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, PPGAV/EBA/UFRJ, N° 27, dezembro de 2013.

sempre estamos conscientes das lutas e consequências das batalhas que travamos, e quem são de fato nossos adversários.

A defesa do espaço democrático enquanto lugar de luta pressupõe que sejam encarados todos os adversários como iguais, ou seja, o espaço efetivamente democrático pressupõe uma luta entre iguais. Todavia, o que ocorre, inclusive no campo da arte, é uma luta desigual na qual os agentes não são vistos e nem se veem como iguais uns aos outros, e muitos não querem igualdade. E esta negação da igualdade necessária para um conflito leal, democrático e ideal ocorre por interesses individuais e coletivos, e por necessidade de sobrevivência, pois o modo de funcionamento das atuais relações produtivas e sociais não permite que se estabeleça uma zona de igualdade, e sequer o atual sistema dito enquanto democrático é embasado em igualdade.

Muito menos as relações sistêmicas da arte e suas crenças embasadas na ideia excepcionalidade, genialidade, na hierarquia entre agentes, na lógica da raridade, não permitem que todos se vejam como iguais. Assim, fomentam um mundo de desigualdade, enquanto só em um mundo de igualdade poderia emergir a diferença. O antônimo de igualdade é desigualdade e não diferença. Só em um mundo que todos se vejam e se entendam como iguais que as diferenças podem emergir, e mais, serem celebradas. E isto não é o que ocorre necessariamente nas relações sistêmicas e mercadológicas da arte²⁰¹.

As categorizações entre produções, mercadológicas e não mercadológicas, a serviço da emancipação ou da alienação, eliminam a ambiguidade, a porosidade, o conflito inerente ao objeto artístico e mesmo a responsabilidade sobre os usos, desusos e usuras de quem se apropria, empunha e consome estas produções. E a tentativa de eliminar o conflito, de construir argumentos consensuais, leva de diferentes modos a taxações, rotulações geralmente reducionistas. As divisões de outrora, históricas, não dão conta da complexidade da atual

²⁰¹ No Brasil atualmente é muito difícil falar em democracia em um momento que vemos ruir as bases de tal regime nos últimos anos, mas talvez nunca tenha existido uma democracia plena. Noam Chomsky demonstra que a democracia como vivenciamos, pragmaticamente e não em termos ideais como aqui apresentada via Chantal, é um regime que defende os interesses de uma pequena parcela, que alinha riqueza e poder, e que é responsável por uma legislação, um sistema constitucional a favor da manutenção do *status quo*, gerando um círculo vicioso, camuflado por uma aparente democracia; entretanto, plenamente legal e chamada de democrática, o neoliberalismo como fim do ambiente democrático. Isto é plenamente observável na história do Brasil e no cenário de 2015 para cá. A arte como meio de distinção social como Bourdieu explicita-nos, torna-se uma ferramenta de desigualdade, mas também pode ser o contrário. A arte pode fomentar um ambiente democrático, mesmo que provisório e instável; pode estar a serviço da emancipação como Adorno ou Benjamim gostariam, entre tantos outros artistas. A arte, a postura crítica, a crítica ganham uma dimensão bélica entre os homens.

produção de uma crítica que já nasce no mercado, que brota das relações produtivas capitalistas e de seus protocolos.

Isto é diverso de pensarmos como Artur Barrio em *4 dias e 4 noites* perambula pela cidade do Rio de Janeiro em 1970 defecando e urinando em si, como uma potência questionadora das instituições sociais, artísticas e mercadológicas. Hoje tal ação praticamente nasce dentro do mercado, pois dificilmente não compartilha de um mesmo econômico no qual a ação, mesmo que não ocorra em um espaço institucional, ou numa galeria de arte, já conta com este, é produzida para estar nestes lugares e partilhar da instituição arte, ou seja, de um conjunto de valores e crenças que reconhecem determinadas ações enquanto arte. E mais, necessitam da instituição, do conjunto de valores e crenças para inscreverem seus atos enquanto arte e participarem dos circuitos. Tal aspecto torna praticamente impossível categorizar algo como comercial, e não comercial, ainda mais em um mundo em que tudo alça a valor de troca. Por mais instigante que possa ser determinadas discussões anacrônicas, outras são diacrônicas.

Arte de Conduta²⁰²: A Crítica como Instrumento e Ficção

Vestido de modo “peculiar”, de cabelo crespo armado, perguntando qual a cor de sua pele, ou vendendo sua figura “exótica” e bananas em uma das principais feiras de arte do mundo, de chinelos de dedo e camisa, afirmando que o “dinheiro acaba”, ou caminhando de Minas Gerais a Miami, afirma Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda. Um *outsider*? Participante de grandes exposições, inserido e percorrendo o circuito internacional, Bienal de Lyon (2014), Bienal de Veneza (2013), entre tantos outros grandes eventos. Um andarilho, um performático, um empreendedor de si? Ou um refém do sistema que tudo mercantiliza? Seria um crítico destes mecanismos?

Paulo Nazareth, brasileiro, de origem periférica, negro, indígena ou mestiço, faz da arte e de sua vida suas performances, um meio de denúncia e reflexão, mas igualmente um meio de combate. Não é possível deparar-se com o trabalho deste artista, em tantas séries, do *Bestiário do Capital*, *Notícias da América*, às fotografias com placas que anunciam que o dinheiro acaba, ou falam de sua figura “exótica” e passar passivo por elas, ou acreditar que elas não possuem um destino. Seu trabalho tem lado, posição, é político, e seu conteúdo é explícito, ao mesmo passo em que transita entre o centro e a periferia.

Em Paulo, o artista, o possível personagem, o homem, tudo se confunde; tudo parece ganhar limites borrados e às vezes indecifráveis. Paulo é o etnógrafo de Hal Foster; é o artista relacional de Bourriaud, o progressista²⁰³ de Walter Benjamin que faria de sua práxis um meio de transformação em direção à emancipação, não apenas a partir de um tema, mas transformando o público em colaborador. Paulo é um intelectual que faz de sua própria vida o meio de reflexão, e ao encontro com o outro borra a distinção entre o singular e o plural.

(...) Esse é o suspeito, é o bandido”, meu cabelo me faz suspeito. E aí essas perguntas: qual a cor da minha pele? Qual o meu lugar? Qual a cor de minha pele. Essa pergunta vem para mim, mas ela também se estende para o outro. E esse lugar, induz de mim, dos projetos, das propostas, ao fotografar ao lado do outro, do indígena, e do negro, pra ver essa aproximação. Aproxima as marcas que eu tenho, meu rosto, minha cara, meu corpo, das marcas do outro. (NAZARETH, p. 180, entrevista)²⁰⁴

²⁰² Expressão utilizada por Paulo Nazareth para designar em suas performances a relação entre arte e vida.

²⁰³ Aqui falamos da expressão e a ideia defendida por Walter Benjamin em *O Autor como Produtor* de 1934.

²⁰⁴ Entrevista realizada por Giovana Ellwanger e disponível em: ELLWANGER, Giovana. *A Arte de Paulo Nazareth: Perspectivas locais e globais em sua circulação*. Porto Alegre, 2016. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

Paulo mais que constrói uma denúncia, luta, transforma seu trabalho em arma contra os preconceitos variados, mas principalmente o racial, por isto associado ao paradigma proposto por Hal Foster em substituição ao de Walter Benjamin, ou seja, do produtor, para o etnógrafo. Coloca-se contra o processo de exotismo do outro, contra o colonialismo, a sociedade e seus herdeiros que escravizam, que matam, que hierarquizam uns aos outros a partir de valores ligados à aparência e ao acesso ao capital financeiro. Esta arma empunhada, e mais, investida pelo próprio corpo de Nazareth, um corpo que carrega consigo a aparência da exclusão, negro, vestido de modo simples e de chinelos de dedo, ao transitar por ambientes de “elite” cuja maioria das pessoas tem origem branca, fundada em crenças e pressupostos de uma historiografia da arte que, apesar dos avanços, ainda é majoritariamente eurocêntrica e estadunidense e que guarda consigo seus valores de classe ligada à determinada acepção de cultura, heteronormatividade, e assim por diante, se coloca em luta.

Paulo faz de seu corpo e de sua presença neste transitar um ato; um instrumento de resistência. Paulo, ao circular e, ao mesmo passo, utilizar-se da ironia, de um cinismo interessado²⁰⁵, faz de seu trabalho, de seu corpo, de seu trânsito, de seu pensamento crítico ferramentas bélicas. Paulo não só se inscreve no campo artístico, mas no político. Ele em si causa tencionamentos variados. E é capaz de suscitar uma questão já antiga: qual o limite entre a manifestação artística e a propaganda, ou mera denúncia política? Certamente outros artistas como Hans Haacke levantam esta questão de modo mais evidente que Paulo. Mesmo assim, está é uma pergunta latente.

O ingresso de Paulo no circuito internacional de arte contemporânea representa não só uma abertura maior que outrora neste circuito de produções e reflexões, como uma necessidade deste próprio circuito para sua própria manutenção. A abertura a produções de origem periférica vem sendo construída de modo evidente desde os anos 1980, com o fim do chamado *enquadramento*, termo de Hans Belting²⁰⁶, ou da ascensão das múltiplas narrativas de Canclini (2012); aspectos que explicitam o combate, a negociação, a necessidade de sobrevivência, as adaptações, as contradições destes sistemas e seus discursos, que muitas

²⁰⁵ Ver a página 219, local onde se encontra a definição do termo.

²⁰⁶ O *enquadramento* trata-se de uma percepção sobre a produção artística e sua história embasada na produção europeia, seguida da estadunidense, responsáveis por uma narrativa hegemônica sobre a história da arte e seus valores e critérios. O fim do *enquadramento* aponta o fim de determinada narrativa dominante em direção a um conjunto mais diversificado que outrora, e a possibilidade de múltiplos entendimentos, cada um com seu protagonismo. Ou seja, o fim do pretensão universalismo. Deste modo, expressa uma posição de valor sobre as produções fora do eixo (EUA/Europa). Mais informações, ler: BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

vezes não são pronunciados de bom grado, mas por necessidade, pelas pressões externas, em função de sua própria manutenção. Ou seja, esta abertura ao circuito internacional de arte contemporânea cumpre uma função de manutenção deste próprio circuito. Assim, tal aspecto ocorre não necessariamente por um pleno reconhecimento das produções fora dos eixos hegemônicos.

Paulo é herdeiro da história da arte contemporânea, das vanguardas e das novas vanguardas, de Hans Haack, Daniel Buren, Joseph Beuys, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Artur Barrio, entre tantos outros que fizeram de seus trabalhos uma ferramenta bélica via a acepção crítica. É herdeiro do pós-colonialismo, da globalização, de um capitalismo centrado na imaterialidade, da queda do muro de Berlin e de um mundo dito multipolar, da exposição *Magiciens de la Terre*²⁰⁷, da revisão historiográfica da arte, da abertura deste circuito internacional de instituições e feiras à produção brasileira, da participação da arte nos fluxos de capitais, da arte contemporânea enquanto projeto econômico, da ampliação institucional brasileira durante os anos 1990, e 2000, de uma agenda política de revisões, e assim por diante.

Tudo isto gerou o que Bourdieu chamou de *espaço dos possíveis*, ou seja, o contexto para que se pudesse desenvolver e circular tal produção, como de vários outros artistas. Este atual cenário não minimizou o conflito, mas deu visibilidade a este, às suas relações de poder, criou maior transparência que no passado; entretanto, ainda não foi capaz de gerar uma mudança efetiva²⁰⁸, pragmática, material no mundo da arte. O que ocorre é apenas a ampliação das possibilidades de outrora.

²⁰⁷ Exposição ocorreu em 1989, no Centre Georges Pompidou e no Grande Halle at the Parc de La Villete, com curadoria de Jean-Hubert Martin. A exposição pretendia discutir o eurocentrismo das práticas artísticas contemporâneas, assim como apresentar uma postura pós-colonialista para arte. Deste modo, aproximou diversas práticas artísticas, artesões, sacerdotes, de diferentes locais do mundo. Tornou-se um marco na história das exposições de arte contemporânea.

²⁰⁸ A mudança ocorrida é principalmente de caráter retórico. Sem dúvida, existe uma maior abertura, e mesmo um expansionismo institucional destas grandes instituições principalmente no oriente médio e uma ampliação significativa da participação da China no mercado internacional, como na construção de espaços voltados à arte contemporânea. Estes indícios são apontados como fatos desta nova ordem, aliada à proliferação de bienais e posteriormente de feiras de arte pelo globo. Todavia, o poder de construção de valor, reconhecimento e visibilidade ainda se encontram nas mãos de poucos e geralmente oriundos dos Estados Unidos, como de alguns países europeus. Estes exercem um poder simbólico sobre as diversas redes que compõem os variados circuitos da arte. Ainda continuamos a frequentar suas universidades, a ler principalmente seus autores, e aprender sua história da arte, muitas vezes em detrimento de nossa própria história. Consideramo-nos ocidentais, enquanto, e eles não nos consideram ocidentais, pois não apresentáramos as mesmas características históricas/culturais. Em resumo, apesar do discurso pós-colonialista, da ampliação dos circuitos da arte contemporânea, ainda estamos sujeitos ao poder simbólico, seguido do financeiro de poucos agentes em meia dúzia de países.

Muitos autores²⁰⁹, a partir de diferentes matrizes reflexivas e intenções, passaram a nomear as manifestações artísticas que desde os anos 1960 pretenderam interferir na ordem social e suas estruturas de modo consciente e intencional. Neste sentido, Duchamp, os surrealistas, mas também a vanguarda russa, aparecem como percussores de uma crítica institucional²¹⁰ e suas gerações, igualmente passamos a falar de arte e ativismo, ou artevismo, via Pablo Helguera de arte socialmente engajada, arte política, além das discussões sobre uma estética relacional, estética da emergência, desde a chamada virada social da arte dos anos 1990, segundo Claire Bishop (2008), visam uma espécie de instrumentalização da crítica, do pensamento crítico via uma arte no qual arte e crítica acabam por se fundir e confundir, e estas práticas almejavam uma interferência nas mais variadas instâncias sociais. Deste modo, muitas produções e agentes neste cenário, mesmo negando a “instrumentalização” capitalista, institucional, e etc. da arte, instrumentalizam-na aos seus fins enquanto alegam a instrumentalização do outro.

Como a arte alça a ferramenta de luta? E quem poderia empunhá-la?

1. Em, a República de Platão, no livro II, nas passagens 373a ; 374a, este adverte que o desejo por uma vida cômoda, e de prazeres, para sustentá-la seria imprescindível maior quantidades de terras. Para tal, seria indispensável tomá-las, e, ao tomar, constituir-se-iam inimigos, ampliando a necessidade por mais soldados, maiores fortalezas. E quanto maior fosse o desejo pelo prazer, pelo luxo, maior seria a necessidade de escravos, soldados e terras para realizá-lo, ao mesmo passo que aumentariam proporcionalmente os inimigos. O desejo pelo prazer, pelo luxo, pelos bens materiais, por uma vida cômoda que vai além do necessário, pelo excedente, seria o princípio da guerra. Igualmente o desejo pelo poder sobre os outros indivíduos levaram-nos inúmeras vezes a matarmos uns aos outros.

²⁰⁹ Aqui faço referência a Nicolas Borriaud, Claire Bishop, Andrea Fraser, Miwon Kwon, Gerald Raunig, Reinaldo Laddaga, Peter Weibel, entre outros.

²¹⁰ É importante salientar que o termo aqui citado foi constituído no contexto estadunidense e parte da Europa, pois no Brasil nós não tivemos uma crítica institucional nos mesmos moldes devido ao contexto cultural e institucional brasileiro. Assim, o termo, quando aplicado na historiografia nacional, deve ser contextualizado, como fazem diversos pesquisadores brasileiros. No entanto, existem variados pontos em comum na prática de artistas nacionais com o contexto internacional. Gerald Raunig e Gene Ray organizam o livro: *Art and Contemporary Practice (2009)* e apontam dois momentos da crítica institucional. O primeiro nas décadas de 1960/70 identificado com artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke entre outros. E um segundo momento a partir dos fins dos anos 1980 e anos 1990 com artistas como Fred Wilson e Andrea Fraser. Em primeiro momento a crítica institucional voltar-se-ia principalmente a questões da arte e suas relações sistêmicas, desde sociais, econômicas como os próprios museus e suas tradições, e a segunda identificada com questões mais amplas como feminismo, pós-colonialismo entre tantas outras.

Ao longo da história fizemos guerras por nossos apetites insaciáveis, escravizamos e segregamos uns dos outros por acesso material, por cor da pele, pela língua falada, pela etnia, pelo credo, pelo continente habitado. Também guerreamos pelo medo do diverso, pela não compreensão do outro; entretanto, ainda hoje Platão continua atual. A maior parte das guerras é por território e bens materiais para saciar o apetite de alguns enquanto escraviza as multidões.

Inventamos modos distintos de guerrear, de subordinar o outro a nossos desejos e vontades. Neste sentido, a arte e as manifestações culturais foram vistas como armas a serem usadas tanto para dominar, quanto para emancipar, para atacar e resistir, mas também para sobreviver. Usadas para distinguir as pessoas umas das outras, e como arma foi constituída para atingir todos, tem a capacidade de atingir todos, mas não para ser empunhada por qualquer um. Nunca na história ocidental esta foi empunhada por qualquer um, ou instrumentalizada por qualquer pessoa.

A pretensão da universalidade das manifestações artísticas é o desejo de constituição de uma ferramenta capaz de atingir todos, mas não de ser manipulada por todos. Isto passa pela ideia do “dom” na Renascença, ou seja, o presente divino. Por Alberti defendendo que o ensino da pintura jamais seria para escravos e homens menores, passando pelo seu papel no contexto da Contra-Reforma. O domínio e gerência da aristocracia e do clero, até a ascensão da sociedade burguesa que fez da arte um espelho de si, certamente ligada ao acesso à formação e aprendizado, ao *habitus* de classe, à distinção entre cultura popular e erudita atualmente aparentemente superada, até mesmo à apreciação desinteressada versus o desejo engajamento político, dividiram-nos entre aqueles que produzem e aqueles que recebem a informação produzida. Assim, ainda hoje a produção artística hierarquiza os homens entre aqueles que têm acesso e que não tem, os que são capazes de produzir e os que sofrem a ação destas produções, os que podem empunhar esta produção enquanto utensílio bélico e os que são atingidos, mesmo em um ambiente em que cada dia mais a questão entre produtores e consumidores vê-se borrada.

Não é somente o artista que tem capacidade de empunhar esta ferramenta; as instituições públicas e privadas, que são os aparelhos ideológicos do Estado e da iniciativa privada, e na maioria das vezes estão direta ou indiretamente a serviço da classe dominante e seus valores, também as empunham. A sociedade do capital não só tornou a arte um capital cultural, artístico, mas ideológico; instrumento a seu serviço ou como resistência. Todos

lutam por poder, por acesso aos seus desejos ou por necessidade de sobrevivência, também como forma de resistência à opressão do outro e a arte é uma de suas ferramentas.

A força deste instrumento está em sua capacidade de influenciar comportamentos, construir imaginários, instigar reflexões, fomentar a dúvida, gerar emoções diversas, despertar paixões e provocar a mais profunda revolta. Mas igualmente pode equilibrar os ânimos, embelezar a vida, ser meio de prazer e regozijo. A arte atinge nossas mentes e corpos, a razão e a emoção, e compõe nossa formação epistemológica. Platão sabia disto, e de seus perigos.

Igualmente o clero, os principados e as cidades estados durante o Renascimento tinham plena consciência da potência artística e sua influência sobre os homens. Os movimentos ditatoriais de esquerda e de direita preocuparam-se com a produção artística. As vanguardas desejavam mudar o mundo via a arte. Os artistas ligados a variadas correntes durante os anos 1960/70 fizeram da arte um meio de luta, e hoje, na atual fase capitalista, temos plena consciência do papel da arte, senão como meio de ataque, ao menos como meio de resistência, mas igualmente como meio de dominação através de uma série de relações sistêmicas. Mesmo quando a produção não se pretende bélica, ela pode ser usada para tal finalidade.

Muitas foram, e são, as formas de utilização da produção cultural como arma, igualmente seus entendimentos. Não falo de apenas uma instrumentalização da produção e dos saberes aplicados a um sistema produtivo dentro de um capitalismo cognitivo, biocapitalismo, capitalismo transestético. Falo da arte e das instituições utilizadas como meio de dominação e resistência em um combate contínuo.

Alguns autores como Peter Bürger e Andrea Fraser, cada um de seu modo, tentaram sair de uma lógica de guerra ou guerrilha, do confronto direto de oposições binárias, para falar de uma *produção de autocrítica*, pois esta acepção de luta contra o outro remeteria à atuação de duas forças opostas e aos problemas advindos entre a forma e conteúdo, entre a arte como meio reflexivo do mundo e como propaganda política. Mesmo que Walter Benjamin tenha proposto uma solução para estes casos, ainda assim o entendimento das vanguardas como *autocríticas* (Peter Bürger) ou a *crítica institucional* (Andrea Fraser) como podemos perceber, no trecho abaixo, equacionam de certa maneira o ataque ao outro para um olhar sobre si mesmo, e este si mesmo é a instituição arte.

Essa é também a base da ambivalência da Crítica Institucional, pois enquanto essas relações podem parecer fundamentalmente sociais, elas nunca estão “lá fora”, em

sites e situações, muito menos em “instituições”, que sejam distintos e separáveis de nós mesmos. Nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós (FRASER, 2014, p.3)²¹¹.

Estas acepções corroboraram em certa medida com uma herança sobre a necessidade de uma *negociação* contínua entre artista, as instituições, os campos de saber e de poder.

2. A ideia tradicional de negociar está ligada à acepção de ajustar, encontrar um meio termo, celebrar um tratado, acordo, contrato. Tal posição tem como consequência minimizar, reduzir, extinguir ou camuflar, o ponto de vista bélico, o ponto de vista do confronto, que seria responsável por um processo destrutivo. A partir da ideia de negociação, as transformações ocorreriam por meio das estruturas existentes através ações, resistências, e adaptações, ou seja, um meio de mediação do conflito.

Agora, proponho entendermos a negociação não como uma mediação em busca de certo apaziguamento, mas compreender como o campo, o espaço, que se confrontam forças e interesses, o próprio lugar de luta entre as diversas instituições e agentes, onde se mensuram forças e exerce-as, e o ajuste ocorre nesta dinâmica de forças. Não necessariamente para encontrar um ponto em comum, uma espécie de acordo, mas para auferir até onde um pode ir em direção ao outro. Forças e interesses agindo sobre um mesmo objeto chamado de arte e através da arte, e que o ajuste, o contrato, o meio termo é o lugar de tensão.

Assim, negociar seria colocar-se em batalha, medir forças, atacar o outro e ser atacado. Alguém só negocia quando não tem capacidade de suplantar o outro à sua vontade, ao mesmo tempo, alguém só dispõe-se a negociar quando reconhece a necessidade do outro, por isto não busca o extermínio, a completa destruição, mas visa subjugar-lo à sua vontade. Isto me parece muito evidente na relação entre artistas e as instituições de exibição, guarda e preservação, igualmente com o mercado.

O *New institutionalism*²¹² na Europa e nos Estados Unidos como uma abertura durante os anos 1990 ao diálogo, as novas formas artísticas e a necessidade da atual produção, e seus programas curatoriais, não ocorrem por uma boa vontade das instituições e agentes, em e por si. Isto nada mais é que fruto das batalhas dos artistas desde os anos 1960, aliada a uma necessidade própria de sobrevivência destas instituições. Elas reconhecem as reivindicações do outro, ao mesmo tempo em que fazem a manutenção de seu próprio poder, que continuam

²¹¹ FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional. In: concinnitas | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

²¹² EKEBERG, Jonas (Ed.) *New Institutionalism*. Oslo. Office for Contemporary Art Norway, 2003.

a exercer, constroem a *ilusão necessária* que as instituições estariam a serviço dos artistas; ao mesmo passo, garantem sua sobrevivência e sua influência sobre a produção de valor.

Ou seja, a instituição não quer a destruição do artista, pois o artista é essencial à instituição, e os artistas, por sua vez, não querem o aniquilamento institucional, pois desejam acesso a elas em função de seu poder econômico, de visibilidade, de influência, e assim desde a década de 1960, ou mesmo desde Duchamp, desejam a transformação das instituições artísticas e não o seu fim. Em outras palavras, travam uma batalha, que um reconhece a importância do outro, que um busca subjugar o outro à sua vontade, a seus desejos. Os lados cedem por esta consciência, e tudo se ajusta em tensão, e isto na atualidade aparece como necessidade de *negociação*, que nada mais é que uma luta. Entretanto, quando isto é feito claramente entre as múltiplas partes e com diferentes interesses, teremos um princípio fundamental à democracia.

A tendência da substituição, ou reconceitualização do modelo “cubo branco” institucional, em direção à instituição, tornar-se um laboratório, um estúdio experimental, transformando o espaço num lugar de ação, debate, fomento, transformação, e não somente de exibição e guarda. Acaba por manter a centralidade destes espaços no sistema artístico. Ao mesmo tempo em que atende às necessidades da atual produção e aos desejos dos artistas, este processo de aparente abertura continua a garantir a centralidade e o monopólio de valoração e memória. E no caso de galerias comerciais o mesmo ocorre. A cada dia parecem mais com as instituições de guarda, preservação, fomento, e assim desenvolvem suas ações.

O campo da arte em suas diversas relações caracteriza-se como um espaço de luta e de competição como Bourdieu já afirmou, e muitas são as ferramentas e meios nesta batalha entre agentes nas quais cada um busca subjugar o outro à sua vontade. Porém, também o mundo em uma relação macro igualmente se caracteriza como um espaço de batalha entre os homens na ânsia de aquisição de capitais e de domínio sobre os outros homens. Nesta circunstância, a arte pode ser usada como um utensílio bélico, inclusive a partir de seu potencial crítico. Em uma analogia digo que a crítica é também, mas não somente, os projéteis que uns homens jogam contra os outros, e isto ocorre inclusive vias as obras de arte e o pensamento artístico, como a história demonstra-nos.

É a partir deste estado de negociação de uma lado, e um cinismo interessado de outro, que podemos compreender como Paulo Nazareth utiliza-se da própria estrutura sistêmica para gerar visibilidade às suas questões, ao mesmo tempo em que se beneficia desta estrutura; no

entanto, sem negá-la, pois tem consciência de que precisa dela. Por outro lado, não significa que seja subordinado, mas se coloca em um lugar de tensão. E igualmente, a partir destas noções, que temos condições de compreender como e por que uma galeria como a Mendes Wood DM abriga e gera visibilidade a determinadas produções que questionam os próprios protocolos e valores que a galeria compartilharia, assim como tantas outras em um cenário internacional.

3. A partir do transcorrido, posso afirmar o seguinte sobre a crítica. Esta aqui é compreendida não como necessariamente um desvelar das estruturas de poder e formas de dominação para um caminho da consciência e logo da emancipação, como propunha a *Escola Crítica* embasada numa tradição marxista. Ou aponte para como o mundo poderia ser, mas não é. Igualmente, está distante de ser um espaço de partilha. Não corresponde a um exercício de poder sobre o outro ou a cultura no qual alguém (o crítico) assinala e julga procedimentos, ações ou trabalhos de modo categórico. Não é uma desmistificadora de crenças.

A crítica não se constitui como uma avaliadora do bem e do mal, do livre e do escravo, da verdade e da mentira. Ela aqui é compreendida como exercício reflexivo sobre determinadas ações, trabalhos, discursos e teorias que podem ou não possuir uma dimensão pragmática. Possui um caráter pessoal, um envolvimento de quem não está distante ao fato analisado; logo, a concepção de um indivíduo isento, idôneo, autônomo para enunciá-la não se aplica nesta perspectiva; pelo contrário, a crítica tem uma dimensão particular de quem a emite e se responsabiliza por seu enunciado. Assim, a crítica é também um exercício ficcional, narrativo, a partir de uma relação interpretativa do mundo.

Porém, crítica envolve sempre uma tomada de posição, mesmo que momentânea e instável; logo, um juízo de valor aos fatos e teorias analisadas. Mas não se pretende verdadeira ou falsa, libertária ou opressora, defender um bem comum, ou alguma ideia universal. A crítica é uma provocadora de novas reflexões, ações; é o que não está dito, e nem por isso, desveladora ou desmistificadora; pelo contrário, pode possuir poder imenso de mistificar a si própria, assim como a quem a proclama. Ela é fruto de inquietude frente à realidade vivenciada e projetada.

É nesta perspectiva que trabalhei até este trecho. Nem com Kant, nem Marx ou a Escola Crítica, nem com Bruno Latour ou Jacques Rancière, mais próximo talvez de Hal Foster ou Agamben e nem por isso com eles. E nem assim sem nenhum deles. Creio que a crítica é imprescindível para o exercício intelectual, artístico e político. Ela possui uma

dimensão ética. Assim creio na relação de reciprocidade entre discurso e ação pragmática frente à vida de quem a emite, independente de quais forem e por mais provisório que isto possa vir a ser. Eis o único critério que acredito e a única ética que me serve. Ou seja, prática, ação e reflexão em um único corpo, um ato dotado de *crítica* é um movimento que coaduna conduta e reflexão nem por isto deixa de ser contraditório no qual o dizer e o fazer são faces de um ato em comum que envolve uma tomada de posição, por mais precária que seja; porém, nem sempre plenamente consciente. E nem sempre divulgadora de consciência. Assim, a *crítica* pode vir a promover e divulgar alienação, o que seria em uma tradição “crítica”, o oposto à própria ideia de crítica. Mas como nos mostra a história, a crítica é um instrumento a serviço dos homens e de suas batalhas particulares e coletivas. E como instrumento, pode alçar a condição de mercadoria como veremos na sequência deste trabalho.

Crítica é a materialização, corporificação de um determinado *pensamento crítico* individual ou coletivo. O *pensamento crítico*, por sua vez, é a ação de separar, ponderar, discernir, sem um juízo pré-estabelecido de antemão, que em seguida formará este juízo. E na formação deste juízo a partir de pressupostos individuais, que vão da formação cultural, entendimentos políticos, valores propagados e compartilhados, estabelecerá aquilo que chamamos de *crítica*. Todo *pensamento crítico* constrói uma *crítica*, toda a *crítica* formulada é oriunda de um *pensamento crítico*, a princípio. Uma vez formulada a *crítica*, corporificado o *pensamento crítico*, a *crítica* pode ser exercida, apropriada, por alguém que não a desenvolveu e sequer a utiliza via um *pensamento crítico*, mas passa a empregar a *crítica*. O *pensamento crítico*, na maioria das vezes, tem um caráter individual sendo a capacidade de análise e elaboração. A *crítica* tem um potencial coletivo.

O *pensamento crítico* está próximo da especulação, não tem objetivo claro, é o confronto com o mundo, é a tentativa de estabelecer compreensão através de análises e de uma desconfiança contínua. A *crítica* tem objetivo, tem oponente, tem intenção e tem direção, na maioria das vezes. O *pensamento crítico* é inalienável e a *crítica* comercializável. O *pensamento crítico* pode ser incentivado, motivado, e de certa maneira provocado via o processo educacional. A utilização da *crítica*, sua instrumentalização, dispensa a formação e sequer necessita ser usada via o *pensamento crítico*. A *crítica* é um instrumento que pode ser empunhado além de quem a elaborou. Um homem crítico nem sempre é um homem de *pensamento crítico*. Pode ser alguém que apenas aprendeu onde e como empregar a *crítica*.

Uma *crítica*, por sua vez, é elaborada através do *pensamento crítico* por outros homens²¹³, muito comum no meio político. Assim, este indivíduo reproduz a crítica e propaga sem ser capaz de elaborá-la. Deste modo, *pensamento crítico e crítica* tem uma profunda ligação, mas não é a mesma coisa.

Falta considerar a chamada *postura crítica*, que é uma pré-disposição ao *pensamento crítico* e ao emprego da *crítica*. Em sua versão mais simplória na atualidade, a *postura crítica* entrou em moda, e é incentivada na maioria das formações universitárias. No entanto, esta postura, ou pré-disposição, não implica a capacidade de desenvolvimento do *pensamento crítico* e sequer na competência de utilização da *crítica*. A *postura crítica* apresenta-se enquanto aparência exterior de um indivíduo consciente da necessidade do *pensamento crítico* e da *crítica* nas situações de análise e no próprio confronto com a vida; no entanto, esta consciência não o faz necessariamente capaz da realização de um *pensamento crítico* e da aplicação da *crítica*.

Um homem crítico com todas as palavras, de um intelectual, artista, professor ou açougueiro, cada um em suas circunstâncias e contextos, é alguém capaz de articular *pensamento crítico, postura crítica e crítica*. Ao mesmo passo que seu *pensamento crítico* elabora a *crítica*, é capaz de se utilizar da *crítica* de outros autores para compor ou contrapor seus argumentos, suas análises, que acabam por forjar sua *postura crítica*, e o faz com consciência parcial destes processos em uma relação de autocrítica contínua.

Por outro lado, nem todo homem capaz de desenvolver um *pensamento crítico* adota uma *postura crítica* diante dos fatos e argumentos e intervém através da *crítica*. Esta é uma decisão de caráter pessoal, e que depende de fatores internos e externos do indivíduo e do contexto em que se apresentam os fatos a serem analisados via o pensamento crítico. Um exemplo banal desta descrição é pensarmos o seguinte: um professor que desenvolve o *pensamento crítico* e constrói *críticas* é capaz de articular com a *crítica* de outros autores, passa o dia incentivando seus alunos ao desenvolvimento do *pensamento crítico* e da aplicação da *crítica* na vida, no cotidiano, ou seja, adota uma *postura crítica* constante, não só com o que ensina, mas como ensina, consigo mesmo e seus pressupostos, e assim por diante. Nas relações familiares é incapaz de fazer o mesmo, e torna-se o mais alienado e passivo dos

²¹³ Apesar do dito, o quanto eu, autor, apenas aprendi a utilizar-me de elementos críticos em determinadas circunstâncias com a formação que tive e os autores que li, e o quanto eu sou capaz de exercer um pensamento crítico? Este é um dilema que carrego e que tem contornos existenciais. Talvez seja compartilhado por outros que momentânea ou continuamente se dedicam à tarefa de pensar o mundo em que habitamos.

homens. E assim o faz, por vários motivos, por cansaço, preguiça, ou por paz, tranquilidade, por desejar um objetivo que a postura, o pensamento crítico e o *exercício da crítica* naquele ambiente não serão capazes de lhe oferecer, pois usar a crítica é entrar em confronto. Então, omite, não fala, não pensa, não muda. E mesmo quando o *pensamento crítico* grita-lhe aos ouvidos a necessidade de intervir criticamente em alguma situação, não o faz conscientemente para preservar o lugar que esta intervenção não o levará. O mesmo ocorre com muitos agentes da arte quando estão à frente de instituições, lugares de prestígio e poder ou que desejam alçar a estes postos. Nestes casos, em muitas ocasiões não exercem o *pensamento crítico*, a *crítica* e adotam uma *postura crítica*, e assim o fazem para se preservarem e alcançarem seus objetivos, e nestas circunstâncias teremos uma relação de cinismo interessado.

O que chamo de cinismo interessado não está ligado à escola filosófica cínica em princípio, e sim à vulgarização secular da expressão cinismo. Ou seja, se a tradição filosófica cínica visava à constituição de uma doutrina da virtude, em outras palavras, de alguém que viveria somente da virtude e a virtude seria o meio da felicidade, ou o próprio viver em felicidade, este aspecto que fez com que seus praticantes defendessem a necessidade de afastamento das convenções sociais para viverem de acordo com o que entenderam como as regras naturais, o que conduziu a um processo de radicalização e separação das práticas sociais convencionais no qual buscaram desvencilhar-se dos vícios mundanos, dos amores e das dores que levariam em direção à tristeza, negando e afastando-se inclusive das pessoas que os despertassem este *pathos*, ou seja, os afetos.

Aspecto que gerou uma interpretação de que os adeptos desta doutrina fossem indiferentes ao outro. Em função disto, com a popularização, no passar dos séculos, chegamos inclusive a uma interpretação de carga pejorativa sobre a expressão, que designaria alguém que é indiferente às normas, padrões e afetos sociais, e mais do que isto, dissimula-os sem crer verdadeiramente nestes. Alguém cínico nestes termos seria alguém que não revelaria suas verdadeiras intenções, opiniões, posições aos seus interlocutores. Ou seja, a expressão em relação vulgar não corresponde à ideia de alguém que vive, exerce e busca constantemente a virtude como o único modo possível de viver na felicidade.

No entanto, o termo vulgar guarda consigo não a indiferença como um meio de despir-se e libertar-se das amarras e sofrimentos do mundo, mas agora uma indiferença a questões ordinárias, cotidianas que atravessam o mundo, pois seria justamente esta indiferença que faria com que este indivíduo dissimule. Quando falo de um cinismo interessado, minha

intenção não é abarcar o caráter pejorativo do termo, mas compreendê-lo de outro modo, pois este se apresenta como uma indiferença momentânea aos problemas e questões apresentadas, das relações sociais, públicas ou privadas, mas que visa um objetivo exterior. Assim, é uma ação consciente, um mecanismo de sobrevivência e conveniência que tem um objetivo exterior ao ato. Este objetivo pode ser o desenvolvimento da arte, a manutenção de uma instituição, o alargamento dos lugares da arte e assim por diante, como também um meio de autopreservação. Um meio de dissimulação necessária muitas vezes no trato social e nas variadas relações de trabalho.

O problema assim não seria o cinismo interessado, mas o desinteressado; o que não tem nenhum objetivo além dele próprio, pois o que chamo de *cinismo interessado* pode ser inclusive um meio de potencialização da arte sem um confronto direto que a aplicação da crítica dirigida poderia vir a gerar. Neste sentido, creio ser interessante observarmos as palavras de Felipe Scovino Gomes Lima (2007) quando trata do cinismo a partir de trabalhos de caráter escatológicos em um processo de absorção pelo mercado:

O artista vira um ser cínico. O cinismo colocado como uma maneira de dar poderes à arte. A força de sua sedução reside na faculdade de permitir uma projeção sobre ele próprio. O glamour do objeto não é um prazer em si mesmo, mas antes o prazer da fantasia. Essa espécie de ilusão sedutora absorve simultaneamente o objeto de arte, o artista e o público. Esse processo torna-se voluntariamente exteriorizado fornecendo uma nova posição para a ironia: uma afirmação não-afirmativa. O artista representa-se como um objeto para o consumo. Este não é um gesto que precede sardonicamente as forças do mercado, mas serve para utilizar e acentuar o papel do consumo e seu valor estético no campo visual. A arte explora a si mesma como signo social – de riqueza e espiritualidade – a fim de amarrar as questões aparentemente heterogêneas do consumo e da estética (LIMA, 2007, p.212).

O cinismo em Lima deve ser pensado em conjunto com a ironia. Em meu caso tratamos de outras circunstâncias, mas me parece relevante entendermos o cinismo como meio de ação. Por outro lado, uma coisa é o que aqui chamo de cinismo interessado que visa uma ação exterior a si, outra um cinismo que o fim é ele próprio. Assim, o fato de alguém ser capaz de desenvolvimento de um *pensamento crítico*, do emprego da *crítica* e de assumir uma *postura crítica* não significa que o faça, ou que faça em todas as suas possibilidades e circunstâncias, pois, como já dito, a *crítica* enquanto instrumento bélico, tanto o pensamento quanto a postura, estão a serviço dos homens e será empregada conforme as vontades, interesses e desejos em um processo de enfrentamentos, mas pode-se também não enfrentar, mas mesmo assim agir através de um cinismo interessado.

Talvez o leitor neste trecho pondere a respeito do chamado *senso crítico*. Este é a capacidade, a potência, a força, que alguém ou grupo detém na hora de analisar, separar,

ponderar aspectos que levam geralmente à formulação de questionamentos. Alguém com *sensu crítico* é alguém capaz de distinguir as relações, os fatos, os argumentos apresentados em um determinado contexto. Por sua vez, o *sensu crítico* está diretamente ligado ao pensamento crítico, mas não são a mesma coisa. O *sensu* é a faísca, é a partida, é a força inicial, a pergunta, o questionamento. De certo modo carrega consigo a capacidade de estranhamento. Este é o responsável por colocar o pensamento em movimento. O *sensu* pergunta e analisa as possíveis respostas, fazendo delas novas perguntas. O pensamento é a construção intelectual, é a ponderação, é a busca por resposta, é o responsável pela formulação *crítica*.

4. Em um mundo em guerra é necessário *gerenciar as incertezas*, os riscos, tanto para sobreviver quanto para alcançar seus desejos e objetivos. E muitos são os meios erguidos para gerenciar os riscos crescentes e a maleabilidade, liquidez, deste mundo. No campo da arte e na ação dos artistas estes meios são fundamentais para a continuidade produtiva, ao mesmo tempo, para manter-se lutando, o que muitas vezes caracteriza-se como a própria necessidade de sobrevivência. No entanto, ao passo que se gerencia a incerteza, fomenta-se a luta, gera-se o campo de batalha no qual a crítica e o pensamento crítico são armas e munições na tentativa de assegurar um mundo “melhor” conforme seus ideais, suas ideologias. Mas a crítica como instrumento coloca-se a serviço de quem a empunha e pode ser comprada quando revestida de obra de arte, como veremos no decorrer.

Paulo Nazareth lida com todas as circunstâncias descritas; até onde vai seu cinismo interessado? Pois necessita dele para ocupar e gerar visibilidade de suas questões, que são questões de muitos outros. Evidentemente, Paulo está consciente das relações em que participa, e utiliza-se das estruturas para tencioná-las através de seu corpo, suas ações, sua ironia, que geram visibilidade à reflexão, e acabam por confrontar o outro com seus valores, mas não só o outro dominante, mas os muitos outros. E isto ocorre numa relação de visibilidade versus invisibilidade. Utiliza-se de um lugar visível para discutir a invisibilidade de grupos sociais e suas pautas nesta sociedade, na história e historiografias oficiais, e no próprio dia-a-dia. Neste trecho abaixo:

(...) Essa casa recebe o nome de Nazareth Cassiano de Jesus, que é minha avó por parte de mãe, e é um ponto de.. uma casa.. uma casa de encontro. Tem essa coisa familiar também, mas isso vai sendo construído. Não é algo exclusivo, um show. As coisas vão acontecendo, devagar. Nesse domingo até veio um dos curadores, o que fez a curadoria da Bienal no Pavilhão da América Latina esse ano, ele veio para conhecer e acabou que ele não conseguiu chegar aqui. Ele ficou nervoso e foi embora. Mas é um lugar também que é.. na verdade, eu digo que ele veio na Bienal,

participou da Bienal de Veneza (Neves) de uma maneira, pois o ponto não é exatamente isso aqui. Na verdade a Bienal de Veneza não é exatamente os objetos que estão aqui, mas esse lugar, essa situação. Então, o próprio chegar aqui faz parte desse lugar. Tem esse lugar aqui que é invisível. Essa invisibilização deste lugar. O carteiro não vem aqui. (...) Mas ele sabe que existe, mas oficialmente não existe. Os Correios não consideram que aqui existe. Então é um lugar que existe mas que é invisibilizado. As pessoas que vivem aqui são invisibilizadas (NAZARETH, p.170-171)²¹⁴

Paulo utiliza-se da crítica, tem postura, senso e capacidade de pensamento crítico através da arte, assim como em minha percepção utiliza-se do cinismo interessado. E isto em um processo de luta no qual a arte é um meio bélico e a crítica munição; batalhas que ocorrem também em um processo de negociação contínuo, que nada mais é que o próprio espaço de luta. Assim, respondemos a algumas perguntas iniciais, como a aparente contradição de Paulo no contexto da Galeria Mendes Wood. No entanto, o contexto interfere sim na crítica e nos posicionamentos críticos, como me deterei na parte final deste escopo. Todavia, antes disto, irei debruçar-me sobre o que neste trabalho chamei de gerenciamento da incerteza, que inclusive passa pela própria trajetória de Nazareth, como da maioria de nós, desde a importância da família, do dinheiro, da circulação, da profissionalização.

²¹⁴ Nesta narração o artista está falando sobre seu projeto Bienal de Veneza das Neves que ocorreu em paralelo a sua participação durante a Bienal de Veneza em 2015. Entrevista realizada por Giovana Ellwanger e disponível em: ELLWANGER, Giovana. A Arte de Paulo Nazareth: Perspectivas locais e globais em sua circulação. Porto Alegre, 2016. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

O Gerenciamento da Incerteza²¹⁵

Em um mundo flutuante, e em conflito, faz-se necessário encontrar referências, rotas e pontos de ancoragem, mesmo que instáveis; mecanismos de gerenciamento de risco de uma deriva completa e sem rumo. Por mais poético que possa ser, estar à deriva, em um mundo pragmático pode ser traumático, principalmente quando não se possui um porto seguro para a volta ou ancoragem e se tem um objetivo, desejo, ambição a ser alcançado, independente do que seja. Mesmo que este objetivo seja simplesmente navegar, ainda assim será necessário encontrar mecanismos de navegação, pois ninguém navega sem um barco, equipamentos e suprimentos. Ao mesmo tempo, o próprio desejo e ato de navegar podem ser modos de gerenciar a incerteza em um mundo líquido, solúvel, e em constante conflito no qual o navegar parece tornar-se uma necessidade de sobrevivência.

Muitos são os mecanismos de navegação em um mar de incertezas que visam gerenciar os riscos de uma vida. Entretanto, escutamos muitas vezes que viver é estar em risco; por outro lado, nós temos hoje um sistema econômico que exacerba, provoca, gera o risco de forma intencional no mundo do trabalho e produtivo²¹⁶ para auferir maiores lucros e principalmente a dependência do trabalhador via a ilusão de uma maior liberdade²¹⁷. Incerteza não é sinônimo de liberdade, assim como certeza não é sinônimo de determinismo. Deste modo, o gerenciamento da incerteza são os mecanismos, instrumentos e estratégias necessárias para navegar e os meios de uma lógica de dominação e dependência nos quais os artistas e agentes da arte estão sob influência.

Gerenciar a incerteza é sobreviver, mas para sobreviver é necessário submeter-se, subordinar-se, fazer o que é esperado, incentivado que se faça, pois o contrário pode significar o naufrágio. Muitos são os meios de gerenciamento de risco, que passa pela origem de classe

²¹⁵ A respeito de como os artistas lidam com a incerteza do mundo do trabalho recomendo a leitura da produção intelectual de Pierre-Michel Menger que se debruça principalmente sobre a profissão de ator, e os profissionais das artes cênicas, e os classifica numa relação de empregatícia de hiper-flexibilidade, esta noção pode ser aplicada ao campo das artes de modo geral. O que faço aqui não é retomar os conceitos deste autor que reflete sobre a manutenção do risco na carreira artística no mundo do trabalho e constrói suas categorias de manutenção de risco, aqui estabeleço um diálogo velado a apresento minha percepção.

²¹⁶ Esta é a tese de Richard Sennet em seu livro: SENNETT, Richard. *A Corrosão do Caráter: Consequências Pessoais do Trabalho no Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

²¹⁷ O exemplo pragmático disto é a chamada flexibilização do trabalho e da legislação que protegeria o trabalhador. O trabalho intermitente e o afrouxamento das regras trabalhistas, o acordo entre partes, trabalhador com os empresários em relação à legislação, aspecto proposto pela reforma trabalhista proposta em 2016 por Michel Temer no Brasil. Assim, percebemos a necessidade da desregulação total das relações de trabalho, gerando maior incerteza e logo dependência dos trabalhadores, entre tantas outras consequências que precarizam principalmente os mais pobres.

(familiar), o acesso à informação e formação, a necessidade de circular, ou seja, de navegar, acesso, acúmulo e interação de capitais, a profissionalização, entre tantos outros que visam diminuir os riscos e estabilizar a navegação em uma determinada rota.

Há quem diga que a incerteza promoveria uma espécie de maior liberdade nos trânsitos de vida, geraria possibilidades impossíveis outrora, seria a própria possibilidade de criação, inclusive de si próprio. Seria justamente contra qualquer tipo de determinismo, de projeto pré-estabelecido, e potencializaria o fluxo, igualmente podendo maximizar os lucros. Pensem que os investimentos de risco são igualmente os que oferecem maior rentabilidade.

A incerteza é naturalmente anti qualquer tradição, qualquer rito, qualquer mecanismo social que estabilize algo. A incerteza é um mecanismo de selvageria. Também é verdade que muitas tentativas de conter a incerteza tornaram-se modos de opressão, meios de conter os homens, suas vontades e apetites, mecanismos de supressão social e igualmente de determinismo. A incerteza ao longo da história foi provocadora do medo, e o medo é um dos instintos primordiais de sobrevivência. Na tentativa de buscar a segurança, fizemos guerras, matamos e fomos mortos, e ainda hoje assim fazemos, mas a busca pela segurança na atualidade tornou-se o meio que nos aprisiona, de exercício de poder dos tiranos de nosso tempo.

Os senhores do mundo, da guerra, do capital perceberam que a incerteza poderia ser um meio, uma ferramenta de exercício de poder e, principalmente, de maior produtividade, logo de maiores dividendos e benefícios a si. A incerteza no passado advinda da relação entre o homem e a natureza, agora controlada por uma oligarquia que detém capital financeiro e ideológico, são os que fomentam a incerteza, ao mesmo passo em que oferecem os mecanismos, instrumentos e estratégias de gerenciamento, que nada mais são que meios de “segurança”, aspecto que gera a dominação.

Não é o fomento em si à incerteza e à desestabilização econômica que geram a dominação, mas são as ferramentas de gerenciamento desta incerteza provocada intencionalmente que nos conduz ao estado de subordinação. Aceitamos, mesmo inconscientemente, as rotas oferecidas a cada um de nós, e nos tornamos dependentes de nossos senhores e de suas lógicas e mesmo ideologias. Eles nos dizem o que fazer, oferecem a “mão amiga”, apontam a rota correta e aconselham-nos de como devemos nos comportar na travessia até um lugar de “segurança”, lugar que nos deixará completamente dependente deles, e onde exercerão seu poder e dominação.

Verificar isto não é difícil, basta olhar os pacotes recuperação fiscal e econômica de países em uma mirada superficial das relações internacionais, mas igualmente das brasileiras no atual cenário. Os mesmos que são os responsáveis por um processo de desestabilização, pois são os que forjam as lógicas operativas dominantes, são os que oferecem uma saída, um porto seguro, um “pacote fiscal” aos países e Estados, ou seja, meios de gerenciamento da incerteza que apenas beneficiam seus senhores, ao mesmo passo em que aumenta a dependência do restante da população, inclusive via ao que Pierre Bourdieu chamou de dominação simbólica.

Um exemplo banal da dominação simbólica é a pedagogia do empreendedorismo vendida pelos meios de comunicação e endossada inclusive por alguns departamentos universitários no Brasil. É uma das principais ferramentas de dominação simbólica, onde se forjam mentes e corpos dependentes, e assim fazem vendendo a eles a chamada “independência”, liberdade, e deste modo atira cada um de nós a própria sorte e diz que o “sucesso” de cada um é fruto de uma escolha, ou de nossas próprias escolhas, ignorando o contexto, as conjecturas, as estruturas sociais e econômicas, exacerbando o individualismo, segregando a população. Ao mesmo passo que a pedagogia do empreendedorismo gera maneiras de aquisição de renda, todos passam a reproduzir a lógica da dominação, e mais, acreditar que aquele é o meio correto de agir, passando a reproduzir os valores da classe dominante, que tornam cada um de nós um alienado.

Em época de “crise”, tornar-se um empreendedor é uma ferramenta de gerenciar a incerteza, e assim, ao fazê-lo, aceitamos e multiplicamos a lógica dominante. A grande questão que se coloca é: qual seria então a saída? Justamente, para a maioria de nós, não há saída, não há opção, é isso ou o naufrágio, é isso ou a morte, e é justamente este aspecto que nos leva a uma escravidão - sem os grilhões de ferro - vendida como liberdade. Todavia, a liberdade sem condições materiais, intelectuais, artísticas de antemão e compartilhada a todo o corpo social, aspecto que gerará acessos variados, aliada a um campo para exercê-la, não é liberdade. Não existe liberdade se as condições mínimas de existência não forem garantidas. Esta lógica atua nas macro às micro relações nas mais variadas áreas, e mesmo dentro de nossos lares. Na sequência, trabalharei com os meios de gerenciamento da incerteza no campo artístico, mas que podem ser estendidas além dele.

1. No caso do trabalhador artista, e mesmo das galerias, e de um circuito artístico, a ideia da profissionalização, de um modo de “agir”, de trabalhar, de comportar-se tende a

reduzir a insegurança, mas não é só este. A internacionalização dos agentes e da produção, não só para ampliar a demanda e o mercado, mas também para lidar com as oscilações mercadológicas internas e externas, e no campo da arte, o processo de institucionalização, talvez seja uma das principais ferramentas de diminuição de risco quando falamos da necessidade ou do desejo pela memória coletiva, que por sua vez reverbera nos mercados da arte.

Ainda no caso do agente artista, passa pela formação universitária, o desejo da carreira acadêmica em alguns casos, o ingresso em uma grande galeria, passando pelos prêmios, curadorias, bienais e assim por diante. O reconhecimento, fama, visibilidade são capazes de gerar algum tipo de ancoragem, orientação cartográfica, e mesmo combustível e suprimentos. Não é muito diferente das palavras de Vasari que afirmou a importância da “fama” para o artista, e de como seria ela que garantiria a possibilidade da continuidade do exercício da virtude, ou seja, da realização da obra. Uma série destes mecanismos gera um percurso e determinado reconhecimento, visibilidade; todavia, estes não garantem o pão de cada dia, e sequer a sequência a longo prazo do trabalho. Túlio Pinto explicita esta acepção:

Eu acho que é super importante. Eu sou super grato a alguns jornalistas aqui de Porto Alegre, que eu acho que acham relevante o que eu faço, enfim, mas isso gera outra coisa muito doida porque as pessoas te vêem e isso gera um prestígio que não se traduz num bem-estar financeiro. Então as pessoas acham que você está num lugar que você não está. “Pô, tá bem. Olha só, te vi no jornal. Pô, do caralho aquele trabalho, não sei o que...”. Mas tu estás fudido! Prestígio não é a mesma coisa que capital (PINTO, 2012)²¹⁸.

Gerenciar a incerteza é visar à continuidade produtiva. Um dos meios mais relevantes neste gerenciamento dentro da produção artística é a família que é capaz de ao menos porvir os estudos e sua continuidade. Pouco se fala sobre isto no campo das artes visuais no país. Carecemos deste tipo de estudo: qual a origem material dos artistas que expuseram nos últimos dez anos nas grandes instituições brasileiras de arte? Aqui não me interessa nenhum tipo de determinismo social, mas pontuar como uma origem de classe é essencial para a manutenção da atividade artística, especificamente no campo das artes visuais. Eu não falo aqui de “ricos”, super salários, mas da classe média e de seus filhos, que por si já é exceção em um país onde a grande maioria vive com menos de um salário mínimo *per capita* em seus núcleos familiares.

²¹⁸ Esta entrevista foi realizada em 2012 na ocasião de minha dissertação de mestrado e encontra-se em anexo na mesma, e editada em 2017 juntamente com o artista para publicação na Revista Porto Arte. O trecho aqui citado é fruto da edição de 2017 para a revista. PINTO, Túlio; CALDAS, Felipe Bernardes. O Devir Artista: A Obra Além da Própria Obra. Entrevista com Túlio Pinto. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.159-170, jan.-jun. 2018. ISSN 0103-7269 | e-ISSN 2179-8001.

Também não estou falando que estas pessoas não passem dificuldades em porvir os estudos de seus filhos, ou os estudantes vivam em um mar de alegria e acessos, mas dizendo que frente aos milhões de brasileiros que sequer isto é possível de ser sonhado. Trata-se de um primeiro pilar de gerenciamento da incerteza e que garantirá ao menos por algum tempo a possibilidade de exercício artístico. Todavia, familiar não se trata apenas dos pais os das mães, igualmente dos cônjuges. Nem estou dizendo que o fato de alguém possuir estes acessos garanta alguma coisa em um sentido de possibilidade de manutenção da atividade artística, mas é um fator de influência. Túlio Pinto destaca a importância do auxílio familiar.

Assim, o que eu posso dizer é o seguinte, eu sou um cara que tem sorte, em função da família que eu tenho, de me ajudar, ajudam-me até hoje. Eu não tenho um fluxo de vendas que me possibilite alugar um apartamento e arcar com despesas mensais fixas. Isso é impossível. Se eu quisesse fazer isso, eu continuaria tendo que contar com a ajuda dos meus pais (PINTO, 2012)²¹⁹.

Este aspecto foi muito falado por Wilson Cavalcante²²⁰ quando conversávamos sobre Galeria Arte&Fato durante os anos 1980. Igualmente este ponto foi suscitado quando dialogava com um galerista, que não me autorizou a utilização de sua fala, mas que, quando questionado sobre os critérios de ingresso de um artista na galeria, comentou-me que quando os currículos são parecidos, os trabalhos potencialmente possíveis, a origem social torna-se um critério, não que ela seja determinista, mas relevante, pois uma parte do “sucesso” de uma exposição está ligada à inserção social do artista e esta não deixa de ser um meio de gerenciamento de risco do galerista que aposta em um ou outro artista.

²¹⁹ PINTO, Túlio; CALDAS, Felipe Bernardes. O Devir Artista: A Obra Além da Própria Obra. Entrevista com Túlio Pinto. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.159-170, jan.-jun. 2018. ISSN 0103-7269 | e-ISSN 2179-8001.

²²⁰ Pelotas, 1950. Artista e professor no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Conhecido como (Cava), ainda na graduação tive a oportunidade de conviver com ele durante o tempo em que fui estagiário no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (2007 -2009). Também o auxiliiei durante a reimpressão de uma série de gravuras de Xico Stockinger dos anos 1950. Durante as tardes de trabalho, passávamos conversando sobre arte. Ele me contava as histórias desde os anos 1970 quando começou. Falávamos de alguns de meus professores que foram seus alunos no início da carreira, e ele me provocava a pensar o tempo todo, contrapunha-se aos argumentos que havia aprendido na universidade e assim por diante. Foi uma das pessoas que me influenciaram a seguir no campo da pesquisa na área de história, teoria e crítica da arte. Dizia-me que se eu queria pensar sobre arte, deveria sair do Instituto de Artes, não em um sentido de abandonar o curso, mas de explorar a universidade, os outros campos do saber, a própria vida. E me disse algumas vezes para “cair na real”. Nestas horas chamava-me de “carinha”, e ‘cair na real’ era ter consciência da minha origem, e que eu teria que encontrar formas de sobrevivência para exercer a atividade artística. Ressaltava a importância da origem de classe no exercício artístico a partir de sua experiência, e tornava aos meus olhos as exceções “heróis” que, apesar de toda adversidade material, ascenderam na profissão. Durante a escrita de meu TCC, que se tornou o livro sobre a galeria Arte&Fato, em entrevista apontou como este aspecto era um critério em sua perspectiva para acessar instituições e no caso da própria galeria Arte&Fato durante os anos 1980, e que muito pouco neste sentido em sua percepção havia mudado na atualidade. Entrevista disponível em: CALDAS, Felipe Bernardes. O Mercado da Arte em Porto Alegre: Um Estudo Sobre a Galeria Arte&Fato. Porto Alegre, 2011. Trabalho de conclusão de curso.

Inserção social não é somente origem familiar e de classe. Entretanto, seria ingenuidade acreditar que isto não está correlacionado, pois é sabido que muitas galerias, inclusive algumas das “grandes” galerias no Brasil, dividem o custo expositivo e tudo que isto implica com o artista. Um artista emergente desprovido de recursos próprios ou de parceiros não irá expor. O mesmo vale para algumas instituições culturais que, sem verbas para bancar integralmente as exposições, acabam por receber mostras que já possuam apoios e patrocínios²²¹. Sem contar as diversas residências artísticas, hoje vistas como essenciais à formação artística e de redes de relacionamento. Algumas exigem contrapartidas financeiras; e quando não exigem, o valor ofertado às vezes não cobre integralmente as necessidades do artista entre deslocamento, sobrevivência e produção da obra. Um artista que necessita ter um emprego assalariado para sobreviver, como irá se ausentar de 3 a 6 meses de seu local de trabalho para participar de uma residência? Nestas circunstâncias, quem irá expor em determinadas galerias e instituições culturais? Quem poderá participar de uma residência artística a partir das premissas apresentadas? Quem tem disponibilidade de tempo? E podemos ainda pensar, quem pode, por exemplo, fazer um curso com Charles Watson²²² entre tantos outros cursos oferecidos com personalidades do campo artístico nacional?

Cursos que para a grande maioria dos estudantes de arte são inacessíveis, mas que representam uma oportunidade real de acesso à informação e contatos, não só com a “personalidade”, mas com colegas que possuam interesses em comum. Exceções sempre existem, as universidades federais estão aí, as grandes instituições promovem contatos diversos, mas o tipo de contato geralmente não é o mesmo. Será realmente que somente a qualidade artística, a profundidade reflexiva que influi na capacidade de circulação de um artista e sua produção? E por que alguns artistas aceitam rachar custos com galerias e alguns curadores? Por investimento, para gerenciar os riscos da carreira. Participar de uma galeria

²²¹ Este aspecto é verificável na atualidade, por exemplo, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), assim como no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Fui convidado no início de 2016 para expor no MAC-RS. Fiquei lisonjeado com o convite, mas o Museu não oferecia nada além das salas, ou seja, não tinha verba para convites, registro fotográfico, assessoria de imprensa, adesivos, coquetel, e muito menos para produção entre tantos outros aspectos que envolvem uma exposição. Expus em setembro de 2017 financiando a mostra via apoiadores e com dinheiro próprio. Nas tratativas desta exposição, o MARGS foi cogitado em receber, devidos a questões internas do MAC-RS, mas meu bolso era insuficiente para cobrir o custo de uma exposição em tal espaço. Não é somente deste modo que as relações ocorrem; entretanto, esta é uma realidade. Aqui poderia contar as experiências de diversos colegas relatadas de diferentes espaços institucionais, galerias e mesmo alguns curadores, que ao fazerem determinados projetos e estes estarem em espaços de relevância solicitam auxílios de custo dos artistas para cobrir despesas, e claro, pagar seus cachês.

²²² Formado pela Bath Academy of Art, Inglaterra. É professor da EAV Parque Lage, onde foi vice-presidente, participante do conselho de direção e coordenador do núcleo de pintura. Dirigiu o Prêmio Johnnie Walker de Arte Contemporânea e foi diretor no Centro de Arte Hélio Oiticica – RJ. Realiza cursos voltados a criatividade pelo Brasil.

que é reconhecida pelo circuito artístico também representa status de reconhecimento, mesmo que ela não venda absolutamente nada, e o contrário, a galeria ter artistas reconhecidos nacionalmente e talvez internacionalmente que não vendam absolutamente nada também pode ser um meio de gerenciamento de seus riscos, pois falamos de um mercado simbólico de gerência de incertezas.

É importante ressaltar que isto não é um fator determinista, e nem diz respeito ao potencial artístico, poético, reflexivo, de uma produção, apenas refiro-me como um índice a ser considerado, não só no caso do artista, mas nos diversos agentes da arte. Qual a origem social dos diretores das principais instituições de arte do país? Qual a origem social dos novos curadores que despontam em nosso território? Qual a origem dos principais galeristas da atualidade brasileira? Quem pode dedicar-se integralmente à arte em nosso país sem se preocupar com o pão de cada dia? Eu não tenho resposta para isto, e nem me proponho aqui a averiguar, mas meu trânsito durante a pesquisa gerou algumas especulações possíveis em direção a uma resposta sabidamente conhecida.

Aginaldo Farias faz uma interessante contribuição para a reflexão:

Eu suponho que alimentando pessoas, dando pra elas insumos, a começar pelos insumos calóricos e proteicos, até dar insumos intelectuais, elas irão longe, aqui como em qualquer lugar do mundo. Porque a maneira como o talento foi distribuído não tem haver com dinheiro, ainda que ter dinheiro ajude. Eu lembro isto quando leio o texto maravilhoso do Joseph Brodsky sobre o Derek Wallcot, principiando com a afirmação de que só muita ignorância e preconceito não reconhece que o maior poeta de língua inglesa é um nativo de uma pequena ilha do Caribe. O interessante é que ele desdobra esse raciocínio lembrando que o Caribe é um arquipélago muito maior, mais extenso e diverso, que o arquipélago grego, e olha o que deu o arquipélago grego? Deu a filosofia, deu tudo aquilo que vem da Grécia. Então, do que nós estamos falando? O cara pode nascer em qualquer lugar e ser absolutamente genial. E tendo condições para isto, o cara floresce. É tudo possível (FARIAS, 2016).

Se os “talentos” não foram distribuídos de modo homogêneo entre as diversas camadas sociais, conforme a fala de Farias, a importância de fomentar estes talentos faz-se necessária para o seu pleno desenvolvimento. E aí está o ponto (fomento, acesso) no qual a origem de classe, a possibilidade material, que por sua vez gera possibilidades de acesso à informação, à formação, exerce sua influência, e mesmo é a responsável pela manutenção do *status quo*, pois este aspecto vai muito além das artes. Apesar disto, despontam agentes de uma origem desprivilegiada no circuito artístico, pois não é algo determinista, mas seria uma grande falha acreditar que estes aspectos não influenciam na continuidade produtiva de um artista.

Este é um aspecto na trajetória de Paulo Nazareth, mesmo com todas as dificuldades materiais e os preconceitos raciais e de classe, este conseguiu alçar a um lugar de formação e acesso informacional, a Universidade Federal de Minas Gerais. E fez mais que isto, permaneceu e alçou a um patamar de visibilidade no campo da arte nacional e internacional discutindo justamente os processos de invisibilidade, de apagamentos, de supressão das populações marginalizadas do qual foi parte integrante.

A origem familiar e seu apoio, uma origem de classe, refletem-se nos acessos, na continuidade produtiva, na linguagem falada, escrita e até mesmo corporal, gerando índices de identificação entre grupos, ou seja, um *habitus* de classe que se torna capital, essencial na formação de redes de relacionamento. Este apoio familiar garante maior possibilidade de *tempo* dedicado ao fazer artístico e de seus tramites, não é só acesso material, mas principalmente a possibilidade de desfrutar do *tempo* à sua vontade. E o *tempo*, como sabemos, é o principal bem, e sinal de riqueza de um homem. Este é um ponto muito pouco tocado nas discussões sobre o mercado e profissionalização no campo artístico no cenário nacional. É um tema “delicado”, e que ninguém quer explicitar qual a origem de Hélio Oiticica, ou Jorge Guinle e como ela exerceu influência em sua produção e principalmente em seus trânsitos? Este aspecto é dado como algo já entendido, compreendido, e que todos saberiam da influência que isto exerceria na atividade artística e na carreira de diversos profissionais. Não é verdade, não se fala nisso, pois diversos pesquisadores, artistas, agentes beneficiam-se desta realidade e se sentem constrangidos em explicitar. Ou preferem crer que nada disso influenciou em suas carreiras e nos lugares que ocupam; neste caso, é desinformação ou má fé. Ter uma origem privilegiada frente ao cenário nacional não é em si nenhum crime, e sequer precisa-se ter vergonha disto; todavia, em uma análise sistêmica da arte, este é um aspecto que deve ser considerado pelos agentes que se voltam a pensar a circulação, profissionalização, mercado e assim por diante. No entanto, este aspecto geralmente é ignorado.

Na sequência textual explicitarei os demais pontos do gerenciamento de risco, e como estes aparecem nas falas de diversos agentes do campo artístico nacional. Algumas de suas falas encontram-se muitas vezes ancoradas em reflexões e casos internacionais, ou seja, às vezes, parece haver certa dificuldade ou resistência em pensar o caso brasileiro. De um lado, esta característica pode ser entendida pelo desejo de participação em um circuito internacional, no qual de fato alguns agentes participam, assim como aquilo que chamamos de arte brasileira, mas esta participação acaba por importar modelos, entendimentos, concepções,

e assim fazemos por uma dependência intelectual que temos da cultura europeia e estadunidense, ainda hoje, que se manifesta em meu entender no desejo de aprovação do outro²²³.

2. A circulação é essencial na gerência da incerteza e na aquisição de capitais, como nos exercício de poder no campo artístico. A circulação é potencializada nos eventos do circuito artístico, das Bienais às feiras de arte. Na atual configuração, as feiras de arte passaram a rivalizar com as Bienais como potencializadoras de circulação uma vez que a cada dia as galerias visam se portar como instituições.

As feiras de arte²²⁴ espalhadas pelo globo são uma das principais estratégias de gerenciamento da incerteza no mercado de galerias, tanto daquelas que atuam no mercado primário quanto de algumas do secundário. As feiras são lugares de encontro, concorrência, de circulação, de poder e que acolhem as galerias e apresentam uma visão de oferta mundial. É o modo de as galerias fazerem frente às grandes casas de leilões, as detentoras de uma ampla parcela econômica deste mercado. Para os colecionadores, visitantes, agentes do campo da arte, estas feiras são oportunidades de verificar tendências e mesmo testarem suas orientações. Atualmente, as feiras ocupam o centro deste mercado devido ao dinamismo e à possibilidade de se verificar uma oferta global.

Elas se tornam estratégias de gerenciamento da incerteza devido à sua capacidade de serem globais, plataformas de lançamento informacional em um circuito internacional, e atualmente o principal meio de internacionalização da produção artística, ou seja, um dos principais meios de circulação. As galerias e seus artistas passaram a circular globalmente via feiras de arte, principalmente a produção brasileira, assim como são lugares nos quais o local e o global fundem-se. Ou seja, o espaço físico de uma feira é sempre local; entretanto, os

²²³ O principal indício desta afirmação é que o “grande” artista brasileiro deve ser o artista internacional - aspecto essencial às relações mercadológicas na atualidade - e para isto deve estar nas coleções reconhecidas por um determinado circuito de instituições, que passam por museus, fundações, bienais, e mesmo representação com galerias “internacionais” parceiras das brasileiras. Em um currículo de um artista estadunidense pouco importa se este tem ou não um trabalho em alguma coleção brasileira, mas o contrário significa um ponto essencial de reconhecimento. As galerias e agentes nacionais visam construir entre tantas outras coisas esta circulação da produção nacional. Este aspecto ao mesmo passo essencial ao gerenciamento da incerteza como veremos, expressa igualmente uma dependência intelectual e simbólica na qual somos subordinados. Isto é uma discussão que nos remete aos anos 1920 no Brasil ou mesmo anteriormente e não vem ao caso; entretanto, ainda assim é perceptível em nossos dias. Por outro lado, talvez exista uma dificuldade de compreender o diverso. E este diverso está aqui entre nós.

²²⁴ Este estudo não tem como tema de averiguação as feiras de arte, apesar de compor a paisagem teórica sobre o tema. Para melhor compreensão do papel destas feiras, indico a leitura da tese de Bruna Fetter. FETTER, Bruna. *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte*. Porto Alegre, 2016. PPGAV-UFRGS, (tese de doutorado).

agentes e as transações são internacionais. Por isto Bruna Fetter (2016) defende que o que existe é o local enquanto o internacional é uma circunstância. Justo Werlang assim afirma:

Finalmente, é muito relevante o fato de que a lugar de compras e vendas, o principal lugar de celebração do mercado, está migrando das galerias para as feiras de arte. É um movimento que está a determinar, e é consequência, da alteração dos padrões de “consumo” da arte, o que terá, e já está provocando, alterações sensíveis no que poderíamos chamar de mercados “locais ou periféricos”. Uma dessas alterações de padrão de consumo, ou comportamento dos compradores, e que é um movimento muito relevante, é que os compradores não são mais clientes cativos das galerias do lugar onde residem. As galerias locais não contam mais com um público de compradores cativos. Os compradores de arte com maior potencial transitam assiduamente pelas feiras de arte no país e, alguns, mesmo no exterior, e pelas galerias estabelecidas especialmente em São Paulo, onde se concentram as grandes galerias e marchands do país, e Rio de Janeiro. O movimento é de tal monta que já é possível observar algo como um movimento em direção a uma “guerra fiscal”, como por exemplo na isenção do ICMS sobre a importação de obras de arte durante o período em que se realizam suas principais feiras. E, falando em ICMS, ... temos aí um outro tema que impacta expressivamente todo o desenvolvimento do mercado de arte no país (WERLANG)²²⁵

Para Werlang, as feiras não são só lugares de trocas comerciais, quanto espaços de influência de um modo de consumo de arte que acaba por influenciar o mercado local, ou seja, acaba por tornar-se um espaço de “formação” de um tipo de público consumidor; por outro lado, podemos dizer que se trata de um lugar de exercício de poder simbólico e material que influencia no “padrão de consumo” local, no caso brasileiro, mas uma vez expressando nossa dependência simbólica e mesmo de gosto, pois na fala de Werlang isto não aparece como uma via de mão dupla, uma troca de experiências, de aprendizados e etc. em diversos níveis, do local em direção nacional e do nacional em direção ao internacional, mas como uma potente influência de um estilo de consumo identificado com determinados “padrões”, pois os “compradores” de arte em uma feira, apesar de conseguirem em um único local dialogar com diferentes galerias de variadas regiões, e alguns países, todas elas necessitam adaptar-se a um determinado “padrão”, modelo, e seguir determinados protocolos no qual existe uma influência potente das “grandes” galerias na formação de um “padrão de consumo” e de oferta, e tal influência é sempre identificada como uma espécie de “melhora”, “aprimoramento”, e elevação que é análogo a uma ascensão do local em direção ao internacional.

E no caso brasileiro, devido à fragilização institucional, à grande concentração material e simbólica em São Paulo, estes agentes ditam padrões de consumo e de oferta, assim como de “profissionalização”, por sua vez, influenciados por padrões internacionais, que é

²²⁵ Entrevista disponível em: CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

uma das maneiras de gerenciar a incerteza, ou seja, implantar, propagar, fomentar, determinadas acepções de arte como modos de consumo ao mesmo passo que são mecanismos de dependência cultural e simbólica que a produção nacional sujeita-se.

Renato silva, diretor da Galeria Mendes Wood, comenta a relevância da participação em feiras para a consolidação, e principalmente propagação da “missão” da galeria.

E houve um momento de propagação da nossa marca, da nossa missão, da nossa ideia. Por isso, chegou um momento em que nós chegamos a fazer 14 feiras em um ano. 14 feiras internacionais. Eram 12 internacionais e 2 no Brasil. Isso é uma loucura, eu não conheço galeria que tenha feito isso. Todo mundo olhava para a gente e falava: “Vocês estão em todos os lugares. Todo mundo conhece vocês”. Isso foi muito bom.

Definitivamente muita gente conhece a nossa galeria porque nós estivemos em muitos lugares. Hoje, a gente depois de dois, praticamente três anos seguindo nessa toada, a gente sentou, refletiu, que era o momento da gente se equilibrar. E, escolher melhor quais eram, quais seriam os nossos focos de ação, quais feiras internacionais nós buscaríamos, é, entrar definitivamente para marcar um espaço nessas feiras e é isso que a gente tem feito.

(...)Eu acho que as feiras são fundamentais para o mercado como ele se estabelece hoje. (SILVA, 2016)

Neste trecho percebemos a participação em feiras internacionais como meio de circulação, e de reconhecimento, ou como a necessidade de navegar tornou-se uma necessidade de sobrevivência. Estar na feira é ver e ser visto, principalmente ser visto. Talvez seja o principal meio de circulação internacional, ao menos da produção brasileira. Marga Pasquali destaca este aspecto.

Boa parte sendo feito pelas galerias que levam os artistas para fora a consequência deste trabalho que pode repercutir e continuar nos museus, instituições consagrando alguns escolhidos. Obviamente, as oportunidades dos artistas brasileiro nunca serão na mesma medida dos artistas de países como a Inglaterra, Alemanha ou Estados Unidos, esses artistas nasceram já com muito mais facilidades e consequentemente oportunidades.

(...) Muito grande, porque primeiro, do jeito que o mundo está rápido e difícil, as pessoas não teriam esta oportunidade de visitar tantas galerias selecionadas numa semana. Se tu fores passar uma semana em São Paulo, com algum objetivo, quantas galerias e museus se consegue visitar? A não ser que se faça só isso, certamente serão poucas. São Paulo é uma cidade de muito transito, aliás, assim são as todas grandes cidades do mundo. Se alguém vai para a Alemanha, por exemplo, irá a Berlim, Colônia, Dusseldorf, Munique? Assim as feiras de arte cresceram tanto, quase como um painel onde se consegue ver as galerias selecionadas para estarem naquela nesta ou aquela feira, cada uma com o seu padrão, mostrando o melhor que tem, porque as galerias vão para as feiras para se mostrar da melhor forma possível. O visitante ou colecionador tem o privilégio de ver um panorama, talvez como não visse o ano todo, mesmo que viajasse o mundo inteiro e acho que estabelece essa coisa de que as feiras de arte e as galerias existem, existem para vender, para mostrar o que está sendo produzido pelos artistas (PASQUALI, 2016).

Ainda na fala de Pasquali percebemos a “comodidade” que uma feira de arte pode promover a variados agentes devido à sua capacidade de aglomerar diferentes galerias em um

só local, ou mesmo uma oferta global, que pode ser acessada em uma visitação; ao contrário, o colecionador ou agente da arte para ter um panorama semelhante teria que se deslocar por grandes distâncias e horas de voos.

É importante compreender que o meio que gerencia a incerteza via as feiras não são as feiras em si, mas a circulação que elas são capazes de promover, não só por constituírem verdadeiros circuitos internacionais, como por serem plataformas que alavancam uma circulação interna. A partir das feiras percebemos que um dos meios de gerenciamento da incerteza é a circulação, e esta necessidade estende-se a diversos âmbitos, pois é via a circulação dos agentes que se formam pontos de contato além do núcleo inicial; e conforme estes pontos multiplicam-se, teremos uma verdadeira rede.

O que eu quero dizer é que não é a rede que permite alguma coisa circular necessariamente, mas é a circulação que é responsável pela formação de uma rede a qual permitirá novos trânsitos de agentes e informações. Assim, a circulação é o eixo central no processo de institucionalização, visibilidade e legitimação, e meio de poder, mesmo para pensarmos a venda e a dimensão do dinheiro na arte contemporânea. A circulação é o ato de navegar e o meio de sobreviver em um mundo líquido composto de incerteza. Ao mesmo tempo é o que mantém vivo o sistema e o compõe, expande-o ou o retraí.

Para Lazzaratto (2001), o poder de um agente na atual fase capitalista não estaria na acumulação de capital e sim na capacidade de circulação. Se pensarmos quem seria o artista ou curador “poderoso” ou “grande”, perceberemos que este possui a capacidade de circular globalmente, de Cildo Meireles a Hans Obrist²²⁶. Certamente alguém desprovido de capital não irá conseguir circular; porém, o foco do poder não estaria na acumulação destes capitais, mas na circulação contínua que promoveria uma visibilidade permanente.

A partir do exposto perceberemos a importância das feiras e bienais espalhadas pelo mundo. Estas, principalmente as feiras no corpo de entrevista que detenho, como um meio de potencializar a circulação de agentes a partir de um ponto de encontro e lançamento informacional. Ou seja, em determinados dias de um ano, um corpo de agentes nacionais e internacionais circulam e se encontram em um determinado espaço-tempo, no qual o local e o global fundem-se ao mesmo passo que se potencializam; tornam-se próximos. Assim, as

²²⁶ Hans-Ulrich Obrist. Curador, crítico e historiador da arte suíço, nasceu em 1968, e possui ampla circulação global a partir do campo artístico e suas instituições e mercado.

feiras para circulação de obras, de agentes, e para sua respectiva visibilidade são essenciais, da mesma forma para a manutenção e venda das galerias.

Via o dito, compreendemos porque a Mendes Wood participa de mais de 10 feiras anualmente e como isto impacta na visibilidade da própria Mendes Wood, e consequentemente de seus artistas. A circulação é primordial. Entretanto, cabe uma pergunta, por que outras galerias brasileiras não fazem o mesmo? A primeira resposta é a necessidade de um alto capital financeiro acumulado para o investimento inicial. A segunda é o partilhar de determinados pressupostos e ideologias, suas doxas e seus hábitos para serem aceitas, uma vez que as feiras e seus conselhos que decidem quais galerias podem ou não participar. Logo, não é só capital econômico acumulado.

A participação de galerias nacionais em feiras internacionais é a principal responsável pelo processo de internacionalização da produção brasileira e de seu reconhecimento em um circuito global. A relevância da circulação não está só em âmbito internacional, mas igualmente relacionada à circulação interna, à necessidade de informação para consequente lançamento de informação. Ou seja, tanto artistas como galeristas, curadores e demais agentes necessitam circular por exposições, ateliês, museus, galerias, universidades, espaços autogestionados para conhecerem e serem conhecidos, mas para também reconhecerem as lacunas, os hábitos, as doxas, de cada nicho que se pretende trabalhar ou lançar informação. Assim, a inserção das obras também está condicionada à circulação que gera visibilidade e constrói redes.

Nas circunstâncias descritas, a circulação é um dos principais meios de gerenciamento da incerteza, e mesmo uma necessidade de sobrevivência em muitos casos, ao mesmo passo, o principal meio das lógicas de dominação ser exercidas e propagadas. A necessidade de circular constrói e subordina os homens, pois, neste caso, não falamos de uma circulação livre, mas de uma necessidade na qual outros estabelecem as regras desta circulação. Por outro lado, é também a circulação das obras e agentes que instiga as modificações no sistema dominante. Uma obra trancada em um apartamento ou no acervo institucional sem ser exibida é incapaz de exercer qualquer tipo de influência, crítica, assim como um artista que produz e não exhibe, ou uma produção que não circula torna-se estéril. Circular é inerente à manutenção da vida neste mar de incertezas e também pode ser um meio de resistência à lógica dominante que nos obriga justamente a circular.

O naufrágio ou a morte intencional e consciente, ou seja, o suicídio que representaria a desistência total e a negação a toda e qualquer subordinação imposta talvez possa soar como modo de resistir e uma saída da contradição. Entretanto, esta inconformidade que leva à desistência, ou ao naufrágio, a não querer navegar é legítima, mas é estéril; é legítimo não querer jogar, não querer navegar, mas só modifica o jogo, só altera as rotas e leis de navegação quem joga e quem navega. O naufrágio é diverso de não querer navegar; só naufraga quem se arrisca neste mar, enquanto a decisão de não navegar é outra coisa.

Muitas são as formas de naufragar, tanto por problemas internos quanto externos, as intempéries, a dificuldade de combustível e suprimentos, falhas mecânicas, entre tantas outras causas, mas neste caso não falamos de um naufrágio intencional como forma de resistência. O naufrágio intencional é quando o capitão joga conscientemente seu navio contra um obstáculo com o intuito de afundá-lo ou simplesmente larga seu navio em alto mar. E isto, apesar de legítimo, não é resistência; é desistência. Muitos podem ser os motivos de desistir. O principal deles no caso dos agentes da arte é a dificuldade de retorno financeiro necessário à sobrevivência. E isto ocorre desde a dificuldade de navegar, passando pela manutenção do barco, a competitividade e a falta de equipamentos para gerenciar os riscos que faz com que milhares de estudantes de arte hoje, ou amanhã acabem por desistir conscientemente ou naufragar, tendo que buscar outros mares e equipamentos mais seguros distantes da arte.

3. A ideia do processo de institucionalização aqui está relacionado com o ingresso de trabalhos e artistas em determinadas instituições, coleções privadas e públicas, assim do mesmo modo a capacidade de circulação em determinados circuitos de obras e agentes. Desta forma, relaciona-se com a capacidade de visibilidade de determinada produção artística a partir de determinados agentes e circuitos.

Esta categoria está completamente atrelada à circulação. Não tem como pensar a institucionalização de um agente ou de uma obra sem considerar a capacidade de circular destes por determinados circuitos que, por sua vez, geram visibilidade. Entretanto, institucionalização não é sinônimo de circulação, mas sim se conecta com a ideia de legitimação de um agente ou obra. Aparece como o aval necessário no qual partilharia de valores comuns no campo artístico. O processo de institucionalização, em certo sentido, é um processo de aceitação e incorporação de agentes e obras a determinados patamares de valorização e reconhecimento em suas estruturas de poder; um partilhar de valores e crenças; um processo que é construído, tanto pelo artista, quanto cada vez mais via as galerias.

A galeria assume um papel primordial na atualidade na institucionalização de obras e artistas. Se em outrora os prêmios e salões ocupavam um aspecto central, estes foram substituídos pela ação das galerias. Isto fica claro na fala de Renato Silva:

Então, isso já mostra que é uma galeria que se preocupa em formar junto ao artista um caminho, formatar um caminho para o desenvolvimento de uma prática coerente e consistente com o passar do tempo. Então, é um programa bastante equilibrado. A gente tem a Sônia Gomes, que é uma artista de 62 anos, se não me engano, depois a gente corrige essa informação, mas que produziu a sua vida toda e que veio ter uma projeção da sua carreira a partir do momento em que começou a trabalhar conosco (SILVA, 2016).

Marga Pasquali, por sua vez, afirma:

Em todos os lados, que a gente faz um triângulo que é entre o artista e as outras pessoas, a quem se quer apresentar, sejam clientes, museus, sejam instituições e seja o mundo, não é? É para levar adiante (PASQUALI, 2016).

Daniele Dal Col enfatiza algo semelhante:

É óbvio que a gente trabalha para isso, e vai atrás dos curadores e vai atrás dos colecionadores e sabe, tenta construir juntos com os artistas uma carreira sólida, que sustente essa valorização deles um tempo, porque também não adianta nada, por pura pressão do mercado (...)eu também vejo a galeria como um agente fomentador da carreira dos artistas. E tem galerias que fazem isso maravilhosamente bem. Aquelas assim, conseguem chegar para um artista e falar o que que você quer? É bienal? É museu tal? É museu Y? Porque elas de fato têm acesso a esses caras e conseguem inserir esses artistas jovens nessas coleções que são importantes e que vão dar peso na carreira deles. Que a gente, é óbvio que um dia eu quero chegar lá, mas isso é um processo(...) (DAL COL, 2016).

Ainda a partir de uma perspectiva do artista e de suas relações, o ingresso em determinadas galerias é meio essencial à manutenção da incerteza. Assim Rubens Mano desenvolve um trabalho muito interessante chamado *Artista sem galeria é artista morto*. Escreve esta frase em um bloco de concreto e exhibe este trabalho na Galeria Milan²²⁷. Mas por que o artista sem galeria seria um artista morto? Se observarmos a trajetória de Paulo Nazareth perceberemos que a partir de 2010 sua trajetória artística ganha maior visibilidade, maior trânsito, alça a outro patamar de reconhecimento, momento que passa a trabalhar com a Galeria Mendes Wood DM. Antes de 2010, tinha realizado apenas três individuais, todas no Brasil, uma no Museu da Pampulha, outra no SESI-Minas, ambas em seu Estado natal, e outra em Porto Alegre, e duas exposições coletivas internacionais, uma na Estônia, outra na Indonésia. A partir de 2010 passa por uma ampliação vertiginosa de sua circulação.²²⁸

²²⁷ Galeria Milan, fica localizada na Rua Fradique Coutinho 1360, em São Paulo capital. Representa importantes nomes da arte nacional e participa de variadas feiras internacionais.

²²⁸ Maiores informações ver o currículo do artista em anexo neste trabalho.

A galeria é uma parceira, é uma plataforma de lançamento informacional, uma colaboradora da execução à visibilidade de uma obra e de um artista, além de um lugar de encontro, de construção de estratégias de inserção e visibilidade, assim como de um meio de aquisição para o artista de capital financeiro, social, além de simbólico. É quem convencionalmente coaduna interesses econômicos e culturais. Entretanto, nem todas são realmente parceiras, ou funcionam deste modo. Mas, quando funcionam, são meios essenciais na atual configuração sistêmica da arte para a manutenção da carreira de um artista. E por isto muitos artistas buscam trabalhar com as grandes galerias, desde o início da carreira, pois pode ser essencial não só na manutenção, mas na própria construção de uma carreira artística. Devido ao trânsito destes agentes, seu capital social e mesmo o seu simbólico automaticamente quando um artista passa a trabalhar com uma ou outra sofre uma espécie de migração também para o artista, que alça a outro patamar inclusive de reconhecimento²²⁹.

A partir do exposto, a institucionalização é uma meta de artistas e galeristas, pois representaria a inserção nas estruturas de poder do campo artístico e na valorização da produção tanto em âmbito econômico quanto simbólico. Logo, influenciaria o processo de precificação dos trabalhos e sua respectiva visibilidade. Se nos anos 1960 e 1970 a institucionalização era algo a ser combatido, criticado, em função de um determinado contexto, hoje se tornou a meta para artistas e seus galeristas que trabalham arduamente para isto. E muitas galerias como no caso da Mendes Wood DM a cada dia passam a portar-se como uma instituição artística e menos como um agente de mercado que visa a relações de compra e venda. Estas são consequências deste processo de institucionalização, pois sem este não há compra e nem venda em um patamar elevado de preços. Bourdieu (2008) já dizia “o comércio de arte é o comércio das coisas que não se faz comércio.” Esta premissa bourdieusiana é perceptível no processo de institucionalização; entretanto, ela visa também compra e venda daquilo que chamaremos de arte e que sequer precisa ser um objeto ou ter alguma materialidade.

²²⁹ Uma ressalva cabe aqui. Um artista pode ter um *reconhecimento entre seus pares* e não ter na esfera comercial. Entretanto, no circuito do qual falo, e a Galeria Mendes Wood DM participa, um está atrelado ao outro, pois, conforme Bourdieu, é no campo que os processos de atribuição de valor são construídos mediante a competição e a partir de Howard Becker diria de cooperação, mas esta cooperação é de caráter seletivo. Esta seletividade cooperativa não se pode perder de vista. Ela é capaz de unir determinados agentes em prol de um objetivo comum, ou na promoção de um artista, todos cooperam entre si e competem com outros grupos. Boa parte destas relações é erguida na informalidade, nos vínculos de afetos, de empatia, e também de classe, em associações nem sempre conscientes, ou plenamente conscientes. Guiadas por um leque de discursos e objetivos que geralmente têm em comum um chamado amor pela arte, pelos artistas, um desejo de reconhecimento da arte brasileira, e em alguns casos, de si próprios e seus interesses, a galeria acaba sendo a plataforma para estas relações, sociais, artísticas, intelectuais e comerciais.

4. Que o dinheiro, ou o capital econômico, é um dos principais instrumentos de gerenciamento da incerteza no mundo, assim como um dos fatores essenciais ao exercício de liberdade, e pelo qual os homens matam e morrem. Ele é meio, um instrumento de acessos; porém, nem todos os acessos dependem exclusivamente dele, mas este capital facilita a aquisição e manutenção dos demais capitais. Os homens comuns trabalham para adquiri-lo e garantir seu presente e seu futuro. Seus detentores buscam cada dia que passa mais, não só para a sua segurança, mas para a partir dele adquirir poder sobre os demais. E nesta ânsia de poder adquirem diversos outros capitais através dele, do social ao político, cultural e simbólico, entre outros, buscam serem os senhores de suas comunidades, estados, países, e assim por diante.

O dinheiro, o capital econômico, é algo fundamental neste jogo social em que vivemos; entretanto, é o aspecto muitas vezes omitido internamente no mundo da arte. Isto ocorre por uma negação histórica na qual o dinheiro e sua expressão, o preço, não é a medida de todas as coisas e muito menos medida de valor de uma obra de arte. Quanto vale o exercício da virtude? A arte não pode ser paga, apenas patrocinada, como vimos na primeira parte textual. A arte e seus objetos e objetivos passaram a serem mensurados por outros critérios que não o preço, o dinheiro, e entendida como algo que transcendia esta relação mundana. E como já relatado apontada como resistência ao mundo do capital, a transformação de tudo em mercadoria, anti qualquer tipo de alienação e estes entendimentos ainda tem amparo nas discussões artísticas. Também já vimos que as relações de trabalho, alienação, mercadoria são mais complexas do que afirmar ou opor a arte em relação ao mundo material.

Arte e dinheiro possuem uma semelhança: ambas são fruto de crença. O dinheiro seria capital produtivo e social acumulado, expressão de troca, mercadoria conforme as noções tradicionais. Mas o que de fato faz com que um pedaço de papel tenha determinado poder de troca é uma convenção. E o desenvolvimento artístico e seu mercado desde a Renascença esteve ligado ao poder econômico de cidades-estados, países, burgueses. A arte desenvolve-se em comunidades que consigam aliar lastro econômico com educacional.

É interessante observarmos se boa parte da população trabalha visando à aquisição de dinheiro, no campo artístico o principal capital é outro . O primeiro objetivo não é este; ele aparece como consequência desejável. E às vezes omitido, pois este não seria o fim, mas um meio, um instrumento de viabilização para aquisição de um capital que valeria mais que dinheiro: prestígio, reconhecimento entre os agentes da arte. Ou seja, para Bourdieu (2010),

competimos pelo capital artístico, em outras palavras, pela capacidade de dizer o que é e o que não é arte, ou o que é boa arte e o que não é. E justamente um dos princípios que manteria a autonomia relativa do campo seria a luta de um capital que não é o econômico, mas que dialoga com este, sem se restringir a ele, e nem ser o grande objetivo. Em outras palavras, não seria pelo dinheiro que trabalhamos, circulamos, empreendemos, mas pela arte e o reconhecimento entre pares dentro do campo artístico, ou seja, pela fama, visibilidade, construção de um legado que vá além de nossa existência mortal.

Um aspecto relevante que me chamou a atenção nas entrevistas é que, quanto menor o capital econômico do agente, maior é a relevância que este atribui ao dinheiro, ao capital econômico nas relações artísticas e seus trânsitos, enquanto quem sabidamente tem muito capital econômico são os que menos falam, ou nem falam sobre, tratam este aspecto com certa naturalidade, como apenas um meio de viabilização de projetos e ideias no qual o valor das ideias e objetivos estivessem nas próprias ideias e objetivos, ignorando parcialmente as necessidades materiais. Ou seja, naturalizam o poder do dinheiro como instrumento de gerenciamento da incerteza, enquanto agentes com menor poder aquisitivo colocam o capital econômico não como fim, mas como algo relevante para a manutenção das obras, artistas e demais agentes.

Renato Silva, diretor da Galeria Mendes Wood DM, afirma:

A gente lida com o artista, tentando dar a ele toda a tranquilidade para que ele produza, para que ele consiga desenvolver a sua prática, não é? Sua expertise, sua prática, de maneira confortável. Tentando livrar o artista das pressões todas no que diz respeito ao dinheiro, essa questão da venda, essa questão do... Muitas vezes, a gente dá suporte para um artista independente do plano de venda do trabalho (SILVA, 2016).

Percebemos certa naturalidade com a questão do financiamento do artista enquanto Danielle Dal Col da Galeria Superfície²³⁰ de um porte menor acaba por enfatizar o papel do dinheiro nas relações com a arte:

Claro! Porque o mercado é Saturno que devora os próprios filhos, né. E acho que a melhor imagem para violência do dinheiro é o Saturno devorando os filhos. Ele come todo mundo mesmo, entra todo mundo, mas isso é o dinheiro. É o poder.

(...) é a grana em si, é a especulação, e a quanto dinheiro eu posso fazer, do que o amor à arte mesmo, tipo olhar o trabalho e falar: "Putá, que incrível"! E saber o que

²³⁰ Galeria localizada na rua Oscar Freire, 240 - Jardim Paulista, São Paulo - SP, 01426-000. Trata-se de uma galeria que atua tanto no mercado primário quanto secundário, de sociedade de Danielle Dal Col e Gustavo Nóbrega.

o artista pensou fazendo aquilo e super me conectar, e levar para casa e conviver com ele porque amo de paixão, não. Tem gente que entra aqui e fala: “Tá se eu comprar esse trabalho, daqui 5 anos eu vendo, eu consigo quanto nele?”. Aí você respira fundo assim, e fala assim: “Eu não sei, eu não tenho bola de cristal, se eu tivesse, estava rica né? Lendo aí futuro e dando o número da mega-sena para as pessoas”. Mas você vê né: “Não, compra esse fulano porque em tantos anos ele vai estar aqui” (DAL COL, 2016).

Danielle Dal Col ressalta o caráter especulativo das atuais transações mercadológicas, nas quais o que importaria não seriam as obras, mas o dinheiro em si; a arte como carteira de investimento e as obras como ativos econômicos/culturais. Este aspecto é amplamente tratado por diversos autores e não cabe aqui fazer uma espécie de revisão bibliográfica; entretanto, é necessário lembrar que o processo de financeirização da arte passa pela ideia da substituição do culto à obra pelo dinheiro em si revestido de obra de arte. Ou seja, o valor financeiro tornar-se-ia o principal atrativo e critério de valor sobre a produção artística. E o dinheiro passaria a ser o regente da arte. Eu não sou tão extremista neste sentido, e nem levaria todos estes autores ao pé da letra. Mas como é verificável, Danielle Dal Col compartilha em parte destas ideias.

5. No momento em que as posições não são fixas e estão em uma mobilidade contínua, possuímos um consumo produtivo, uma arte diluída na vida, ou a própria vida como arte, o mercado como dimensão e a mercadoria como condição. Não é possível falar de uma arte em si, e outra arte como cultura como propõe Xavier Greffe (2015) onde a “arte em si” estaria ao lado de uma produção plenamente autônoma, e a arte como cultura seria como estas produções são consumidas, assimiladas por um corpo social mais amplo. O que há é um fluxo de intenções, utilizações, apropriações, instrumentalizações, produção e consumo que não corresponde a uma vontade em comum ampla em todo um corpo social, mas à vontade individual e de pequenos grupos que usufruem e instrumentalizam a produção artística, seus conhecimentos, seu potencial crítico conforme demandas, crenças e necessidades.

Ou seja, a vontade de uma arte transcendente, romântica, que expressa a virtude humana e aproximar-nos-ia das divindades, ou seria um caminho melhor a trilhar é uma vontade individual que pode ou não ser compartilhada por demais indivíduos, assim como uma arte completamente mercadológica nas acepções tradicionais. Estas afirmações não constituem uma regra, uma verdade, além da dimensão particular. Estas convivem e lutam com muitas outras concepções, por vezes, completamente opostas. E é nesta luta que as relações de poder são exercidas, mas não de um modo fixo, rígido, e sim, flexível, não centralizado.

Esta é a consequência pragmática do desejo da fusão entre arte e vida em seu cotidiano em uma sociedade capitalista. Não constitui uma saída a outro tipo de socialização como alguns artistas das novas vanguardas e seus interlocutores acreditam. A desmaterialização do objeto como uma crítica potente à fetichização da arte, e seus desdobramentos, como uma arte ambiental, relacional, não se configura necessariamente em si uma alternativa às formas de dominação, exploração, exercício de poder e socialização do homem entre si e com seu ambiente. Pelo contrário, elas podem corroborar, pois dependem menos da intenção do artista, do que a utilização, apropriação, instrumentalização e consumo que se fará desta produção.

É necessário considerar que os artistas não são inocentes neste processo. Muitos podem vir a se beneficiar de tais discursos, apropriações, instrumentalizações e etc. Tal benefício não constitui algo que deva, ou possa, ser reprovado de antemão, pois muitos e variados podem ser os benefícios advindos de determinadas posturas e ações. Isto significa que não devemos isentar os artistas de responsabilidades atribuindo tudo ao outro; mas também não culpá-los simplesmente ou taxá-los, mas compreender que estes jogam o jogo no qual não são necessariamente eles (artistas) que determinam suas regras, e este jogo vai além das instâncias da arte, eis o significado pragmático de uma pós-autonomia. Ou seja, o artista e a arte participam da máquina produtiva de nosso tempo, submetem-se e reproduzem as regras mesmo inconscientemente, ao mesmo passo que podem vir a profaná-las, criticá-las, desestabilizá-las do mesmo modo como corroborar.

Falar do gerenciamento da incerteza neste contexto significa refletir sobre a autonomia da arte, e dizer que esta autonomia relativa erguida no século XIX precisa ser repensada. Uma autonomia que foi responsável por apartar a arte da práxis da vida cotidiana e estabeleceu um lugar de liberdade à produção artística, gerou condições desta prática artística poder alçar a uma condição crítica da própria sociedade, pois se encontrava em uma posição privilegiada, e vista como um lugar de emancipação, de trabalho livre, e o artista uma espécie de herói anti o determinismo social de uma sociedade burguesa. Para Peter Bürger, a constituição da autonomia da arte desligou a arte da “práxis vital da vida”, enquanto as vanguardas que tinham como intenção este religamento fracassaram²³¹.

A autonomia que garantiu um espaço de liberdade para arte e o artista ao mesmo tempo a teria separado da vida ordinária. As novas vanguardas dos anos 1960/70 tentaram

²³¹ Ver o texto: *The Negation of the autonomy of art by the avant-garde*, de 1974 de Peter Bürger. Disponível em: <https://c4atlanta.org/wp-content/uploads/2016/09/Peter-Burger-The-Negation-of-Autonomy-of-Art.pdf> Acessado em: 05 de novembro de 2017.

restabelecer a proximidade entre arte e vida, assim como as tendências de uma prática relacional de outro modo visaram tencionar esta autonomia; no entanto, estas práticas só podem ser reconhecidas enquanto arte devido à autonomia relativa do campo. O pressuposto momento pós-autônomo não significa o restabelecimento da arte à prática vital das sociedades necessariamente. Todavia, guarda consigo o germe de uma mudança que vem ocorrendo desde o entendimento de uma arte que se espalha pela vida, que compõe a vida; logo, as diversas práticas e saberes de uma arte que se completa no outro e que impõe outras perspectivas que não só da plena autonomia do objeto ou do artista. Conforme Canclini:

Para produzir perguntas não metafísicas, a pesquisa levada a cabo em cada campo precisa se articular com indagações dos outros campos. Assim, na medida em que alguns filósofos e sociólogos, como Edelman, Goodman e Heinich, substituem a questão *o que é arte* por *quando há arte*, nos remetem para o conjunto de relações sociais entre artistas, instituições, curadores, críticos, públicos e até empresas, dispositivos publicitários que constroem o reconhecimento de certos objetos como artísticos. A troca da pergunta estética precisa se encarregar, ao mesmo tempo, de como vem se transformando a indagação pelo social (CANCLINI, 2012, p. 48-49).

Pelo viés crítico nos termos aqui apresentados, que por sua vez passa pelas obras, pela força produtiva dos artistas, pelas relações sociais nesta reflexão chamadas de gerenciamentos da incerteza, encontramos justamente o tencionamento da aceção de autonomia do objeto artístico e mesmo da arte. Este momento pós-autônomo não significa uma diluição da arte na práxis da vida, em um sentido de uma total permeabilidade, que em radicalidade significaria o fim da instituição artística e a ascensão vida como arte, pois é justamente a instituição arte, ou seja, o conjunto de valores e ideologias que geram o espaço para que determinadas manifestações ocorram e ganhem visibilidade.

À Venda

O que seguirá neste escopo textual é uma busca por tentar demonstrar como a crítica fruto do pensamento crítico alça à condição de mercadoria e *slogan* de mercado na atual configuração, juntamente com outras mercadorias além da obra física propriamente dita. Farei isto através o trabalho de Paulo Nazareth, ao mesmo passo considerando que os trabalhos não se restringem a meras mercadorias e *slogans*. Assim, iniciarei a reflexão retomando a pergunta: o que Paulo Nazareth e a Galeria Mendes Wood DM vendem? Respondida parcialmente na segunda parte desta tese, o que farei a seguir é complementar aquela resposta por outro viés, ou demonstrar outras possíveis respostas a partir de uma perspectiva diversa da anterior; entretanto, que não está em oposição, mas a complementa, e que nos conduzirá a compreender como a crítica alça a condição mercadológica.

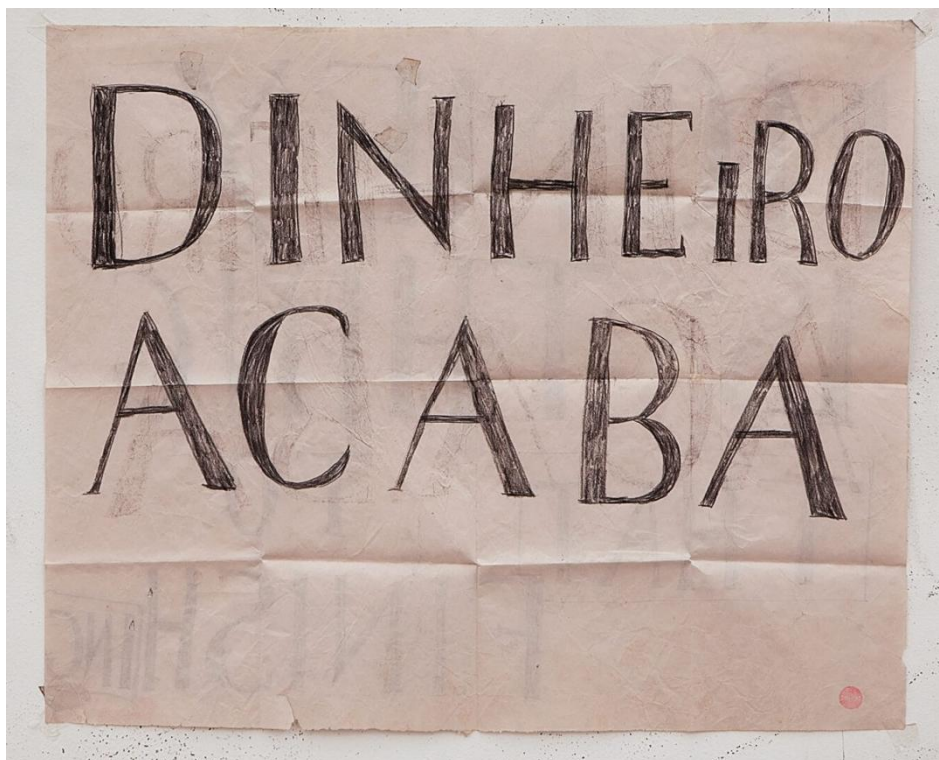


Fig. 13. *Premium Bananas*
Paulo Nazareth, 2012, charcoal and adhesive tape on paper, 61 × 66 cm
Fotografia disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM
Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth>
Acessado em 22 de dezembro de 2017.



Fig. 14. Paulo Nazareth. Sem Título, da Serie para a Venda. 2011.
Impressão fotográfica sobre papel algodão. 70 X 93 cm. Imagem
disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/paulo-nazareth>.
Acesso em 15 de maio de 2015.

1. A venda em arte não é um fim em si mesmo, mas consequência de estratégias e táticas para a circulação, institucionalização, legitimação, visibilidade de obras e agentes. Para Bourdieu, a única acumulação legítima no campo das artes seria a de prestígio - capital necessário para a transmutação econômica. Assim, nesta articulação, aquilo que a princípio é intangível, inalienável, torna-se plenamente comercializável e a venda uma consequência da circulação, institucionalização, legitimação, construídas dentro do campo das relações sociais que tangem em última análise gerenciar a incerteza. Nesta relação descrita tudo ascende à possibilidade de venda, de comercialização. Isto fica claro com a fala de Renato Silva sobre o trabalho de Paulo Nazareth:

É justamente transformar o que seria intangível, usando um termo que você colocou, como algo que possa ser entendido como produto de fato. Que, de fato, mereça e tenha o seu valor. Porque cada produto que o Paulo Nazareth tem, que ele cria, ele é carregado de uma infinidade de significados. Que dá, que carrega. Cada produto carrega uma riqueza simbólica, estética, histórica... Fascinante! Então, se eu olhar hoje para o colecionismo e imaginar que esse colecionismo não entenda isso, eu deixei de acreditar na arte. (...)Entende? Então, assim, os vídeos do Paulo Nazareth. O Paulo Nazareth. Cada caminhada dele resulta numa infinidade de vídeos, é, os produtos todos que ele traz, que ele cria, não é? No decorrer dessa caminhada. As fotografias. Então o Paulo é bastante tangível sim, tá?(...) O Paulo é muito tangível. Paulo é um dos artistas da galeria que mais faz venda (SILVA, 2016).

Agora é interessante considerar a perspectiva do professor Agnaldo Farias quando comenta sobre as feiras de arte, especificamente a SP-Arte, e diz que as produções mais ousadas, questionadoras, polêmicas cumprem um papel de chamariz, de marketing, que vendem ousadia, rompimento e etc. naquelas circunstâncias; no entanto, está cheio de produções plenamente comercializáveis entrando pela outra porta.

(...)entendendo do mesmo modo como um estilista, ele faz roupas e apresenta roupas que são experiências tão ousadas que ninguém vai comprar aquilo, por outro lado, ele terá a atenção do público chamada sobre si, como alguém muito ousado; vai montar uma grife em torno disso, quer dizer seu nome vai valorar de tal modo que ele vai vender muito mais jeans do que vendia antigamente. Então, eu diria que os artistas que estão dentro da feira sendo vendidos principalmente no primeiro e segundo andar do prédio da Bienal, onde a SP Arte acontece, são os artistas que se beneficiam de toda essa discussão. São eles os mais vendáveis, eles são as calças jeans, são os artistas que cabem nas salas, que cabem nas coleções, mesmo quando um dos estandes apresente alguma coisa incomprável, mas o comprável está entrando por outra porta (FARIAS, 2016).

Enquanto via Renato Silva tudo parece comercializável como no caso do trabalho de Paulo Nazareth, para Agnaldo Farias isto cumpre um papel sem ser plenamente comercializável, gera visibilidade, e este papel seria responsável por potencializar a venda de outras peças, trabalhos e artistas.

As galerias, assim como qualquer agente, vendem muito mais que as obras. A venda está ligada a um estilo de vida de consumo de determinados bens. Entre estes estão as obras que são consequências destas outras vendas. Vende sua imagem que está atrelada à figura de seus galeristas e de sua capacidade de circulação e visibilidade; vende a possibilidade de encontros sociais e oferta a possibilidade de experiência junto às obras; vende sua imagem e a imagem de seus artistas. Assim, o que é ofertado via arte, artistas e galeristas é um estilo de vida atrelado ao consumo daquilo que chamamos de arte. Em outras palavras, o que se vende são informações imagéticas ligadas a um perfil de consumo que acaba por construir identidades via este consumo conforme aparece nas entrevistas de Danielle Dal Col e Marga Pasquali, enquanto a venda de um estilo de vida. Igualmente, vende-se a crítica revestida, ou materializada como trabalho de arte como veremos, pois consumimos crítica.

A venda de um estilo de vida hierarquiza as pessoas pelo consumo de determinados bens em detrimento de outros que, por sua vez, não está plenamente atrelado ao dinheiro, ao capital econômico; no entanto, sem este não é possível usufruir deste modo de vida. Ou seja, a construção identitária de um indivíduo passa a estar atrelada ao que este consome, e o que este consome participa da construção identitária desta pessoa via uma representação imagética fomentada socialmente em um circuito de agentes e obras de arte, em nosso caso. Assim, podemos afirmar que inclusive uma galeria ou um artista vendem a possibilidade de outra construção identitária de quem consome seus bens e isto gera a possibilidade de um legado à posteridade, que passa pela coleção e o incentivo às artes, assim como um objeto de redenção e expiação quando se consome justamente o potencial crítico da obra.

2. Efervescência dos anos 1960 e 1970, seus rompimentos, ousadias, críticas e desejos pulsam na arte contemporânea com maior ou com menor vigor. A ideia de origem, princípio, começo, de forma estanque não me agrada; porém, não podemos negar a importância dos movimentos que surgiram. Da Pop Art, Minimal, Arte Conceitual e seus conceitualismos, Land Art, Happening, Performance entre outras manifestações, práticas que colocam em jogo uma relação entre arte e vida e borram seus limites.

A aproximação entre arte e vida no campo artístico ocorre tanto na prática artística quanto no plano discursivo, ao mesmo passo em que dentro da sociologia do trabalho passa-se gradativamente a discutir a aproximação entre trabalho e vida, ou mesmo sua fusão. Logo, desde os anos 1960/70 já poderíamos pensar numa relação entre arte, vida e trabalho que se fundem na prática de diversos profissionais de nosso campo, principalmente na figura do

artista. Aliado a isto, devemos considerar o aspecto da desmaterialização, tanto em âmbito artístico como econômico. A aproximação entre arte e vida é reivindicada como uma resposta ao processo de fetichização da obra de arte; uma resposta ao sistema, aos processos de mercantilização. Mas esta resposta tem de ser contextualizada, pois o mesmo não se pode afirmar na contemporaneidade.

As ousadas e críticas destas décadas (1960-1970) foram assimiladas e atualmente entendidas como práticas artísticas naturais. A *performance*, o *happenig* durante estas décadas, mas igualmente na atualidade, não só estão embasados em uma proposição, ou numa forte relação entre a arte e a vida, como são capazes de colocar o próprio corpo do artista enquanto matéria de seus trabalhos, como no caso de Nazareth, entre tantos outros. Isto em si não é uma novidade se pensarmos nas artes dramáticas; porém, dentro das artes visuais e aliado ao contexto é muito mais que mera banalidade. Um corpo é carnal, poético, político, sexual, vivo e que a princípio seria a última resistência ao processo de comercialização da arte, como no caso de Paulo Nazareth, mas isto hoje também se encontra superado; é possível comprar e vender as mais variadas *performances*.²³²

Apesar da ligação entre arte e vida, da presença do corpo do artista, do discurso da desmaterialização, muitas vezes estas ações tornam-se imagens, ou seja, a desmaterialização e a efemeridade das manifestações muitas vezes foram e são registradas e tornadas palpáveis e imagens. Eu diria mais. Na atualidade, obrigatoriamente elas se tornam imagens, por necessidades institucionais, mercadológicas, históricas, para a materialização do próprio trabalho, e mesmo sua existência enquanto arte. Imagens exibidas nas galerias comerciais e nas instituições museológicas, e performadas nelas, mas também nos espaços abertos, no meio urbano ou rural. Estas ações artísticas fundem-se com a vida, emaranham-se de tal forma que me parece impossível desfazer esta conexão, como podemos perceber na fala de Paulo Nazareth sobre suas *performances*.

Existem as performances, mas é mais: é como eu me comporto diante do mundo. Posso decidir permanecer aqui no centro de São Paulo ou posso me conduzir de uma outra maneira. O objeto de arte está na maneira como eu decido me conduzir, me comportar diante do mundo. É arte de conduta, arte de comportamento, performance expandida e, ao mesmo tempo, diluída. Não é um espetáculo, vai se misturando e se fazendo vida (NAZARETH, 2013).

²³² Sobre este assunto, ver a reportagem na Folha de São Paulo de abril de 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml>, acessado em 12 de abril de 2016.

Apesar do discurso, Nazareth, como muitos outros artistas, registra esta vida, obra, arte, de diversas maneiras, de fotografias a textos, de objetos a entrevistas. Tudo, desde os anos 1970, historiciza-se no presente; há necessidade por uma memória futura e a consciência que sem o registro, sem o arquivo, tais ações artísticas perder-se-iam como poeira no tempo. A própria ideia que aquela ação seria um movimento de caráter artístico perder-se-ia sem tais procedimentos. O arquivo e o arquivar-se se tornam mais que meios de registro, mas ferramentas de reconhecimento e divulgação de que determinada ação constitui-se enquanto arte.

Ricardo Basbaum, quando questionado sobre o porquê arquivar um trabalho que se dilui na vida, responde:

(...) Eu diria que meu trabalho, por conta do coisas que comentei, opera com a ideia de organizar-se – logo, ele mobiliza a lógica do arquivo, faz disso uma questão. O arquivo, claro não como algo que vai congelar o trabalho, mas potencializá-lo.

O outro lado dessa questão – e acho que também não podemos ser ingênuos – é reconhecer que o tempo de vida do artista é limitado. Então, há um momento dessa curva (não é uma linha reta, é uma curva) em que você começa a perceber que é preciso organizar um pouco aquelas práticas. O próprio material irá embutir essa dinâmica, de modo que não faz sentido você, em certo momento, ter a mesma dinâmica de produção que você tinha em outra fase. Aquilo se reacomoda, tem outro *timing*, etc. Logo, nessa curva fica já um gesto de cuidado com o seu próprio trabalho, que vai implicar nesses cuidados do arquivamento. Logicamente, isso se apresenta. O processo do Duchamp é exemplar nesse sentido – ele deteve esse *timing* com uma sabedoria perfeita. Aí, no final das contas, as coisas dele estão ali, no Museu de Philadelphia, perfeitamente arquivadas. E ele termina a sua obra em um museu, com as coisas preservadas. Porque por mais que ele fosse crítico à instituição, o fato daquela obra estar acomodada ali não faz essa obra ser menos crítica ao seu processo de institucionalização; acredito que, ao contrário, houve uma espécie de reconhecimento disso (BASBAUM, 2017).

O arquivar, o registrar, não simplesmente geram espólios da arte para um mercado de compra e venda, mas é um mecanismo fundamental de inscrição de determinadas práticas enquanto arte; caso contrário, seria apenas vida. Esta filosofia de vida e de arte gera imagens de todo o tipo, que são colocadas a circular em diversas instâncias artísticas e além das fronteiras do mundo da arte. A experiência e o corpo performático são registrados, tornados imagens, mas não qualquer imagem, as imagens muitas vezes são selecionadas, editadas, tornando-se “imagens ideais”, que às vezes nada tem a ver com a ação real, pois a imagem é que formará a memória daquela ação, e a partir da melhor imagem, da imagem ideal, que a memória coletiva sobre a ação será construída e propagada.

O artista consciente disto, às vezes, não mais faz a ação para tocar o outro e envolvê-lo, mas para construir a imagem perfeita, o registro correto, o modo de arquivar adequado,

para inseri-lo institucionalmente e tornar aquilo que se diluiria na vida em arte, ou seja, inscrever determinada ação em um conjunto de valores, práticas e tradições. E o faz através de um cinismo interessado, que tem por base a necessidade de gerenciar a incerteza que boa parte dos agentes da arte tem de lidar cotidianamente.

Vilém Flusser (2011) afirma que a imagem de registro, quando pensada para ser registro, deixa de ser registro para ser participante do rito. Ou seja, alguma coisa feita para ser fotografada ou registrada de antemão já seria parte constituinte da obra, e não registro; é obra, pois participa do ritual. Quando Paulo Nazareth, ou Ricardo Basbaum estabelecem algum tipo de ação e pensam na necessidade de registrar, arquivar, mesmo que seja um trabalho que se “autoarquiva”, este registro é parte constituinte deste ritual. Assim, pode ser pensado como parte da obra, pois, para Flusser, na sociedade pós-industrial tudo passaria a ser registrado pelos aparelhos, e este registro via imagens técnicas teria passado a fazer parte do próprio ritual de viver nesta sociedade.

Como vemos nas redes sociais, ou na preocupação dos próprios artistas em constituir um registro, um arquivo, quando algo é realizado pra ser registrado, este registro é constituinte do próprio ato. Esta perspectiva acaba com uma visão que separa registro da ação desenvolvida, ou da arte, ou seja, a dicotomia entre registro e trabalho de arte nesta perspectiva resolve-se. Se algo foi realizado e pensado para ser registrado, este registro é parte constituinte da obra; é segmento da obra. Não está fora, ou é outra coisa, mas é uma parte do mecanismo obra. E este *modus operandi* potencializa a geração de imagens em vários sentidos que esta acepção contempla.

A partir do dito, no campo da arte, mas não só deste, nossas ações como agentes, de pesquisadores, artistas, curadores, galeristas, entre tantos outros geram imagens. E mais, muitas vezes nossos objetivos centrais são a constituição de imagens. As imagens muitas vezes são as responsáveis pela memória, pela construção histórica. A partir de Boris Groys (2014), esta construção imagética não serve necessariamente para revelar, mas para ocultar; entretanto, ganha características de necessidade em um processo contínuo de construção imagética de si.

A imagem em sua multiplicidade de entendimentos é o elo que utilizarei para pensar sobre o processo de comercialização da arte em diversos âmbitos; das imagens mentais às imagens materiais. Assim, no caso de Nazareth, mas não só deste artista, a imagem torna-se

objeto comercializável material (fotografia) oriunda de suas *performances*, encenadas ou não, e imaterial (a imagem do artista); a imagem de suas questões, tanto no circuito comercial quanto institucional que ampara todo e qualquer outro objeto material, como um guardanapo que Paulo Nazareth assina. Assim, o conceito de imagem é o elo de amarração entre capitalismo cognitivo, arte, artista e o mercado em suas relações de troca.

3. A imagem reluz, “arde”, torna-se dialética²³³, “acontecimento”; é aparência e aparição; é mercadoria. Ela é rastro e é índice, é corpo, é imaterial, virtual, numérica, sagrada para alguns e profana para outros; anacrônica e diacrônica, é informação e conhecimento. A vida contemporânea é tornada imagem diariamente. Consumimos imagens diversas e passamos a produzir imagens de nós mesmos como em nenhuma outra época. Construímos-nos enquanto imagens, a partir e através destas. Sonhamos e desejamos imagens mais que as coisas em si.

A discussão da imagem como mercadoria não é recente. Nos campos da administração e da publicidade chegam a ser corriqueiras em função de sua dimensão prática. Porém, quando entramos no território da arte, passamos a andar na beira de abismos que não estão no plano epistemológico e sim na resistência ideológica dos profissionais da arte e de suas *doxas*. Esta resistência ocorre em função das consequências desta afirmação no âmbito da arte e de suas relações. Neste aspecto, Bourdieu faz-se atual como nenhum outro teórico. A resistência toma dimensão de crença e esta, em seu íntimo sentido em meu ponto de vista, elimina a possibilidade de ponderação. Isto é um assunto vasto para explorar neste trecho. Assim, partirei da premissa de que a imagem pode ser mercadoria, e a seguir esboçarei esta relação na arte através do trabalho de Nazareth.

A relação entre arte e imagem extrapola a dimensão da obra artística e se estende a seus atores: de artistas, curadores, pesquisadores, historiadores, entre outros, às empresas patrocinadoras via as estratégias de marketing. Don Thompson (2012) fala-nos de um *artista de marca*, uma *galeria de marca*, Bourdieu (2008) em *efeito de Griffé* ou assinatura, Heinich (2005) comenta a mudança do estatuto do artista da obra para sua figura, Boris Groys (2014) de uma autopoética, de uma imagem pública construída por nós mesmos. Todas estas afirmações de diferentes autores caminham em direção a uma relação imagética, que pode ou não ser representacional. Assim, desejamos informações que são imagens, e consumimos

²³³ Sobre a noção de imagem dialética, cintilante, ver: HUBERMAN, Didi. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

estas imagens informacionais. Podemos, a partir de diferentes autores, elencar várias categorias para as imagens. Das imagens técnicas às imagens representacionais, de acontecimentos, mentais, cintilantes, dialéticas, virtuais, reais, pictóricas.

Penso que uma imagem não se restringe a uma categoria específica. Isso ocorre em função de necessidades metodológicas e discursivas. Logo, as possíveis categorias não limitam as interpretações de uma imagem, apenas apontam o eixo interpretativo de uma determinada perspectiva. A partir desta noção, irei elencar na sequência algumas categorias interpretativas para a compreensão das imagens em um processo de mercantilização, sem as intenções de restringi-las a uma ou outra categoria, pois a imagem como conceito possui dimensões históricas e teóricas múltiplas.

A ideia da imagem desdobra-se da negação à afirmação, ou seja, de sua negação, da concepção de algo que não é, apresentada como simulacro, e aparência, assim distante da verdade, ou algo que encobriria a verdade, como em Platão, para algo que é em si, e por si; ou seja, ganha autonomia a ideia de representação e torna-se uma verdade em si. Então, poderíamos falar de Platão a Hans Belting ou Didi-Huberman passando por inúmeros autores, mas não é o caso de fazer uma revisão bibliográfica sobre o conceito de imagem.

A representação social é uma imagem. Esta afirmação está embasada no alinhamento das teorias das representações sociais com a concepção de imagem. Assim, poderemos pensar que as representações sociais são relações imagéticas, de indivíduos, mas igualmente de diferentes instâncias. E esta imagem será de natureza representacional. Ou seja, nem toda imagem é necessariamente representacional; porém, as imagens alinhadas a uma determinada relação de identificação tornam-se representacionais.

Desde empresas e suas respectivas logomarcas aos artistas, as instituições e mesmo os intelectuais, a potência representacional varia conforme contextos e estratégias; todavia, podemos dizer que um dos índices que podem ser mensurados é a circulação em escala global alinhada ao seu reconhecimento. Assim, poderemos pensar que artistas do *mainstream* como Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Murakami, Jeff Koons, Jasper Johns, Andy Warhol, Damien Hirst ou Gerhard Richter, entre tantos outros, possuem um alto capital representacional, que necessariamente não está ligado exclusivamente às suas obras, e sim, a um sistema de relações que, por sua vez, é imagético. Uma consequência disto que afirmo é a

compreensão de que a imagem do artista, ou destes artistas, passa a possuir um valor simbólico e financeiramente mais que suas próprias obras, materiais ou imateriais.

Quando Pieter Tjabbes fala a Silas Martí para a Folha de São Paulo sobre “produto Basquiat”, na polêmica da vinda de obras deste artista para o Brasil e a disputa institucional, este fala do *produto cultural imagético Basquiat*, que se funde em sua história, persona e obra, mas que não significa necessariamente que o indivíduo Basquiat tenha tornado-se uma mercadoria. Se assim fosse, a validade deste já venceu há algumas décadas, ou seja se restringiria à sua existência física. Neste caso específico, o “produto Basquiat” é uma representação social imagética, o mesmo vale para outros artistas.

Está havendo uma competição. O Basquiat está muito na moda agora. Todo mundo quer. (...) Havia muita procura para o produto Basquiat. Não fazia sentido ter duas grandes exposições ao mesmo tempo (TJABBES)²³⁴.

Deste modo, a representação social imagética do artista alça a produto cultural e o valor das obras seria parcialmente um reflexo do significado de suas representações que, por sua vez, são imagens. O mesmo princípio em outra escala vale para os trabalhos de Artur Barrio, Paulo Bruscky, Cildo Meireles, ou Paulo Nazareth. Esta constatação em parte vai ao encontro do que Bourdieu afirmava sobre ser a única acumulação legítima no campo cultural a de prestígio e de capital simbólico que, em uma “economia específica²³⁵”, poderia converter-se em capital econômico.

A representação imagética atrelada à figura do artista, alinhada com seu nome, que por sua vez são representacionais e informativas, possui um caráter de imaterialidade, e pode converter-se em índices de valores e, por sua vez, possuir uma dimensão mercadológica. Estes artistas poderiam ser comparados com grifes ou marcas, como *Nike*, *Prada* e *Hugo Boss*. No entanto, nem toda “marca”, “griffe”, ou construção imagética pública é igual, ou é percebida da mesma maneira. Segundo Agnaldo Farias.

Eu acho que isso não se pode generalizar, tem artistas que tem este perfil. Se tem marcas registradas ou grife de diferentes modalidades, você tem, por exemplo, uma figura como o Tunga, e você tem uma figura como a de Vik Muniz, são completamente distintos e ambos tem uma grife. Tunga inclusive acho que não hesitou em deixar que associassem a imagem dele com a de um temperamental, em alguns casos intratável. Sabe, não estava preocupado com o que pensassem dele,

²³⁴ Fonte: Reportagem de Silas Martí. *Masp cancela mostra após americano Basquiat ser tema do CCBB*. Folha Ilustrada, Folha de São Paulo, 27 de novembro de 2017.

²³⁵ O termo designa, na sociologia bourdieusiana, a transformação, a transmutação de capital simbólico em capital econômico via uma série de processos sociais ligados à acumulação e à circulação do que normalmente chamamos de “prestígio” ou “autoridade”. Mais informações em: BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

porque tinha um trabalho fenomenal, mas não sei onde isto é construído ou espontâneo. Acho que as coisas se misturam (FARIAS, 2016).

A assinatura, a marca em um sentido comercial, ou a imagem do artista são representações. E elas conferem ao mesmo tempo valor aos mais variados objetos ou mesmo ideias que, por sua vez, ganham status de mercadorias nesta dimensão mercadológica. Vou explicar com mais calma a seguir o que são representações sociais e como estas representações adquirem uma condição enquanto mercadorias, e por que eu penso que elas são essencialmente imagens.

Vou começar com a noção mais corriqueira, a acepção da representação. Para Serge Moscovici, o maior representante do que denominamos hoje de psicologia social, a ideia de representação social representaria uma aproximação entre o sujeito e o coletivo. As representações sociais, para ele, são os meios de comunicação entre sujeitos, entre coletivos, ou entre sujeitos e coletivos, e surgem da interação social. Serge Moscovici (2003) afirma que toda comunicação é realizada através da representação. Em outras palavras, a representação é o meio pelo qual nos comunicamos e como entendemos o mundo. Assim, em uma sociedade denominada de sociedade das imagens, este meio seria as imagens. A representação imagética não seria algo estático, mas polissêmico e, a partir destas características, carregaria consigo um potencial transformador, pois, na medida em que os sujeitos representam os objetos, ou se representam, poderia construir e desconstruir a realidade em que habitam, tanto em termos individuais quanto coletivos. Para este autor, representação é:

Nós sabemos que: representação = imagem|significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem. (...) A própria linguagem, quando carrega representações, localiza-se no meio do caminho entre o que é chamado de linguagem de observação e a linguagem da lógica; a primeira expressando puros fatos - se tais fatos existem - e a segunda expressando símbolos abstratos (MOSCOVICI, 2003, p. 46).

As representações corporificam ideias: “(...) O verbo (a palavra) se faz carne; e o marxismo confirma isto quando afirma que as ideias, uma vez disseminadas entre as massas, são e se comportam como forças materiais” (MOSCOVICI, 2003, p. 48). Deste modo, quando alguém compra um trabalho (por exemplo, de Artur Barrio, Cildo Meireles, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum ou de Paulo Nazareth), uma obra de arte, um registro ou um acessório assinado pelo artista, identificado como legítimo, busca adquirir o que este objeto assinado por este artista representaria, ou seja, as ideias e imagens, ou ideias que se corporificam em imagens materiais e imateriais que o nome de Paulo Nazareth, Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó carregam consigo; em outras palavras, o que representação Paulo Nazareth significaria.

Poderia ser qualquer outro artista que consiga emitir informações em rede de forma ampla, ou seja, que consiga emitir informações e faça-as circular. Este aspecto é tratado por Ricardo Basbaum:

(...)quando a gente vende uma obra como qualquer operação de venda em que se ganha a própria moeda, esse papel moeda está comprando, não apenas aquele bem material, mas está nos comprando também. Compra mais do que apenas aquele objeto material. Então, essas relações sempre têm de serem conduzidas com todo o cuidado, na medida do possível e na lucidez, e saber o que, de fato, está se vendendo. Eu diria também, quando se vende uma obra, como você conduziu mesmo a argumentação durante a entrevista, a gente vende todos esses valores imateriais, inclusive a gente está vendendo uma maneira de existir como artista (BASBAUM, 2017).

De uma maneira muito consciente, Ricardo Basbaum mostra que a venda de um objeto artístico vai muito além do próprio objeto; e mais. Vende-se inclusive um modo de existência dos artistas. A maneira mais superficial desta venda é a representação linguística/imagética associada ao nome do artista, ou seja, a ideia da grife, da marca. Assim, o “nome” do artista ligado à sua imagem “*persona pública*” que detém grande prestígio no meio artístico alça a uma dimensão material.²³⁶ O prestígio aqui se relaciona com a capacidade de lançamento de informação em rede e sua recepção favorável, ou seja, à capacidade de circular. Assim, em outras palavras, Paulo Nazareth, Rosângela Rennó, Damien Hirst, Murakami, Basquiat ou mesmo Adriana Varejão são uma corporificação das ideias associadas a estes signos (palavras-nomes), que representam ideias e valores transmutados em imagens.

Neste ponto, voltamos a Vasari, e à primeira parte deste trabalho, quando Vasari afirma que os artistas virtuosos ganharam fama e desta retirarão benefícios daqueles que nunca conheceram. Em nosso caso, a partir de uma ampla visibilidade um artista, e não só este, são capazes de alçar suas representações a uma dimensão de mercadorias, que podem estar associadas a objetos, pessoas ou abstrações, mas que são possíveis de serem comercializadas. Por outro lado, em um sentido amplo, acabam por serem úteis para quem consome e para quem as oferta, um artista ou uma empresa – cumprindo os requisitos da teoria marxista para algo se tornar mercadoria ainda em uma visão tradicional, sem se restringir a isto, pois estas representações são bens, ou seja, possuiriam um valor de uso superior ao valor de troca.

²³⁶ Neste ponto é relevante ter clareza que nem todo artista consegue alçar seu nome, sua representação, a uma dimensão material. Ou seja, capaz de operar uma transmutação imagética em capital financeiro. Tratamos de exceções neste caso, entretanto, essenciais para a compreensão dos diversos níveis de atuação, e tanto o desejo pela visibilidade quanto à necessidade de gerenciamento da incerteza através desta visibilidade, que só ocorre quando em circulação, que faz com que o mais periférico dos agentes até o mais central busque visibilidade, pois isto significaria alçar suas representações imagéticas à possibilidade de transmutação em capital financeiro e garantiria a sobrevivência e continuidade produtiva.

Mas este valor e a dimensão do valor de uso e de troca dependem do contexto que estas representações são empregadas, e de quem as utiliza e consome produzindo. Como vimos a partir de Appadurai, e nos tópicos anteriores, as mercadorias que aqui tratamos não precisariam estar necessariamente atreladas ao dinheiro, ou a uma relação de troca tradicional. Entretanto, a representação desses artistas, quando empregados dentro do sistema econômico, liga-se ao capital financeiro, mas não exclusivamente a ele e não de forma imediata. A representação é um veículo de comunicação entre sujeitos no mundo coletivo e os meios como os sujeitos acessam os objetos e informações. Então, a partir do trabalho de Paulo Nazareth, como poderíamos pensar a relação sujeito, objeto, representação e imagem?

O sujeito é o indivíduo Paulo Nazareth; a representação como veículo de comunicação ou como signo de troca é a palavra Paulo Nazareth e sua imagem; que, por sua vez, toda palavra é uma imagem e associa-se a outras imagens. O objeto de representação (ideia), a princípio, é a arte e seus valores encarnados em alguma materialidade (fotografias e registros), mas igualmente neste caso a crítica. Porém, o objeto de representação poderia também ser prestígio social advindo da aquisição deste bem, atrelado à palavra e imagem (representação) Nazareth.

Se mudarmos a perspectiva, o sujeito poderia ser o comprador, e não necessariamente o indivíduo artista. Porém, para manter o mesmo exemplo, a palavra Paulo Nazareth continuaria sendo representação; e o objeto sendo a arte, a ideia crítica ou a distinção social advinda da aquisição ou consumo de determinado produto, bem, mercadoria, que é essencialmente informação imagética. Em outras palavras, o signo escrito (palavra) que por sua vez tem um caráter imagético seria o representante, e o representado poderia ser a arte, o prestígio, a distinção social, o capital econômico, e assim o signo toma uma dimensão de símbolo.

Devemos ter em mente que a representação Paulo Nazareth só existe em função do indivíduo-sujeito Paulo Nazareth e de seu percurso; caso contrário, a palavra-signo-imagem Nazareth não representaria os valores artísticos, críticos e comerciais que estão associadas a ela. Ao mesmo tempo em que se constrói uma autonomia entre o sujeito e a representação, existe uma relação de interdependência destas instâncias. É deste modo que podemos cogitar a dimensão mercadológica da representação do artista, a que comumente chamamos de “nome”, ou efeito de assinatura. Mas, para isso, é necessário um processo social no qual os

valores são erguidos nas interações, disputas, colaborações, e contextos muito bem descritos por Bourdieu, entre outros autores.

A representação Nazareth associa valor aos objetos materiais, e imateriais, informativos, alçando-os a outro estatuto como no caso de uma embalagem plástica trazida para o interior do espaço artístico, ou seja, para dentro da instituição arte, assim como no caso de Rosângela Rennó descrito no segundo trecho textual, ou poderíamos pensar nos chinelos usados pelo artista em uma caminhada, performance, ou as bananas que vendia na Art Basel Miami em 2012.

Estes processos de transmutação são corriqueiros na atualidade, se pensarmos na publicidade e no caso de atores de cinema e televisivos, além de atletas. A diferença é que todos sabem o que está ocorrendo e que estes recebem bons cachês para atrelar seus nomes aos produtos de uma determinada empresa. E que eles assim o fazem pelo dinheiro, e não existe nenhuma mística ou aura transcendental ao redor destes produtos e ações. O caso do artista é diverso, pois o artista é empresa e empresário de si, e ele não associa a sua imagem a outra coisa e outra representação imagética construída por determinada empresa. É uma imagem dele, associada a ele e seu percurso enquanto artista que, por sua vez, é capaz de atribuir valor a determinados objetos e ações quando inscritos na arte.

A representação ligada ao indivíduo que, por sua vez, porta sua própria representação quando articulada em um determinado contexto, neste caso, a venda pode tomar uma dimensão material. Podemos pensar nos quadros de bolinhas de Damien Hirst executados por seus auxiliares, que poderiam ser qualquer pessoa, não importa, assim como não importa quem são as pessoas que fabricam os tênis da *Nike*, como não importa quem são os pedreiros, carpinteiros, calculistas, de um edifício projetado por um grande arquiteto. O que importa é a representação imagética associada à autoria; a individualidade²³⁷. É por isso que Dom Thompson, como um economista que é, cunha a expressão “artista de marca”, assim como o “*marchand* de marca” ou o “coleccionador de marca”. A representação, no caso do artista, torna-se mercadoria, pois, de modo geral, não importa se é um chinelo de dedo, bananas, um

²³⁷ É interessante notarmos que, mesmo um empreendimento coletivo, de muitas autorias, profissionais diversos, no qual sem o trabalho em conjunto é impossível existir tal empreendimento, tudo é suplantado pela figura individual do autor “principal”, do arquiteto ao artista, mas o mesmo vale para a publicidade e seus escritórios cheios de profissionais, que acabam ignorados em função do nome da agência, ou do publicitário âncora. Exacerba-se o indivíduo em detrimento ao coletivo produtivo. Este fator sustenta um sistema que hierarquiza os postos de trabalho, cujo fim representa grande desigualdade na distribuição de renda e a crença do valor individual sobre o coletivo, e este é um aspecto que, como vimos no primeiro capítulo desta tese, data ao menos desde o renascimento italiano no caso das artes visuais.

tubarão empalhado, um pedaço de unha, uma lata de merda, uma escultura de bronze, ou uma pintura sobre tela em pequeno formato. O que se adquire, vende-se, negocia, é uma imagem e tudo que ela significa, pois desejamos e consumimos imagens.

Boa parte dos artistas não detém grande capacidade de emissão informativa e ampla recepção por variadas instâncias sociais, assim não conseguem alçar seus nomes enquanto representações imagéticas cobiçadas, que os levaria através de uma dimensão mercadológica a adquirirem alto capital econômico, ou no qual seja capaz de operar uma transmutação de capital. Ou seja, falamos sempre de exceções. Em outras palavras, a capacidades de transformar, visibilidade, fama, reconhecimento, imagens em condições materiais e rentáveis é para uma minoria de artistas e agentes e mesmo assim muitas vezes de maneira esporádica.

Entretanto, creio que esta lógica é essencial para compreendermos o comportamento social destes agentes. De modo geral, do estudante ao mestre, do artista em início de carreira ao total reconhecimento e legitimação, do jovem pesquisador ao professor universitário altamente reconhecido, todos buscam visibilidade. Por quê? A resposta é gerenciar a incerteza na qual a única forma de acumulação legítima seria a de prestígio, mas igualmente a ideia de um legado, que nada mais é que uma vitória sobre a existência física finita. Ou seja, buscamos tornar-mo-nos visíveis aos olhos de muitos outros.

Para tal, é necessário circular, e assim entendemos a busca constante para fazer a si como as obras circularem, e mesmo a importância dos prêmios e residências artísticas, passando pelas publicações na atualidade. De outro modo, a busca por visibilidade ocorre via circulação que, por sua vez, é essencial para um futuro reconhecimento, que conduz à legitimação de um agente. E isto ocorre para saciar desejos ou por necessidade de sobrevivência, ou seja, gerenciar os riscos e as incertezas.

Talvez o mais incrível nesta relação seja a impossibilidade de acessar o objeto, a coisa em si, sem o auxílio da representação e a imagem. Desse modo, voltemos a Schopenhauer: o mundo é representação, não exclusivamente de um sujeito individual, mas em uma dialética entre o sujeito e o coletivo, pois, para Moscovici, para existir representação, o outro necessita compartilhar dos mesmos signos e significados.



Fig. 15. *Banana Market/Art Market*

Paulo Nazareth, 2011

Imagem disponível em:

<https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/apos-exposicoes-em-eua-franca-e-na-bienal-de-veneza-artista-e-batizado-em-ms>

Acessado em 6 de julho de 2018. (Trabalho participante da Feira Art Basel Miami, 2012)



Fig. 16. *Banana Market/Art Market*

Paulo Nazareth, 2011. Photo printing on cotton paper, 30 × 40 cm

Imagem disponibilizada pela Galeria Mendes Wood DM

Disponível em: <http://mendeswooddm.com/en/artist/paulo-nazareth>

Acessado em 24 de julho de 2017. (Trabalho participante da Feira Art Basel Miami, 2012)

4. Até este momento na narrativa falei de uma construção imagética como representação. No entanto, se a imagem não for representação? Como vimos com Moscovici, a representação é uma imagem. Porém, se a imagem não é uma representação, esta constatação invalidaria meu ponto de vista? Para Belting, a imagem é um acontecimento e não a representação de um acontecimento. “A própria imagem é o acontecimento. Produzem-se imagens, ao elaborar-se um facto que só na imagem se torna realidade e se institui a favor da produção imaginária” (BELTING, 2011, p.22). Isto ocorreria, pois dificilmente para o autor temos experiências sem imagens e o centro gravitacional para pensarmos o mundo na atualidade teria se deslocado das coisas para as imagens.

As imagens transmutam-se em símbolos e, ao mesmo tempo, em máscaras da informação incorpórea. Se a produção de imagens se converte na produção de mercadoria mais importante, as formações tornam-se, por seu lado, mais desejadas do que as próprias coisas. O “objeto de desejo” é uma imagem. As imagens são hoje consumidas como informações, que poupam o público a fadiga da leitura. São informações com a intimação tácita a idolatria (BELTING, 2011, p.24).

Se a imagem pode ser entendida enquanto conhecimento e informação, cintilante e dialética, a imagem é a coisa e não representação da coisa necessariamente. E se a informação, conhecimento, o saber, estão no centro de um sistema produtivo rotulado de pós-industrial no qual o indivíduo seria elevado a empresário de si, a mercador e mercadoria, segundo Gorz (2005)? Averiguar as imagens da arte e sua produção significaria pensar a produção do “saber” dentro do campo artístico e de sua autonomia relativa, ou pós-autonomia. Assim, o que disse não só se referem a um problema mercadológico e suas dimensões, mas também a como construímos conhecimento e saberes a partir e através da arte. Certamente não é somente a arte que produz imagens, mas nos interessa aqui pensar a partir dela. Então, a imagem é um conhecimento, ou saber latente, que necessariamente não possui caráter representacional. Cabe-nos entender o que chamaremos de saber.

Para Gorz:

O saber é feito de experiências e práticas tornadas evidências intuitivas, hábitos; e a inteligência cobre todo o leque das capacidades que vão do julgamento e do discernimento à abertura do espírito, de assinalar novos conhecimentos e de combiná-los com os saberes (GORZ, 2005, p. 17).

O saber, é antes de tudo, uma capacidade prática, uma competência que não implica necessariamente conhecimentos formalizáveis, codificáveis. A maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização. Eles não são ensinados; aprende-se pela prática; pelo costume; ou seja, quando alguém se exercita fazendo aquilo que se trata de aprender a fazer. Sua transmissão consiste em apelar à capacidade do sujeito se produzir a si próprio (GORZ, 2005, p. 32).

O saber possui uma dimensão econômica, conforme Gorz (2005) explicita em suas análises. O saber artístico que resulta em imagens, e é resultado de imagens, por sua vez, igualmente ganha a mesma condição. Dois caminhos foram apontados até o momento: a imagem como representação social, ou a representação social como sendo essencialmente imagética ligada à imagem individual do artista e sua produção artística e intelectual; e a imagem como acontecimento, ou seja, como coisa em si, sem possuir um caráter representacional. Ainda temos a imagem como trabalho artístico fruto de um saber artístico, intelectual, produzida por um artista, além as imagens de registro, parte constituinte do próprio trabalho e ação de arquivar como meio de inscrição no seio da arte, um ato essencialmente imagético com uma dimensão física capaz de gerar novas imagens.

O trabalho de arte como imagem, independente do suporte, prática, inscrição teórica e ideológica, não pode ser enquadrado restritamente como representação e muito menos somente como algo em e por si. O que importa no momento é um caminho duplo entre a imagem do artista e de sua obra enquanto imagem, entre representação e acontecimento. A questão que emerge é: no trabalho de Nazareth esta divisão pode ser realizada? Ou esta divisão poderia ser realizada na contemporaneidade? Epistemologicamente provavelmente sim; porém, em uma dimensão pragmática e lógica me parece que não. Lógica no sentido se cremos na aproximação entre arte, vida e trabalho; se cremos na porosidade das fronteiras e compreendemos um sistema produtivo centrado na informação e no conhecimento, aliado ao funcionamento mercadológico não só da arte, mas de um mundo capaz de transformar tudo em *valor de troca*, nenhuma categoria ou conceito sobre imagens pode ser aplicado de forma categórica e restritiva.

Creio, a partir das premissas apresentadas, que podemos especular uma relação tripla: imagem, sujeito, saber/conhecimento, que se tornam um só corpo ancorado na relação entre arte, vida e trabalho. Quando olhamos a imagem fotográfica de Paulo Nazareth, temos o artista, um saber, informação pulsante na imagem, que se faz enquanto imagem, ou seja, que possui uma determinada autonomia como obra de arte por um lado, e por outro não deixa de possuir um caráter representacional que está atrelado ao percurso e à circulação deste artista, além da imagem linguística Paulo Nazareth.

No caso de Nazareth, ou de ações artísticas que só nos chegam registros, a imagem torna-se o sujeito, o acontecimento em si para ser analisado, não necessariamente a *performance* anterior geradora de determinadas imagens, quando estas são dispostas no

circuito artístico. E mais do que isto, se a ação foi pensada para ser registrada, este registro imagético é participante do rito, logo obra. Fragmento, ou não, não importa no momento, obra certamente, o mesmo vale para os desenhos e objetos, mas já estes não são apresentados como registros geralmente, e isto está ligado a determinados protocolos que entendem a imagem técnica como registro e as imagens lineares e pictóricas não.

Frente à perspectiva exposta, seria possível desvincular a ação performática da imagem, em forma de fotografia, ou objeto, exibida em uma galeria ou instituição? A resposta é simplesmente não, e mais dependendo do contexto produtivo, a obra é a imagem, ou a imagem é também trabalho. Porém, em nosso caso, a imagem vem rotulada, arte, Paulo Nazareth, artista contemporâneo, assim como de tantos outros artistas. Rotulada no sentido de que conhecemos a imagem individual do artista e sua origem (arte), no caso de Nazareth. Uma vez sabidas estas informações, não mais conseguimos desatrear a própria figura do artista em suas imagens (trabalhos artísticos).

Em muitas fotografias não é qualquer homem que é representado; é o próprio artista, mas um objeto mesmo que não carregue consigo a imagem propriamente do artista (autoimagem). Mesmo assim carrega a imagem do artista representacional, e ambos ao mesmo tempo compõem as imagens ofertadas. Por outro lado, a imagem não deixa de possuir uma força em e por si, tornando-se o que Belting chamou de acontecimento, e de fato é a imagem como acontecimento que por outra perspectiva deve ser analisada.

Assim, se a imagem é conhecimento/informação, e o sistema produtivo pós-industrial estaria centrado na informação, eu poderia afirmar que a principal força produtora e mercadoria são as imagens, como fala Belting (2011). E, se nesta imagem que pode vir a ser mercadoria, é indissociável a figura do artista, logo, quando esta mesma imagem objeto é disposta a venda na Galeria Mendes Wood, venderias o quê? Arte ou representações sociais? Fotografias, objetos, desenhos, conhecimento ou a representação Paulo Nazareth? Nestas circunstâncias, a única certeza é que estamos falando de uma dimensão mercadológica na qual bens materiais e imateriais são negociados e ganham uma condição mercadológica a partir de um jogo imagético.

As reflexões de Belting vão ao encontro de um modo de produção centrado na informação, no imaterial e nesta imagem-informação que se torna mercadoria e objeto de desejo. Se a arte não está embasada na imagem propriamente da obra, ou na obra em seus

aspectos físicos, formais, talvez ela esteja ancorada com a virada conceitual na imagem do artista como representação, que já seria fruto do deslocamento que teria ocorrido na modernidade segundo Nathalie Heinich (2005). Logo, a obra teria um caráter imaterial, assim como a imagem do artista, mas vende-se ou troca-se justamente uma série de imagens em uma galeria, ou em uma instituição da arte; o que está em jogo é a imagem, pois consumimos imagens que são mais que meramente informações. São desejos.

Não é diferente no caso de Nazareth quando expõe em uma galeria comercial ou quando as instituições apropriam-se e exibem seu trabalho. O que está em jogo é sua imagem e suas imagens tornadas objetos de consumo materiais e imateriais e que possuem uma condição enquanto mercadorias em uma determinada dimensão mercadológica. E Paulo Nazareth parece-me muito consciente destas relações. Assim, tanto a galeria quanto os artistas vendem imagens, ao mesmo tempo em que constroem suas imagens, em um movimento contínuo, capaz de construir e reconstruir imagens, que são mais que representações, tornando-se acontecimentos. E nesta relação as imagens mesmo imateriais alçam a condição de mercadorias.

5. A crítica seria uma imagem? Quando nos deparamos com os trabalhos de Nazareth, algo nos inquieta. Ele estaria criticando esta lógica aqui descrita? Ou reafirmando ela? Seria apenas alguém que vem sendo utilizado e rotulado enquanto crítico de um sistema, ou seja, de um modo de operação? Ou é alguém consciente, que mantém um *pensamento crítico* capaz de formular uma *crítica*, e empregá-la aliada a um *senso crítico* e uma postura crítica? Sua figura “exótica”, como ele mesmo se apresenta, seria uma *crítica* ou uma estratégia de inserção? Ou ambas as coisas? Trata-se da criação de um personagem? O certo, para construirmos um caminho para responder a estas últimas questões, é que será necessário averiguar caso a caso. Não existe uma resposta “universal”, e provavelmente nunca tenha existido tal resposta com este status, apesar da modernidade ser marcada pela tentativa da construção de relatos hegemônicos.

Nazareth, quando questionado sobre sua *performance* em 2012 na *Art Basel Miami*, no qual com uma placa pendurada ao pescoço, com a frase “*my image of exotic man for sale*”, cobrava 10 dólares por foto e vendia bananas a 1 dólar, em uma Kombi dentro da feira, respondeu o seguinte:

Cobrava pelo jogo da imagem e uma suposição do que o outro pensa dessa imagem, o exotismo da América Latina. O índio, o negro, o outro. (NAZARETH, 2012²³⁸).

Este trabalho foi comprado pela importância de 40 mil dólares. Nazareth arrecadou entre a venda de bananas e as fotografias em torno de 600 dólares. Foi um dos trabalhos mais comentados durante a feira e mereceu uma menção no prestigiado jornal *New York Times* naquele ano. De fato, é a imagem em suas múltiplas facetas que está em jogo.

O desmantelamento do objeto físico artístico não necessariamente libertou, ou liberta, a arte das amarras sociais, econômicas e torna este ato crítico por si só. A negação mercadológica da arte não corresponde ou imuniza a produção e os artistas de seu *valor de troca*. Não deixam de possuir uma dimensão mercadológica e pertencer aos jogos econômicos de nosso tempo.

Questionei Renato Silva, diretor da Galeria Mendes Wood DM, sobre a imponderabilidade do trabalho de Nazareth e sua possível dificuldade comercial. Este me respondeu:

Eu acho que há uma linha tênue entre o que é tangível e o que não é tangível no Paulo Nazareth se define de maneira a entender até um pouco da prática da Mendes Wood. Da relação da Mendes Wood com o mercado.

É justamente transformar o que seria intangível, usando um termo que você colocou, como algo que possa ser entendido como produto de fato. Que, de fato, mereça e tenha o seu valor (SILVA, 2016).

A partir do exposto, percebemos que a desmaterialização das obras muitas vezes apontadas como sinônimo de crítica ao processo de mercantilização, fetichização da obra artística, não impede a comercialização e sequer o fetiche sobre a arte; pelo contrário, pode agir conscientemente como promotora de um processo de fetichização através das estratégias de circulação e visibilidade adotadas por um artista. No entanto, esta desmaterialização altera a relação, pois aquilo que estava outrora centrado na materialidade da obra artística e mesmo em uma relação retilínea com a imagem é substituído por uma relação fenomenológica tornada imagem, e realizada via imagem. O fetiche projeta-se sobre imagens dos artistas em todos seus âmbitos, e isto está claro em minha perspectiva em um artista como Andy Warhol e, guardadas as devidas proporções, também em Nazareth.

²³⁸ BERGAMO, Monica. *Era Uma Vez na América*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 6 de maio de 2012. Esta reportagem conta com trechos de uma entrevista realizada com o artista pela jornalista, um deles aqui citado, além das informações referentes aos valores financeiros citados, entre outros.

Em uma sociedade industrial a crítica sobre o processo de mercantilização da arte recaía sobre a obra física, da pintura, ao registro de uma ação, como ocorreu nos anos 1960/70 que o paradigma preponderante ainda era o industrial. Em uma sociedade pós-industrial, centrada na informação, nas imagens, no conhecimento, na imaterialidade, o fetiche projeta-se não sobre a obra, mas sobre as imagens circulantes de um determinado artista, correlacionadas à capacidade das imagens lançadas e construídas por este artista em comunhão com seus pares de alçarem a condição de transmutação de capitais, ou seja, a capacidade das imagens tornarem-se dinheiro. Assim, o fetiche da obra em outrora se desloca para o indivíduo tornado imagem e, posteriormente, ao dinheiro através da obra, ou seja, o fetiche pelo dinheiro em si revestido de obra de arte.

Isto pode ser explicado em um exemplo banal. Este processo que fetichiza o dinheiro em si através da arte ocorre quando alguém faz uma *selfie* com um Basquiat, ou frente a um trabalho de arte, em função de quanto aquilo vale monetariamente, em que a primeira pergunta que surge frente a uma obra de arte é: quanto isto vale? Nestas circunstâncias, apresenta-se o fetiche pelo dinheiro revestido de obra de arte e construído pelas imagens dos artistas, e via os artistas em uma relação sistêmica, ao mesmo tempo em que ascende o critério monetário como medida de valor, justamente aspecto fortemente criticado desde os anos 1960.

Quando aqui falo que o fato da desmaterialização em si e por si, mesmo desde os anos 1960, não representa uma crítica ao mercado e à instituição, argumento corriqueiro de abordagem das novas vanguardas, isto não significa negar a importância crítica das manifestações artísticas, culturais e intelectuais dos anos daquele período, ou mesmo da atualidade, mas compreender que a desmaterialização desvinculada de contextos não é sinônimo de *pensamento crítico* e, por consequência, *crítica* a qualquer instância artística, ou à vida em suas múltiplas facetas. Esbocei que este processo está conectado a uma reflexão sobre a desmaterialização em diversos planos da vida. É uma reflexão inclusive econômica, como vimos anteriormente. Na perspectiva apresentada neste trabalho esta dimensão econômica é o eixo de compreensão do que estou abordando.

O trabalho de Paulo Nazareth é filho de seu tempo, e das discussões e radicalismos de seu tempo. O que estou afirmando é que o simples fato de uma ênfase conceitual ao trabalho artístico e a desmaterialização, assim como a utilização da crítica, em uma *performance* ou um *happenig* de Nazareth, pretensamente de conteúdo crítico, ou assim apontado, não faz ele

em si fruto de uma articulação entre pensamento, juízo, senso e atitude, no sentido de discernir, separar, ponderar, posicionar-se e utilizar a crítica de forma consciente a favor de uma determinada posição, pois quem disse que desmaterializar a obra é fruto de algum tipo de *pensamento, postura, senso crítico* na contemporaneidade? Quem seria capaz de sustentar tal afirmação?

O fato de um artista trabalhar com conteúdos “marginalizados” ou defender a necessidade de visibilidade de grupos socialmente excluídos não faz automaticamente desta produção crítica. Particularmente estou cansado de perceber o quanto artistas que eu admirava ou que estão nos livros de arte, que circulam, possuem determinada visibilidade, nada sabem além da superfície dos discursos e conteúdos que pretendem criticar. Ou seja, são homens críticos, ou que adotam uma *postura crítica*, alguns até possuem *senso crítico*, mas incapazes de formular um *pensamento crítico*; em outras palavras, são como alguns políticos que se usam de determinadas *críticas*, aplicam-nas como ferramenta de guerra, em função de seus interesses e crenças, mas incapazes de formulação de um *pensamento crítico*, de uma ponderação crítica e de um ato dotado de crítica em variadas instâncias: postura, senso, atitude, pensamento.

A desmaterialização da arte não dificulta a comercialização na atualidade em um plano ideal²³⁹. O modo de produção e dominação não está centrado nos objetos e suas materialidades. Assim, como afirmar que Paulo Nazareth não é um artista comercial? Ele, entre tantos outros, são artistas comerciais, inclusive engajados nestes processos mercadológicos. Para responder a algumas questões levantadas é necessário ser diacrônico, e contextualizar obras, artistas e suas imagens, mesmo que possamos acreditar que a imagem seja anacrônica. Em outras palavras, uma coisa são as ações de um artista como Paulo Bruscky, Daniel Buren, Hans Haack, Cildo Meireles, Artur Barrio, na década de 1970, por exemplo, outra de Nazareth nos últimos 10 anos, e como a produção destes artistas reconhecidos, mesmo consagrados, articula-se na contemporaneidade, pois todos são comercializáveis na atualidade e mesmo foram os responsáveis pela virada ocorrida nas últimas décadas no processo de mercantilização.

Diversos pesquisadores de diferentes áreas na atualidade demonstram a ênfase nos processos imateriais e na circulação da informação enquanto pontos-chave de geração de

²³⁹ Aqui falo em um “plano ideal”, pois no Brasil esta desmaterialização implica certa dificuldade de venda devido ao cenário do comércio de arte contemporânea e ao perfil dos compradores brasileiros.

riqueza, poder, dominação ou emancipação. Dentro de determinado circuito não existe a possibilidade de não ser comercial. Tudo em nossa sociedade é passível de comercialização, de *valor de troca*, ou possui esta dimensão sem se limitar a ela.

(...) o trabalho aplicado à indústria é imaterial, este mesmo trabalho caracteriza hoje a função intelectual e o atrai irresistivelmente na máquina social do trabalho produtivo. Quer a atividade do intelectual se exercite na formação ou na comunicação, nos projetos industriais ou nas técnicas de relações políticas etc; em todos os casos, o intelectual não pode mais ser separado da máquina produtiva (NEGRI, 2001, p. 41).

O artista, assim como o intelectual e sua produção, participa do sistema produtivo de modo direto ou indireto, talvez com maior ênfase que os artistas que percorrem o circuito de arte contemporânea nacional ou internacional, como já exaustivamente tratado neste trabalho. Estas lógicas perpassam e acabam por fazer parte do emaranhado de seu cotidiano. Porém, o fato de percebermos a dimensão do *valor de troca* nesta produção não significa que esta dimensão seja capaz de suplantar a possibilidade crítica e o pensamento crítico, o senso crítico e assim por diante, ou seja, a capacidade de discernimentos, ponderações, reflexões, sagacidades e posicionamentos frente à vida e suas instâncias. Mas estas devem ser analisadas e pensadas caso a caso e frente a seus contextos, jamais como argumentos gerais. Penso isto, mesmo em uma perspectiva histórica, ou seja, nem todo o trabalho dos anos 1960 e 1970 por apresentar características de desmaterialização ou se vincular a alguma corrente das chamadas novas vanguardas e à crítica institucional é capaz ou fruto de algum *pensamento crítico* por parte do autor. Pode ser inclusive necessidade de atendimento de mercado ou de gerenciamento da incerteza, pois se tornou uma necessidade para os artistas serem críticos.

Ser crítico é uma necessidade de mercado, mesmo que seja só a *postura* enquanto aparência. Isabelle Graw (2010) citando Alberro ressalta como determinadas posturas rotuladas como críticas e conceituais foram adotadas por uma parcela de artistas já desde os anos 1970 e não estavam em oposição ao mercado.

Seria um engano, porém, justificar os preços comparavelmente mais baixos alcançados pelos mais conhecidos trabalhos de “arte conceitual” com a ideia de que os últimos foram projetados para ser incompatíveis com o formato de mercadoria, ou mesmo como uma crítica ao mercado. Já foi demonstrado que essa ideia é um mito. Em seu estudo sobre as “políticas de publicidade” da “arte conceitual”, Alexandre Alberro ofereceu demonstrações exemplares de que tal estilo artístico, ao contrário do que frequentemente se afirma, não pretendia abolir o status do objeto de arte como mercadoria. Ao contrário: de acordo com ele, os agentes centrais da arte

conceitual, particularmente Seth Siegelau, planejavam engenhosas estratégias de marketing e publicidade (GRAW, 2010, p. 198)²⁴⁰.

Estas posturas atendiam certa expectativa de críticos, posteriormente curadores, colecionadores e investidores capazes de identificar este posicionamento como tendências de mercado. Mas isto não pode ser entendido somente como um posicionamento cínico necessariamente, mas como uma necessidade de gerenciamento da incerteza na qual o cinismo interessado tenciona de um lado as relações institucionais da arte e de outro gera meios de subsistência.

6. Da venda do objeto, passando pela venda da marca, *griffe*, ou nome, chegamos à venda da experiência tornada imagem, e realizada na imagem, se Belting (2011) estiver correto. Se a imagem é o grande desejo a ser consumido e a venda da “experiência” ligada a um produto ou serviço são o que existiria de mais avançado em propaganda e mercado, a arte poderia ser chamada de a estrela principal deste sistema. Nazareth, crítico ou não, é atuante dentro desta lógica. Questiona a lógica mercantil e se valida dela, não deixando de ter suas peças na Galeria Mendes Wood DM ou de participar deste jogo; ao mesmo tempo vende gravuras em supermercados, ou na área externa de uma feira como Artrio, por preços simbólicos.

De vender sua imagem e imagens tornadas experiências em diversas circunstâncias, são as mesmas lógicas que amparam um circuito onde este artista gradativamente passou a circular. E sua possível crítica, seu aparato bélico, fruto ou não de um pensamento crítico, parece-me bem assimilada, e mesmo admirada. As pessoas desejam, esperam, consomem a crítica de Nazareth sobre sua raça, seu corpo, sua história e a história do Brasil e da América Latina, sobre os capitalistas, sobre os tiranos que nos escravizam; todos tornados imagens e agora com o rótulo de arte. Assim, a crítica que é utensílio, instrumento bélico; torna-se uma imagem consumível e vendável: logo, mercadoria.

É possível ainda crer que a arte seja capaz de mudar o mundo, ou tenha um papel em uma possível mudança? Talvez a crítica tornada imagem em Nazareth, igualmente em Berna Reale²⁴¹, entre outros, seja uma espécie de produto necessário para equilibrar o prato que será

²⁴⁰ GRAW, Isabelle. Expressão Conceitual – Sobre Gestos Conceituais em Pintura Supostamente Expressiva, Traços de Expressão em Trabalhos Protoconceituais, e a Importância de Procedimentos Artísticos. In: *Arte e Ensaio*. Nº20, Julho de 2010. P. 194-209.

²⁴¹ Berna Reale, artista visual e perita criminal. Nasceu em Belém do Pará em 1965, formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. Em 2009 recebe o grande prêmio do Salão Arte Pará, em 2011, participa do

degustado; uma necessidade utópica de crer no poder da arte como ferramenta de transformação social. No entanto, ela como ferramenta bélica, coloca-se a serviço dos indivíduos. Assim, não utópica, mas real, pragmática e pode vir a ser um instrumento de mudança.

Suponho que Nazareth esteja consciente de determinados discursos sobre a arte, às relações de poder imbricadas na “linguagem”, e mesmo sobre o processo de mercantilização. Por outro lado, sua inserção neste circuito visa atender a uma demanda, e não necessariamente a uma mudança real, ou seja, à necessidade de atendimento de uma agenda politicamente correta. Claro que este aspecto não invalida em si a potência de seu trabalho. A assimilação e admiração que Nazareth desperta em parte está ligada a um desejo quase utópico de uma arte fruto de um pensamento crítico, forjada crítica; todavia, esta potência possível está muita mais ligada aos usos, desusos e usuras sobre a produção do que ao contexto em si ao qual ela está sendo vinculada.

Agnaldo Farias traz uma interessante reflexão neste caso:

O que está acontecendo no caso do Nazareth e da Berna, sobretudo, é porque um é pobre e discute isto, discute seu caráter mulato, miscigenado, maldito, marginalizado, e a Berna sua condição de mulher, e como tal, marginalizada, discriminada, alvo de violência, existe, portanto, uma ampla agenda com conteúdos de fundo, ético e político, a qual os trabalhos contemplam. São trabalhos da maior qualidade. Nos dois casos o que está acontecendo é a força do reconhecimento externo que ambos vem tendo. No caso da Berna até que não tanto. Porque ela é mulher, e seus temas são mais candentes, estão na ordem do dia também aqui no Brasil, mas no caso do Paulo Nazareth acho muito evidente que o trabalho tenha sido impulsionado internamente em decorrência do reconhecimento internacional. (...)O Nazareth, ele vai daqui até os Estados Unidos andando e lá, empunhando cartazes, ele coloca: “olha eu sou um artista brasileiro, eu sou preto, eu sou pobre e marginalizado”. Neste caso, seu sucesso gera uma boa contradição: não é curioso que um artista cujo trabalho fundado na pobreza, nos poucos recursos, venha custar tão caro, como está custando. Então ele incorre em uma contradição, pois está ficando rico. Senão rico, um ex-pobre. (...) Está ganhando uma grana. Nada contra a grana, mas acho que o trabalho vai mudar. A Berna também passa pelo efeito do reconhecimento institucional, interno e externo, antes do reconhecimento de mercado que fatalmente virá. Antes de sua participação na Bienal de Veneza, no edição de 2015, que as pessoas ou não prestavam atenção no que ela fazia ou tinham ojeriza, achavam repulsivo, estranho, “o que está fazendo esta mulher cheia de urubus em cima dela comendo carne? O que está fazendo esta mulher com esse negócio de exame ginecológico dentro da boca?” “O que está fazendo esta mulher montada neste cavalo vermelho com esta focinheira no rosto e coisa e tal?” Hoje, depois da legitimação pelas instituições, já tem gente que compra. Hoje se compra de tudo, até porque existe essa obsessão por valorização futura. (FARIAS, Agnaldo. Entrevista, 2016)

Rumos do Itaú Cultural, e 2012 e 2013 recebe o Prêmio Pipa, prêmios que geram alta visibilidade para sua produção artística e proporcionam inclusive uma inserção internacional.

Apesar de na fala Agnaldo Farias dar a entender uma relação dupla, e por isto, utilizar a expressão contradição, acredito em outra relação como já apresentada. Creio que estes aspectos não estão ligados a uma possível potência do trabalho necessariamente, mas à utilização do trabalho dentro deste circuito. Em outras palavras, Nazareth não tem como prever a utilização de seu trabalho e mesmo sua imagem e as imagens que gera aliadas às imagens de desejo de quem as compram. O quanto ele é responsável extrapola a ação individual. Isto levanta uma enxurrada de questões: Como abordar um trabalho que se dilui em uma vida social e econômica em que todos nós participamos? Como exercer um pensamento crítico sem cair no “exotismo” e na brincadeira? Por outro lado, continuamos a classificar determinadas ações de artísticas, e talvez a arte seja o único espaço possível de assim compreendê-las, e principalmente o espaço da contradição necessária para os conflitos e um ambiente democrático, pois a unanimidade, a uniformização de pensamentos e ações conduzem a um estado de alienação artística e política.

A representação do “eu”, a autoria, neste processo de imagens e comercialização destas imagens, registros, desejos imagéticos, acaba por reforçar a identidade individual do artista. Se não é o “gênio”, o excêntrico é o “exótico”, de pretensão crítica deste exotismo muito bem aceito, e esperado enquanto mercadoria de exportação em um mercado globalizado no qual Nazareth parece-me em parte refém destes mecanismos, ao mesmo passo, irônico destas relações. Provavelmente consciente.

A crítica como instrumento, alçada a imagem, ligada ao autor e sua história de vida e pensamento, adquire a condição de mercadoria. Ou seja, a Galeria Mendes Wood DM e Paulo Nazareth atuando em conjunto são capazes de transformar o intangível em tangível, como nos diz Renato Silva, e assim o faz, transformando aquilo que jamais seria mercadoria a partir de uma tradição filosófica que vê na crítica o meio de superação da mercantilização em mercadoria, pois torna a crítica uma imagem que pode ser consumida, ao mesmo tempo em que não pode ser empunhada por qualquer um, aspecto que garante parcialmente o monopólio do artista e da galeria sobre esta condição mercadológica da crítica. Mais algumas coisas necessitam serem ditas com maior acuidade e reflexão sobre o aspecto aqui tratado.

Na série apresentada na Galeria Mendes Wood DM, *Produtos do Genocídio*, descrita no início deste texto, o principal produto ofertado pela galeria é o aspecto crítico da obra, que se constitui enquanto um *bem*, e imagem, pois o bem é uma imagem amparada ou não em materialidade, e neste caso falamos do bem imagético crítico que pode transmutar-se em

mercadoria. Este aspecto é o principal motivador de uma possível aquisição. E o que se adquire não é necessariamente o objeto envolto em resina sobre uma caixa de feira, mas a reflexão e parte da pesquisa de Nazareth contida neste exemplar material, que acaba por tornar-se um indício da obra.

Ou seja, não é a forma, não é o fator estético material, o principal elemento à venda, apesar de existirem, e estarem diretamente ligado ao conteúdo. Mas é este conteúdo de caráter crítico que se apresenta enquanto objeto de desejo e quiçá de fetiche e que promove imagens além de si como imagem, principalmente neste trabalho cujo aspecto manual do artista pouco importa, pois é de fácil reprodução técnica e material. O que está em jogo neste caso são as escolhas, a pesquisa, o pensamento, que se ampara em uma determinada materialidade que a compõe. Certamente não é só o aspecto crítico que se oferta e pode alçar a condição de mercadoria neste cenário. É toda uma trama social que venho tentando demonstrar. Entretanto, neste trabalho parece-me que o principal objeto de desejo, de posse, e fetiche de alguma maneira, é aquilo que comumente chamamos de posicionamento crítico tornado imagem, e por meio das imagens.

A *crítica* alça a imagem que se relaciona com as imagens produzidas por este e deste artista e tornam-se inclusive objeto de fetiche quando geralmente deslocadas de seu contexto. Neste ponto temos duas maneiras de compreender a questão, uma o deslocamento contextual; outra, os usos, desusos e usuras; entretanto, um ponto relaciona-se com o outro. A primeira abordagem é considerar quando toda esta potência reflexiva, suponhamos que Nazareth detenha, sobre a história da América Latina e a sua historiografia são colocadas de certo modo a venda dentro de uma galeria. A *crítica, o utensílio bélico* que poderia por ventura ser uma provocadora de novas reflexões ou mesmo de revisões historiográficas acaba por ganhar status sobrenaturais desvinculando-se de uma possível ação política real e pragmática para tornar-se objeto de contemplação, apartado da realidade do qual é fruto.

A crítica, utensílio bélico tornado imagem, ganha certa autonomia em relação ao fato, ou seja, genocídio, massacres, processos exploratórios e de degradação humana, e assim por diante, aspecto essencial para adquirir a condição de mercadoria e fetiche. Deste modo, fetichiza-se a crítica. Esta configuração de fetiche potencializa-se quando estes trabalhos vão para uma coleção privada; ou seja, passa-se a limitar o acesso. Neste caso, o que se coisifica não é o ser humano, mas o que há de imaterial na obra é que se torna coisa. Assim a crítica, que é um instrumento e imagem, coisifica-se.

O ocultamento não é da ordem do ato de trabalhar do indivíduo que produz a mercadoria, em nosso caso a obra artística, aspecto central no processo de fetiche para Marx, e outros autores, Nazareth está presente ali e consciente a respeito do que produz, mas o ocultamento é da agressividade do ato crítico e da capacidade de denúncia, ou seja, oculta-se a potência bélica. Passa-se a acreditar que esta *crítica* é necessária, importante, relevante, e esta acaba por vezes por ganhar status de autonomia ao fato histórico, as posições políticas, a quem ela se refere, a quem visa atingir, ou seja, neste caso, a classe dominante conservadora, opressora, exploradora e as consequências de um modelo econômico no Brasil e na América Latina.

São os integrantes desta mesma classe que se beneficiaram historicamente destes processos de exploração, genocídio, apagamentos, aculturamentos e de um capitalismo voraz que aumenta gradativamente a concentração de renda, especialmente em nosso país, que em parte tornam-se colecionadores e acabam por adquirir o trabalho de Nazareth. Assim, talvez o transformando em uma espécie de objeto de expiação. Esta consideração é muito próxima da teoria adorniana.

Outro modo é pensarmos os usos, desusos e usuras, independente do deslocamento contextual da crítica. Assim, a crítica gerada em um contexto específico ganha contornos gerais e coloca-se a serviço de quem é capaz de empunhá-la. E, deste modo, tanto pode vir a adquirir uma dimensão de fetiche, quanto de instrumento bélico; pode estar a serviço do meio em que foi veiculada, quanto pode ser a ferramenta de alargamento, cisão, desta estrutura. Deste modo, não é porque algo está em uma galeria comercial ou instituição de exibição que haja uma perda de potência crítica, ou que ela se restrinja a uma condição enquanto mercadoria. Estes dois argumentos compõem um mesmo movimento, pois a descontextualização da crítica de seu objeto de ataque está ligada aos usos, desusos e usuras; por outro lado, a galeria comercial ou a instituição pode ser também potencializadora da dimensão bélica, que faz com que o segundo argumento expanda a noção da simples descontextualização. Neste sentido emerge a necessidade de discutir as políticas de usos das produções artísticas.

Em uma relação de mercado, a *crítica*, mesmo como imagem contida nos trabalhos, é um *bem imaterial* no qual a posse privada parece não conter sentido, ou ser de caráter inalienável. Contudo, o principal mecanismo de posse torna-se o certificado de autenticidade, aliado a outros mecanismos jurídicos, além do simples ato de mostrar ou não mostrar, que

nada mais são que modos de limitar o acesso, tornando uma mercadoria aquilo que em outrora seria inviável pensar como tal, pois, dentro da atual lógica capitalista, as informações, conhecimentos, desejos, seriam mais relevantes que os próprios objetos, e estes os verdadeiros objetos de aquisição, no qual a materialidade deste objeto é um meio, indício, uma marca, que conduz a determinadas representações sociais que acabam por construir as identidades de quem as consome.

Ainda é necessário considerarmos a questão do acesso, se a obra é inalienável, e passa-se a acreditar nisto. Apesar do relatado nesta reflexão, o limitar do acesso a conduz igualmente à condição mercadológica. O conhecimento, e as obras, assim como seus conteúdos, são bens da humanidade, nem por isto menos comercializáveis na atual fase capitalista, mesmo que não sejam comercializáveis em si, e por si; entretanto, o controle de acesso faz com que acabem por adquirir propriedades de mercadoria.

A crítica assimilada e propagada via instituições da arte, da universidade às galerias comerciais, como no caso do trabalho de Paulo Nazareth, ao mesmo passo em que ganha visibilidade e é capaz de atingir um número elevado de pessoas, pode vir a sofrer um processo de fetichização. Com este processo é inevitável certo apaziguamento do tom crítico em determinadas circunstâncias, pois há um ocultamento de sua agressividade, de sua capacidade de discernimento, e mesmo esta ganha certa autonomia ao contexto do qual se origina a crítica, fruto de um *pensamento crítico*, de um *senso crítico* e de uma *postura crítica*, a priori.

Contudo, esta inserção parece-me inevitável, e mesmo em certo sentido necessária, pois, além da visibilidade e da fetichização do posicionamento crítico que acaba por ocorrer, também esta inserção gera a possibilidade de discussão a respeito desta conjuntura, da função da arte e seus limites. Fernanda Albuquerque (2015) no fim de sua tese questiona-se: O que uma crítica institucionalizada não critica? Longe de responder a esta pergunta, sendo esta uma das conclusões da tese desta autora, eu diria que sob as circunstâncias descritas e via o trabalho de Nazareth no contexto expositivo aqui tratado, a crítica institucionalizada tanto em âmbito institucional quanto mercadológico não critica a si própria como agente de mudança na maioria das vezes. Não questiona a crítica em si e não se percebe inclusive como agente de alienação e a serviço da dominação, ou seja, sua autocrítica é parcial, quando existe. Exceções são possíveis neste jogo.

Quando Nazareth reapropria-se das imagens e das embalagens de produtos que se utilizam de referências indígenas, caboclas, negras para discutir a historiografia, as relações de poder, os processos de apagamento, e nesta relação de transmutação simbólica, também material, alça estas novas imagens à condição de obras de arte, mas, que no fim, o que de fato é vendido é a *crítica* tornada imagem, cujo preço ultrapassa a casa dos milhares, nestas circunstâncias, qual seria a diferença entre a empresa capitalista e Nazareth? Podemos dizer que a empresa nutre-se do acultramento e da alienação histórica na qual acaba por ser a própria ferramenta desta alienação; enquanto Nazareth parte destas mesmas imagens para trazer à tona o que foi apagado, esquecido, deixado de lado, no qual nos convoca a uma reflexão histórica sobre as relações de poder, exploração, em forma de denúncia com uma carga poética.

Porém, ambos de diferentes modos e contextos acabam por lidar com estas imagens e conduzem estas em algum momento à condição de mercadorias. E no caso analisado a crítica alça à condição de fetiche por um lado; por outro, a *slogan* da produção apresentada. Este fato possibilita que a *crítica* adquira senão a uma plena condição mercadológica, ao menos se torne um *slogan* de atos, fatos, e em nosso caso de trabalhos artísticos no qual esta passa a ser o adjetivo que qualifica o substantivo obra.

Nazareth neste contexto está em uma aparente encruzilhada, assim como nós. Não é possível negar a condição mercadológica, e sequer a importância cultural da galeria como um agente promotor da arte, ainda mais quando as esferas comerciais e institucionais embaralham-se, fundem-se, confundem-se em um sistema institucional frágil como o brasileiro, pois não existe neste circuito aqui descrito um trabalho que não tenha potencial comercial, de uma pintura, a uma embalagem qualquer, até mesmo uma performance, pois o que é vendido é um conjunto de informações imagéticas indiciadas pela materialidade do objeto, associadas a um modo de consumo, a um estilo de vida, a um circuito artístico e social.

O que trato aqui neste segmento textual só se aplica nestas circunstâncias e no circuito descrito, ou seja, em um circuito internacional que apenas algumas galerias brasileiras conseguem percorrer. Em outros, no qual o segmento mercadológico é tão fraco quanto o institucional, ou ainda mais incipiente que as próprias instituições, como em vários estados brasileiros, é ainda possível falarmos de uma produção mais ou menos comercializável em detrimento de outra.

Analisando o caso de Nazareth e da galeria Mendes Wood DM, tudo é passível de comercialização, sem se restringir à mera comercialização. Ou seja, apesar de minhas considerações parcialmente se aproximarem das de Theodor Adorno, não acredito que as galerias e instituições por si e em si apaziguem o potencial bélico da arte e da crítica tornada imagem via a obra de arte; no entanto, igualmente não nego o fato de assim acontecer, inclusive de a crítica nestas circunstâncias alçar à condição de mercadoria e perder potência bélica, ser objeto de fetiche, e eliminar sua capacidade autocrítica. Mas afirmo que estas relações dependem dos usos, usuras e desusos, pois não falamos de uma relação determinista, e sim de fluxos, porosidades, antinomias, ambiguidades.

Um aspecto falta ser tratado nesta relação de mercadorias, fetiche e alienação, imagens, aqui relatados e refletidos. Trata-se da questão da consciência neste processo dos agentes envolvidos. Não creio que exista uma alienação plena, e muito menos uma consciência total. Também não significa que não exista alienação, e ela existe; porém, este conceito não atende à complexidade que envolve um trabalhar em arte e participar dos circuitos da arte contemporânea, ao mesmo passo, compreender a participação deste trabalhador do imaterial na máquina produtiva.

Um conceito que é possível fazer uma analogia ao que pretendo dizer é o da *caixa preta* de Vilém Flusser no qual operamos com determinados mecanismos e instrumentos sem necessariamente termos pleno conhecimento de todas as engrenagens e relações físicas, matemáticas, químicas que resultam em algo. Este algo na *caixa preta* é a imagem fotográfica. O mesmo fazemos todos os dias em nossos *smartphones*, computadores, televisões, micro-ondas, entre tantos outros aparelhos, mas este desconhecimento de seus mecanismos, de como aquilo efetivamente funciona, não implica que a gente não consiga operar e não consiga identificar-se nestas operações. Mas significa que não entendemos plenamente as relações de causa e efeito muitas vezes.

Quem decidiu por nós? Quem decide por nós? Não sabemos e não conseguimos frente ao emaranhado e seus fluxos identificar plenamente as relações. Não que não seja possível identificá-las mesmo de modo fugaz, mas a maioria de nós decide que não interessa. Se aquilo gera o resultado esperado, chegar ao ponto B, por exemplo, o restante não importaria. É muito comum, e eu vi inúmeras vezes, agentes de mercado não entenderem nada de mercado, como no caso de forma surpreendente para mim alguns galeristas não entenderem nada de mercado em um sentido amplo, mas entenderem de seus negócios, e seus clientes, inegavelmente, mas

das macrorrelações mercadológicas não, dos diferentes mercados, do processo de construção de valor além da obviedade; entretanto, estes fatores não os impedem de agir, apropriar-se dos mecanismos e assim por diante.

O mais incrível para mim foi perceber que alguns agentes, galeristas, não possuem um conhecimento consistente sobre arte, mas trabalham com grandes artistas. E, quando questionados, respondem: “este é o papel dos curadores”, ou ainda, dos “pesquisadores”. Eu mesmo quando indaguei diferentes galeristas em conversas informais, mais de uma vez, obtive a seguinte resposta: “isso é você que vai me dizer”, “você é que estuda o assunto, eu não saberia te responder”. Isto implica dizer: o artista, e mesmo outros agentes da arte, não estão necessariamente plenamente conscientes do circuito, das relações aqui descritas e de suas ações; porém, esta consciência parcial não faz nenhum deles alienados em si. Então, as percepções que vislumbram um artista plenamente consciente das relações sociais, econômicas, artísticas e com posicionamento crítico são utópicas. Assim como o inverso que taxa artistas como alienados são reducionistas. O que temos é um terreno poroso, ambíguo, contraditório muitas vezes, extremamente complexo, sem saídas fáceis e sem argumentos consensuais capazes de responder a todas as nossas inquietações.

Irmãos de Barco

Uma arte política, e de capacidade crítica, não é só uma arte que tenha forma e conteúdo dito enquanto político, crítico, ou de intenção política ou crítica, mas uma obra que se manifesta política e crítica em todas suas esferas, forma, conteúdo, intenção, circulação e consumo. Quando comparamos a batalha de rap na Av. Paulista e o trabalho de Nazareth exposto na galeria Mendes Wood DM, percebemos que existem diferenças que vão além da linguagem e da forma, música e artes visuais, uma vez que o conteúdo é próximo. Ou seja, falamos dos modos de apresentação e circulação, aspecto que mais as difere e que promovem usos, desusos e possíveis usuras igualmente distintas, que geram inscrições diferentes em ambas as manifestações. No entanto, apesar de aqui apresentá-las como diversas, estamos em um terreno de porosidades, de transição, de antinomias.

Um trabalho de caráter político deveria ter uma intenção política, ou seja, ser dotado de uma intenção de interferência em uma determinada realidade, instaurar modos de ver, ser, sentir, em um determinado contexto, neste sentido, próximo da ideia da *filosofia crítica* sobre o papel da crítica como meio de ação no real. Ao mesmo passo, esta intenção de interferência em um contexto faz esta ação (intenção) muitas vezes alçar a uma dimensão crítica sem uma ação de interferência direta. Assim sendo, é como o agricultor que tem a intenção de arar a terra e faz através do arado. O arado seria a crítica em nosso caso, que pode ser oriunda de um pensamento crítico ou não, como já tratado; no entanto, a própria intenção de arar a terra tornou-se ela o arado, sem efetivamente arar a terra em um sentido pragmático.

É inegável que existe uma intenção crítica tanto na obra de Nazareth quanto na batalha de rap na Av. Paulista cujo tema é o processo de exploração social sobre as várias comunidades em perspectiva histórica, manifestado no conteúdo de ambas as apresentações artísticas, e mesmo em sua forma. Entretanto, o modo de difusão e consumo é o que mais as difere. E as projeções, visibilidade e alcances destas produções são igualmente diversos.

A batalha de rap é um verdadeiro *happening* no qual determinado grupo de jovens reúne-se em um horário mais ou menos pré-determinado e passa a convocar os transeuntes da rua a participar e assistir. Pelo que pesquisei, este grupo “rap racional” combina os encontros pelas redes sociais em diversas localidades na cidade de São Paulo, às vezes, com outros grupos para “fazerem um som”, e a dimensão da manifestação depende basicamente desta articulação, entre redes sociais, grupos e convocação do público nos eventos.

Por incrível que pareça, apesar dos inúmeros registros de batalhas na internet, estes são fragmentados e muitas vezes dispersos, pois se não existem MC's conhecidos, muitas das batalhas não são gravadas, ou registradas de qualquer forma, no máximo o "evento". As trocas são de caráter simbólico e a premiação do vencedor depende exclusivamente do público e de sua liberalidade. A intenção é "fazer um som", e através da arte pensar sobre a realidade brasileira, ao mesmo tempo em que conscientiza, problematiza, informa e serve enquanto processo de desalienação.

É na batalha de rap que de fato compreendo o que Paulo Nazareth fala de uma "performance que se faz vida". A experiência ligada à ação de viver, o envolvimento e mesmo a participação do público estão na batalha de rap, e não no trabalho na galeria Mendes Wood DM necessariamente naquela noite. Uma arte com potencial relacional, envolvida pela vida, e participativa, ao mesmo tempo democrática e em certa maneira dotada de invisibilidade, carrega em minha perspectiva uma potência política diversa, que o *Bestiário do Capital* e os *Produtos do Genocídio* expostos. A batalha de rap é muito mais próxima das questões e reivindicações dos artistas dos anos de 1960, 1970 do que seu herdeiro direto Paulo Nazareth.

Isso que afirmo não significa negar a institucionalização e as relações de mercado, pois é inútil ir contra estes processos, como já afirmou Rainer Rochlitz (1994), mas fazer deles plataformas. O trabalho de Nazareth, assim como de muitos outros artistas, não existiria sem o espaço da instituição arte e seus aparatos: galerias, museus, revistas, universidades, eventos e etc. e estes espaços geram a possibilidade de existência e entendimento daquelas práticas enquanto artísticas. Destas relações que surge necessidade institucional, como meio de inscrição de certas práticas, pois é ela que garante a existência e reconhecimento daquela manifestação enquanto arte, senão tudo seria vida. No entanto, a batalha em sua espontaneidade talvez não precise do rótulo arte e de uma inscrição.

A batalha, por depender de uma articulação de grupos e convocação de transeuntes, e ocorrer, e só ocorrer, devido à disposição de quem batalha, e do público-participante, este evento está mais próximo de Hélio Oiticica, Artur Barrio, Paulo Bruscky, das performances, e *happenings* dos anos 1960/70, da transitoriedade, da insegurança do que talvez as caminhadas de Paulo Nazareth, que já nascem como arte, inscritas em determinados protocolos de reconhecimento.

A caminhada ocorre para ser registrada, de diferentes modos, pois é o registro que torna comercializável a ação e mesmo ceta a atividade como artística. Sem registro, não há

inscrição, e sem esta talvez não exista obra devido às *políticas da memória* de um lado, e de outro, a necessidade de gerenciamento da incerteza do próprio artista. A batalha guarda um espontaneísmo, uma despreocupação com o registro e mesmo certa invisibilidade que a difere de modo consistente do trabalho de Nazareth, sem contar que o ambiente externo, a abertura para o público, e mesmo para discordância de ideias de forma pública, no qual a batalha é um enfretamento de argumentos, conhecimento histórico, perspectivas de vida, além de estético, formal, faz deste evento um exemplo de espaço democrático aplicado às artes. Isso não significa que não existam hierarquias nestas relações.

Por que do registro? Por que da embalagem resinada? A ideia, o pensamento, a posição do artista não bastariam para este tipo de proposta artística? Por que da galeria? Por que vender para uma parcela que é diretamente responsável pelas mazelas denunciadas? Sem o registro, não existe obra e sequer artista, e não há denúncia. Sem a embalagem não existe crítica. Sem a galeria e estas relações não há possibilidade de gerenciar a incerteza e mesmo manter a produção e reflexão, além de diminuir a chance de circular e de tornar visível a crítica. Tudo pode vir a ser comercializável sob o véu do rótulo arte, pois o que se vende é a imaterialidade, é a informação, é a crítica alçada a objeto comercial através de um jogo imagens; entretanto, a comercialização torna-se indispensável para a própria manutenção da obra e do artista, assim como para a manutenção de um discurso contra qualquer fetichização sobre a obra e seu status de mera mercadoria.

A arte, como já vimos, jamais será mera mercadoria, mas outras mercadorias também já deixaram há muito tempo de serem meras mercadorias. O processo de institucionalização e mercadológico amplia a possibilidade da inserção das obras e principalmente dos artistas em uma memória coletiva a longo ou a curto prazo, e esta memória coletiva é essencial para a manutenção de todo o sistema artístico hoje estabelecido. Assim, as políticas da memória tornam-se um dos principais mecanismos de gerenciar a incerteza, e isto se dá através da circulação, institucionalização, visibilidade e demais mecanismos já explicitados. Deste modo, temos um super aparato para a constituição de políticas da memória, do registro ao arquivo, passando pelos acervos e uma hiperprodução textual.

Sem a memória que se dá através de indícios, registros, processos de arquivamento não existe obra nestes casos, e se não existir obra mesmo imaterial, como comercializar? Se não existem indícios, como rotular determinadas práticas como artísticas? Mesmo que o discurso de um artista na contemporaneidade seja relacional, estilo Bourriaud, antiobra física,

entre tantos outros entendimentos, estes geram uma série de documentos, registros, textos entre tantas outras coisas sem os quais sua prática não seria reconhecida enquanto artística e ele como artista. Isto ocorre de modo pragmático para gerenciar os riscos de uma carreira, para deixar um legado, para sobrevivência, para a construção de uma memória coletiva.

Paulo Nazareth, ao percorrer e inscrever suas reflexões como arte, necessita adotar alguns protocolos reconhecíveis e participar desta estrutura para assinalar sua produção enquanto arte e gerar a visibilidade necessária e algum retorno material a sua decisão de fazer arte, assim como fazer reverberar seus apontamentos críticos. Por outro lado, as políticas da memória de forma exacerbada como ocorre na produção contemporânea distorcem a própria intenção de uma arte que se dilui na vida e expressa um medo sobre a própria transitoriedade e efemeridade desta vida, ao mesmo passo que gera mecanismos de mercantilização.

Os artistas, a princípio, querem ingressar nas coleções, terem textos publicados, entrevistas e todo um material que possa indicar sua passagem sobre determinado território. Vasari falava-nos sobre a fama, e que esta tornava os artistas nunca vistos, mas conhecidos por todos. Ou seja, um respeito, um reconhecimento de suas virtudes além de sua extensão corporal e mesmo existencial. E o artista mais imaterial, de tendência conceitual, não só vive em um momento em que a história passa a ser escrita no presente como este deseja escrever o seu capítulo nesta história. Um desejo genuinamente humano de superação de suas próprias dimensões materiais e corporais. Alguns projetam esta continuidade além morte, através dos filhos, das empresas, das coleções, através da política, os artistas e intelectuais via suas produções.

E neste aspecto identifico uma dificuldade de compreensão da própria vida, algo que estava em Heráclito, mas também está em Deleuze, entre outros. A compreensão de que a vida é transitoriedade, é fluxo, é o rio que nunca é igual, e que tudo acaba, esvai-se, termina, pois este é o ciclo natural. No entanto, existe uma opressão advinda da necessidade contínua por visibilidade que provoca o medo sobre a invisibilidade, que significaria a morte. Este aspecto na atualidade provoca uma exacerbção das políticas da memória, uma proliferação de registros, arquivamentos, acervos, sempre vistos como benéficos e, principalmente no Brasil, geralmente embebidos em um discurso da “necessidade”, e de fato em alguns casos os são, mas em muitos outros se tornam modos de fetichizar os atos mais simplórios e mesmo de alçar ações a possibilidade de mercadorias.

Existe uma incapacidade no campo artístico como um todo paradoxalmente de aceitar a efemeridade, a fragilidade da vida e de nossas ações; aceitar o esquecimento, apesar de todo o discurso da arte contemporânea e da produção dos anos 1960 e 1970 embasadas nesta fragilidade material, e mesmo existencial. E isto forma um paradoxo. Temos uma produção imaterial e efêmera, ao mesmo passo em que buscamos uma memória cada dia maior destes atos.

Nós não aceitamos a passagem, o fluxo, a morte como processos necessários, e isto é o que a batalha de rap na Av. Paulista, como um *happening* sem registro, de identidade precária, mas com potência e intenção política torna momentaneamente visível em sua “invisibilidade”. E em minha percepção ocorre uma fusão entre arte e vida de um modo muito distinto que no caso de Nazareth. Ali a *performance* torna-se vida e a compõe. Ali eu vejo Hélio Oiticica, a questão da participação, a relação fenomenológica, mas como o próprio Hélio sabia isto já estava na roda de samba, no terreiro, ou na procissão.

John Dewey nos anos 1930, quando acusava a produção moderna de ter se separado da vida, e citava a relação da sociedade com a arte via a sua vivência em templos religiosos como exemplo da aproximação entre arte e vida, já sabia disto, e muitos artistas dos anos 1960 também sabiam. A batalha não é realizada para ser registrada, ou tem uma preocupação exagerada com a memória. Ela existe ali, naquele momento, e o seu registro está nas mentes, corações e corpos ali presentes. Não se pretende obra; pretende-se vida. Não é transcendência, ou fetichização, é imanente. Ela é relacional e rizomática, multiautoral e o público não possui uma atitude passiva junto à ação artística. E, apesar dos registros fragmentados, estes não alçam à condição de obras e nem participam necessariamente do rito, pois a batalha não é realizada para ser registrada. Ela é vida e é política porque conforma e deforma corpos e espíritos, suspendem-os e os modelam, instaura modos de ver, ser, compreender, partilham do estético, do histórico, da crítica e desenvolvem um pensamento crítico com forma e publicidade conforme os argumentos de seu oponente.

É democrática, pois é literalmente um confronto no qual os competidores que se enfrentam antagonizam-se ou se aproximam de propósito em busca do apoio da plateia que reage conforme rimas e atitudes em uma espécie de balé, com sons e corpos em movimento em que todos participam e ninguém simplesmente assiste. Do mesmo modo que com certa espontaneidade aglomeram-se pessoas para assistir, participar, após as batalhas este público

desfaz-se como se nunca tivesse existido, sem deixar nenhum indício físico intencional que ali ocorreu. O que resta são fragmentos de imagens virtuais que circulam em redes sociais.

Ambas as manifestações são relevantes, a batalha de rap e o trabalho de Nazareth, e distintas e utilizam-se da crítica de modo diverso, todas necessárias; no entanto, uma alça a crítica à mercadoria e a outra não. Isto está intimamente ligado ao contexto e aos usos, pois se aqui comparasse o trabalho de Nazareth com um show dos Racionais Mc's, e como estes participam da indústria fonográfica no Brasil, as diferenças apontadas não fariam sentido, pois ambos em seus processos alçam a crítica à condição de mercadoria, mas nada disso diminui a relevância de Nazareth ou dos Racionais, e sequer a utilização dos meios de circulação e das instituições diminui em si a possível força bélica das manifestações, ou as simplesmente apaziguam, e igualmente não quer dizer que não façam.

VENDE-SE: ISTO É ARTE
Considerações finais

As obras, os artistas e a crítica conformam e deformam o ambiente em que se instalam, projetam-se, ao mesmo tempo em que são conformadas, deformadas, apropriadas por este mesmo ambiente em uma relação dialética em fluxo contínuo. E isto ocorre em um período de fronteiras borradas e em constante mutação, no qual a verdade ou o bem comum parecem ser apenas uma perspectiva entre outras. A arte e os artistas partilham de um econômico e de um sensível, logo de um político no qual nada está fora; tudo está dentro. No entanto, o fora e o dentro, o pertencente e o não pertencente, o crítico e o alienado, o autônomo e o subordinado confundem-se, pois não estão nas obras e atitudes artísticas em si e por si, mas em uma relação que envolve os usos, desusos e usuras destas produções.

1. Quando iniciei este trabalho estava embebido de uma vontade de denúncia do que via e acreditava ser “um problema” e objeto de decepção de minhas próprias expectativas: o artista que faz crítica e não conhece o objeto da ação de sua crítica, que denuncia o mercado e nada entende de mercado e de suas relações históricas, ao mesmo passo que retira proveito de tal situação. Minha intenção inicial era demonstrar e exhibir as contradições entre o discurso e a prática, entre a palavra falada e a ação no mundo, a ação pragmática. Mostrar que aquele que delata é o mesmo que muitas vezes retira dividendos da situação denunciada no campo da

arte. E que isto também era uma estratégia de mercado e de inserção no sistema. Na maioria das vezes não visava efetivamente nenhum tipo de mudança além da promoção de si.

E tudo isto em certo sentido é verdade também. No entanto, eu era ingênuo, pois, por trás de minha vontade de explicitar a diferença entre discurso e ação pragmática, e em como estes artistas tiravam dividendos do *status quo* que eles mesmos atacavam, e que era este mesmo estado de coisas que os mantinha e os promovia, eu estava embebido da crença em um determinado tipo de ética, e da existência de uma “verdadeira arte”. Buscava um argumento capaz de demonstrar e sanar as contradições, ambiguidades, encontrar pontes para os abismos ou cercá-los; um argumento capaz de cessar o combate provisoriamente; um meio de discernir as produções e posturas artísticas. Antes da pesquisa, não compreendia a importância da queda, do não dito, do turvo, do labirinto, da luta, da ambiguidade, da contradição e mesmo do cinismo. Esta jornada gradativamente despedaçou minhas crenças anteriores.

Descobri que a defesa de qualquer ponto de vista que queira conduzir o outro ao que um indivíduo singular ou grupo acredita ser o “melhor”, o caminho “correto”, o bem comum, de modo consensual independente de entendimentos estéticos e artísticos ou de posição política, guarda consigo o germe da intolerância, da incompreensão, do desrespeito à diferença. Neste sentido, todas as vanguardas, em certa medida, poderiam ser chamadas de intolerantes e ingênuas, pois estavam embaçadas na crença de uma “arte verdadeira”, e lutavam por uma espécie de bem comum, engajadas em uma utopia que era possível mudar o mundo.

A narração das vanguardas poderia ser a narração da arte feita utensílio de guerra, ou da opressão e da resistência. Deste modo, falamos sempre de relações de dominação e de luta, de oposições e de inimigos declarados ou não. A narração da história da arte dos últimos dois séculos poderia ser contada como a história de verdadeiras batalhas entre os homens e mulheres e suas crenças, batalhas estéticas e ideológicas, nas quais a arte e a crítica alçam à condição de utensílios de guerra, e mesmo se confundem. A pós-modernidade, a cultura do supermercado, a altermodernidade, a modernidade líquida, ou a hipermodernidade, entre tantas outras denominações de pensadores distintos, do fim das vanguardas, dos manifestos, o fim do enquadramento, da história da arte, da arte e a ascensão dos múltiplos relatos não foram capazes de cessar os combates. Às vezes, acirraram-nos, multiplicaram-nos e estão presentes nas falas, nas posições entre nós, como busquei demonstrar ao longo deste texto.

A partir das produções de diferentes modos de Paulo Nazareth, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum, percebi que a crítica e a arte como utensílio bélico intermediado a partir dos objetos da arte não podem ser empunhados por qualquer um, mas têm a pretensão de tocar todos. Neste sentido, o artista é tanto um agente de emancipação quanto de subordinação, e suas ações nem sempre são conscientes, muito menos este tem o poder de controlar como suas manifestações serão utilizadas por ímpares agentes, justamente porque tanto o objeto artístico quanto a crítica intermediada pelo objeto, ou feita objeto, autonomiza-se em relação ao seu próprio criador e às instâncias produtivas, ganha status de impessoalidade. Autonomiza-se muitas vezes em relação ao contexto crítico, ou da crítica realizada através da arte. Deste modo, também se autonomiza em relação ao objeto da crítica que gerou a ação crítica. E é em função destas separações e deslocamentos que a crítica realizada através da arte pode alçar à condição de mercadoria. E, neste sentido, em função destes trânsitos, contextualizações e descontextualizações, usos, desusos e usuras, que, apesar da crítica ser um utensílio bélico direcionado, intencional, ela perde esta direção e pode ser usada, apropriada de qualquer modo, até mesmo perder sua característica bélica, e transformar-se em outra coisa, inclusive em um objeto de expiação e de fetiche. A questão não é a galeria ou o mercado de compra e venda em si, mas os processos de autonomização entre artista, obra e contexto da crítica, e seus deslocamentos, aliados aos usos, desusos e usuras destas produções.

Comumente diferentes autores e artistas alegam ser o mercado de compra e venda o corruptor dos “verdadeiros valores da arte”, ou julgar a arte e seu valor tendo como guia a liquidez da obra ou de um artista, assim aquele que construiria fragmentações e descontextualizações. No entanto, o sistema de compra e venda de objetos artísticos não atua sozinho; ele representa apenas um segmento das relações mercadológicas que envolvem a arte. Os mesmos que o acusam dificilmente estão fora deste mercado, no máximo participam de outro circuito mercadológico, pois todos partilhamos de um econômico que se espalha em nossas vidas e modos de agir, assim como as instituições ou o espaço aberto – rural e urbano - não são oposições às lógicas de mercado, como alguns creem, defendem, ou alegam.

As instituições de guarda, exibição, preservação e promoção podem vir a promover o mesmo tipo de efeito, ou semelhante, no sentido de serem responsáveis por um processo de descontextualização, inclusive promovendo especulação em torno de um objeto ou artista. E, muitas vezes, os mesmos agentes dentro das instituições de guarda, exibição e promoção também estão envolvidos em galerias privadas e seus negócios, além de ambientes de formação universitária, muito comum no cenário brasileiro.

A cada dia a dicotomia de outrora entre instituição e mercado deixa de fazer sentido, pois as galerias reconhecidas que movimentam diferentes agentes portam-se como instituições culturais, pois também são instituições culturais, além de comerciais. Suas práticas assemelham-se e se confundem com as instituições nas quais a venda será uma consequência das experiências oportunizadas por meio das obras, dos espaços físicos, da paisagem humana em torno da galeria, como no caso da Galeria Mendes Wood DM.

As alegações e disputas entre os agentes que ocupam posições distintas no campo da arte nada mais são que a luta por sobrevivência, ou para saciar seus desejos e ambições, para subjugar o outro à sua vontade, moldar as relações para que elas atendam suas crenças. Neste sentido, um curador, um historiador da arte, pode ser tão nocivo ou mais que um galerista que visa lucro em seu empreendimento e faria da arte uma mera mercadoria, pois todos visam lucro, dividendos, materiais ou simbólicos, de prestígio, reconhecimento, visibilidade, ao poder.

Os indivíduos lutam por si, de forma individual e ligam-se, na maioria das vezes, a causas coletivas quando estas visam suprir e atender às suas vontades individuais. Ninguém precisa ler Adam Smith para saber disto, basta olhar ao redor. Neste espaço de luta, onde atuam muitos interesses e diversos combatentes, uns com maior poder que outros, não espere nenhum senso ético comum, a não ser que cada agente irá agir conforme seus interesses, e só cederá quando o fio da navalha do adversário ameaçar seu pescoço. A cooperação é seletiva, ou seja, coopera-se, mas não com todos, e nem a favor de todos. Geralmente os agentes buscam cooperação com os iguais ou mais fortes, dificilmente com agentes em posições inferiores ou incapazes de oferecer algum tipo de vantagem.

2. Na busca por compreender os problemas de pesquisa através das obras, os artistas, a bibliografia, as entrevistas, os contatos, o percurso, ao mesmo passo em que acreditava que os compreendia, estes me alteravam enquanto pesquisador, e neste processo iniciei a redação deste texto, um texto tecido em anos que, conforme escrevia, este me modificava, logo eu sentia a necessidade de modificá-lo, e nesta relação dialética entre texto, mundo e imagens que configurei as partes textuais que o compõe.

Na primeira parte textual visei encontrar argumentos históricos para compreender como a arte e os artistas dialogavam com os meios produtivos em diferentes épocas, e que cada argumento ainda está presente entre nós, compondo os imaginários, as posições, as

ideologias não só dos artistas. E gradativamente pretendi demonstrar em como chegamos a um argumento e momento histórico em que a arte não pode ser compreendida como algo externo, ou aparte das relações econômicas, pois, afinal, compartilhamos, partilhamos de um mesmo sensível e econômico, logo igualmente político.

Assim, toda a separação rígida entre as esferas institucionais e mercadológicas do campo artístico passam a carecer de sentido, pois tanto a arte quanto a produção de mercadorias partem de um paradigma em comum: a fase capitalista centrada na informação, comunicação, na imaterialidade, na construção e propagação de experiências imagéticas intermediadas por objetos e estilos de vida e consumo que fazem parte de construções identitárias. Dessa maneira, a partir de Paulo Nazareth e de sua exposição fomos confrontados com as principais questões que tangem esta tese. Mas para compreendê-la, foi necessário primeiramente se despir uma dicotomia entre mercado e instituição, mundo da arte e produtivo, e assim da ideia de existência de um lugar correto para a enunciação crítica, aspectos que me conduziram à necessidade de rever a chamada economia política e alguns de seus conceitos como: mercadoria, mercado, força de trabalho e valor na segunda parte textual.

A segunda parte textual inicia justamente falando do trabalho *Menos-Valia* de Rosângela Rennó que é capaz de colocar abaixo as noções tradicionais da economia política, apontando-nos a necessidade de revê-las a partir da ótica da arte e dos trabalhos dos artistas. A noção de valor de um objeto que se agrega a partir da ação de trabalhar de um indivíduo que, ao trabalhar, produzir, empregar suas diversas faculdades, cria valor em um sentido tradicional e é colocada em xeque pelo artista que, herdeira de Duchamp e de seus *ready-made*, retira abjetos do universo fotográfico oferecidos em feiras por preços irrisórios, limpa-os, reagrupa-os e novamente os coloca à venda, agora em um dos principais eventos de arte contemporânea do circuito internacional, a Bienal de São Paulo, e arrecada em um leilão/obra centenas de milhares de reais, expondo o processo de valoração simbólica e financeira da arte e suas articulações, deixando-as transparentes e implodindo a noção tradicional (Marxiana) que o valor estaria ligado a uma determinada quantidade de trabalho muscular e cerebral imposta na produção de um objeto, assim como à noção corriqueira de que o valor de algo seria expresso pelo preço, tornando necessário rever o que chamaremos de mercado, mercadoria, bem, em função do objeto arte e da ação de trabalhar dos artistas, em nosso caso, provocado através de Rosângela Rennó em um primeiro momento.

E é justamente em função da ação de trabalhar dos artistas que se fez necessário não só falar da acepção de um artista trabalhador do imaterial, o empreendedor, o etc., assim como a ideia de ser profissional, profissionalismo, como na terceira parte escrever sobre o que chamei de *Gerenciamento da Incerteza*. E foi tratando de compreender a ação de trabalhar dos artistas que, via Ricardo Basbaum, percebi que a força crítica e política da arte não estava necessariamente no objeto material e imaterial arte, mas na própria força de trabalho, que não é obra, indicando já de antemão outra acepção do que uma crítica que alça a condição de mercadoria que me debrucei ao longo da terceira parte textual.

O terceiro segmento textual teve como objetivo compreender como a crítica alçaria à condição de mercadoria, e para tal de modo inicial necessitei demonstrar como ela poderia ser um instrumento, mas não qualquer instrumento e sim um de guerra, do mesmo modo que a arte porque assim foram usadas muito antes da modernidade ou dos anos 1960/70 em um mundo em luta, por posições, por poder, por tempo, por dinheiro, mas igualmente por necessidade e resistência. Na atualidade, boa parte da necessidade por luta ocorre devido à instabilidade, à insegurança, que é fomentada propositalmente pela atual conjuntura político-econômica a qual a arte e os artistas participam, e é a busca por segurança que nos fazem forjar formas de gerenciar a incerteza, e ao gerenciar a incerteza ao invés de nos opormos à dominação, passamos a nos subordinar às lógicas dominantes que servem para assegurar o *status quo*; entretanto, isto não é vendido, propagado deste modo, e sim, como um caminho para a liberdade. Nestas circunstâncias que a crítica através da arte como ferramenta bélica é fetichizada, e tornou-se um imperativo e um *slogan* de mercado, pois aprendemos a fetichizar a crítica desde a historiografia da arte que elegeu como protagonistas os artistas que tencionaram os limites da arte, que fizeram de seus trabalhos e de suas vidas formas de resistência e ataque.

Na atualidade, este processo ocorre tanto por uma relação de autonomização da crítica, da obra e do artista, como do contexto do enunciado crítico, dos usos, desusos e usurias, via uma relação imagética, pois a crítica alça a uma imagem e assim, em determinados contextos, à mercadoria. Aprendemos a desejar aquilo que é rotulado de crítica e passamos a vender e consumir como o pão de cada dia.

3. O que posso dizer a partir destes três segmentos textuais? Vivemos em um mundo de luta, competições, e assim fazemos devido às nossas ambições de um lado, e de outro por necessidade de sobrevivência em um mundo que nos obriga a tais circunstâncias no qual a

crítica é uma arma e a arte um meio, ou vice-versa, ou seja, a crítica como um conjunto de argumentos capazes de interferir na realidade, um meio de ação sobre a realidade. Assim, o artista ele pode tanto gerar, quanto empunhá-la e o faz a seu favor e de seus interesses e crenças.

Podemos distinguir dois movimentos ao menos: uma crítica interna, tautológica, sobre a arte e seus sistemas, uma autocrítica; e outra externa à sociedade. Deste modo, temos uma que se volta à própria arte e seus valores, e outra que parte da arte em direção ao mundo. Em minha perspectiva isto é muito claro quando confrontamos o trabalho de Ricardo Basbaum e o de Paulo Nazareth. Ricardo constrói seu pensamento crítico e critica em cima dos pressupostos e da herança precedente da própria arte, da figura do artista em um mundo do biocapitalismo, mesmo assim ainda de forte caráter interno ao próprio campo, uma autocrítica. Já Nazareth faz a crítica a questões externas que, no entanto, também influenciam as tomadas de posição dentro da própria arte. Quando este questiona sua figura “exótica” e a vende, inclusive em uma feira de arte intermediado por uma galeria como a Mendes Wood DM, existe uma crítica voltada à arte e suas relações.

Todavia, no trabalho de Nazareth, a potência crítica projeta-se a relações históricas e culturais mais amplas do que as discussões internas do campo, mesmo que este se valha das performances, da imaterialidade. Estas práticas já estão assimiladas e, no caso de Nazareth, são apenas meios. Creio ser necessário salientar que este é um aspecto que diferencia ele das performances nos anos 1970 de Paulo Bruscky ou Artur Barrio o qual o fazer performático, de caráter político e visando uma ação, um efeito externo detinha um caráter tautológico, de questionamento das próprias práticas artísticas; continha uma autocrítica à arte, ao mesmo tempo uma crítica à sociedade e seus valores; uma crítica exterior ao mesmo tempo uma autocrítica. O mesmo não se pode dizer hoje, quando estas práticas são plenamente assimiladas.

O simples fato de alguém desenvolver um trabalho de arte ligado à *performance* ou a tendências conceituais hoje não faz deste agente crítico de alguma coisa. O fato de Paulo Nazareth deslocar-se por grandes extensões territoriais na atualidade é apenas um meio. Como alguém sentar na frente de uma tela e um cavalete não é isso em si e por si que demonstra o potencial crítico de um trabalho ou artista, diferentemente das ações realizadas durante os anos 1960/70. Ou seja, estas práticas assimiladas e retiradas do contexto das novas vanguardas em si perderam seu potencial crítico enquanto linguagem, aspecto que detinham

naquele contexto anterior, sendo na atualidade que a forma necessita do conteúdo crítico, e este conteúdo não é expresso somente através do meio, da linguagem.

Se no contexto dos anos 1960/70 a forma em si destas práticas já expressava a potência crítica, em outras palavras a forma enquanto conteúdo tinha potência naquele contexto, e potência é a capacidade transformadora, a capacidade bélica na qual a crítica manifestava-se na escolha da forma/conteúdo. O mesmo não tem sentido hoje, pois o mundo e os entendimentos da arte mudaram, como o desejado por estas próprias práticas nas quais elas são incorporadas e meios conforme a escolha e desejo de cada artista, mas não diferentes do papel, da argila, da pedra ou da tela.

Esta crítica, através da arte que visa um objeto externo à própria arte, muitas vezes foi chamada de “propaganda política”, quando o conteúdo dito político sobrepor-se-ia ao seu conteúdo estético. Isto em minha perspectiva é apenas um meio de acusar o outro e defender seus próprios interesses e ainda hoje desmerecem os artistas e suas escolhas, posições, na maioria das vezes de modo taxativo e sem ponderações. Liberdade artística, mesmo que relativa, deveria significar liberdade, e o artista deveria fazer o que bem e como bem entende. Este é um problema que remete ao início do século XX, e que tem por detrás a crença em uma “verdadeira arte”. Benjamim propôs uma solução entre o que chamou de conteúdo e forma, através de um artista progressista e revolucionário; no entanto, com uma posição e função muito clara para as artes, a revolução. Hal Foster atualizou a questão, mas, na perspectiva aqui defendida, esta é uma discussão míope em nossos dias.

Se as obras e as críticas, tanto de caráter tautológicas quanto as que visam um ataque externo ao próprio campo da arte, autonomizam-se ao contexto, ao artista, descolam-se de suas intenções iniciais, e passam a percorrer o circuito, serem usadas, instrumentalizadas, usufruídas por diferentes segmentos, e com variadas intencionalidades como meio inclusive de sua própria sobrevivência, e em constante atualização, transformando-se em objetos de fetiche e de expiação. Existe uma potência crítica que dificilmente se descola da intencionalidade, do contexto, ou perde sua capacidade bélica. Falo da força de trabalho de um artista, ou de qualquer outro agente da arte. No entanto, ela está fadada à invisibilidade; ela não perdura além do ato, e na melhor das hipóteses vai até onde o corpo mental e carnal de seu possuidor permanecer em pé, ou seja, dura no máximo até a derrocada que todos nós estamos fadados, o túmulo.

Não vai para um acervo, não permanece, é efêmera, fugaz; porém, abre outra perspectiva para compreendermos a possível potência crítica da arte em um mundo fluído na atual fase capitalista. Uma potência que dificilmente se torna mercadoria, pois, apesar de Marx ensinar-nos que um homem desprovido dos meios de produção vende sua força de trabalho através do tempo, e se vender esta força por tempo integral de mercador tornar-se-ia mercadoria, um artista, intelectual, mesmo que este venda eventualmente seu tempo, sua força de trabalho escapa a qualquer unidade de tempo. Esta força crítica está na decisão de fazer arte, e não necessariamente nos objetos resultantes.

4. Quando eu mesmo falo que o artista tornar-se mercadoria ao longo do trabalho, o que pretendia dizer? Uma vez que acabei de afirmar que a força de trabalho é praticamente inalienável no caso do artista, e que ela em si pode vir a ter uma dimensão crítica. O que se torna mercadoria são as imagens e as coisas tornam-se imagens. Em outras palavras, a construção de uma imagem pública tem a dimensão de uma mercadoria. Os trabalhos igualmente, a crítica autonomizada e separada de seu contexto e do objeto de crítica adquirem a condição de mercadoria através de um processo imagético. Quando falo de um artista que se torna mercadoria, falo de um artista que se autoemprende na construção de uma imagem pública que não visa revelar, mas ocultar, e é antes mesmo da produção artística ofertada como produto, e às vezes, esta construção imagética de si é a própria obra artística, ou ao menos se confunde com ela.

A imagem do artista, sua vida e história tornadas imagens são ofertadas nos mercados da arte, mas igualmente nos livros de história da arte, nos artigos das revistas acadêmicas, nos ditos comentários críticos, nas instituições da arte. E por isto esta tese tem como título a expressão *vende-se artistas*, pois os artistas tornados imagens em suas variadas relações alçam à condição de mercadorias. Aqui não temos uma desconexão com o sistema produtivo, ao contrário, uma exacerbação de um modelo centrado no consumo de imagens, de desejos e identidades imagéticas, no qual esta imagem não é mais simulacro ou representação, confunde-se com o real, tanto que se torna impossível dizer se, por exemplo, Paulo Nazareth, é o que é, ou ele encarna um personagem, poderíamos estar falando de qualquer outro artista.

Construímos imagens públicas de nós mesmos muitas vezes conscientes desta necessidade, ou seja, nas atuais relações sistêmicas em um mundo flutuante, fazer com que sua imagem adquira a condição de mercadoria pode ser o próprio meio de gerenciar a incerteza e encontrar formas e modos de sobrevivência. Fazer isto de forma “bem sucedida”

pode ser tão relevante quanto desenvolver uma profunda reflexão artística, até porque provavelmente não é mais possível separar estas instâncias. De modo geral, isto é um imperativo; um condicionamento necessário nas atuais relações, por isto Sarah Thornton afirma que a função do artista é criar mitologias, eu digo, criar mitologias em torno de si e sua *persona*. Muitos são os exemplos: de Joseph Beuys, Jeff Koons, Ai Weiwei, a Paulo Nazareth, e Ricardo Basbaum, existem grandes diferenças intencionais nesta construção em cada artista, no entanto, assim ocorrem.

5. Se a obra autonomiza-se do artista e a crítica da obra e ambas do contexto promotor da crítica, é esta autonomização que gera as condições para que a crítica alce à condição de mercadoria e *slogan* de mercado. Nesta situação, a crítica que é um utensílio bélico e visa, a princípio, atacar o outro, o mundo, as circunstâncias, instaurar cisões e mudanças; ganha a dimensão de fetiche, de objeto supranatural e perde parcialmente a potência bélica, mas não necessariamente nos termos Adornianos. Quando Paulo Nazareth monta a exposição dentro da Galeria Mendes Wood DM, ao mesmo tempo em que a galeria é uma plataforma de repercussão da crítica, e mesmo uma potencializadora, assim como em uma instituição cultural o trabalho sofre uma série descolamentos, às vezes com menor grau, outras maior. E neste mesmo espaço convivem a perspectiva de apaziguamento da potência da crítica, quanto de uma ampliação desta potência.

Em uma determinada situação, a partir do trabalho de Paulo Nazareth na galeria Mendes Wood DM, podemos nos perguntar: quem compraria um trabalho na casa dos milhares de dólares? Salvo exceções, é o herdeiro da casa grande e de seus valores; e, por que ele compraria um trabalho que foi feito para agredi-lo, que denuncia seus privilégios e as mazelas sociais advinda deles? Primeiro porque talvez, mesmo ele pertencendo a uma elite econômica e compartilhando de determinados valores, não se entenda deste modo, pois, afinal, ele consome arte e cultura, apoia por ventura as causas sociais e assim por diante, um tipo de alienação muito comum no campo cultural, inclusive entre os próprios produtores.

Segundo é a maneira como esta crítica chega a ele. Ela não vem através de um protesto em frente à sua residência e com seu nome estampado; pelo contrário, ela é apresentada no ambiente dele, no qual ele se sente confortável, em uma arquitetura que o abriga e que compartilha valores estéticos com ele; espaço onde ele se encontra com seus iguais. No máximo é convidado a conhecer outras perspectivas. E isto tanto faz se for à

galeria comercial ou à instituição cultural, ambos os ambientes são a princípio elitizados em nosso contexto. Esta crítica não o agride, mas convida-o a refletir.

Uma analogia que pode ser feita é a seguinte. Vamos estabelecer enquanto premissa que todos a princípio são a favor da necessidade de uma melhor distribuição de renda no país, mas quantos estão dispostos a partir de agora a pagar um melhor salário aos seus colaboradores, diminuir drasticamente sua margem de lucro, aumentar o salário de sua empregada doméstica, ou defender a necessidade do imposto de renda, e de impostos sobre herança, dividendos e assim por diante, ou quem sabe ser a favor da reforma agrária e contra o latifúndio? Ou seja, na maioria das vezes, as pessoas defendem as causas até o limiar de seus privilégios, não mais que isso. Então, o cidadão que consome arte neste circuito através da compra, nestas circunstâncias, ele concorda, apoia, mesmo acredita nos ideais da crítica de Paulo Nazareth, mesmo ele e seus privilégios sendo muitas vezes o objeto da crítica, pois esta crítica não tem efeito bélico sobre ele; não se sente atacado, pois compartilha idealmente com um artista ignorando sua posição de classe, e este trabalho de característica crítica gera uma espécie de fascínio sobre ele, que faz com que seja justamente a crítica o objeto de desejo em uma relação de consumo. Isto é endossado através de uma história da arte, que narra que a “verdadeira” arte seria uma ação crítica.

E o artista? Quer mudar o mundo? Na maioria das vezes não, ainda mais na atualidade em que os ideais modernos despedaçaram-se. Ele quer seu sustento, ver sua carreira progredir, visibilidade e reconhecimento de si e de suas questões. E não quer a morte, a guilhotina destes indivíduos, pois reconhece a necessidade que tem destas pessoas, ou mesmo compartilha as mesmas ideologias, que este conjunto de pessoas que compram, apoiam, fomentam a produção, e tem um inegável papel no sistema da arte brasileiro.

Assim, o artista quer seu pão de cada dia, manter a produção e assim por diante. Ele quer se inserir. E a crítica, ou o ser crítico, tornou-se um meio, uma necessidade, um imperativo, e alça à condição de mercadoria. Os artistas não querem o fim do mercado, das galerias, das empresas, dos colecionadores, como nunca quiseram o fim das instituições, mesmo frente à chamada crítica institucional durante os anos 1970. O que querem então? Subjulgar as instituições e o outro a seu favor, às suas vontades e crenças. Ou seja, não visa eliminar o outro, destruir, pois tem consciência de que necessita do outro como meio de sua própria existência; no entanto, vai querer que outro porte-se conforme sua vontade. Por isto que uma palavra na moda quando tratamos das relações sistêmicas da arte é “negociação”,

pois negociar não é um ato de paz, mas a luta em formato civilizado na qual o acordo é sempre provisório, em que um avança até onde resiste o outro. Assim toda negociação encontra um ponto de tensão em que duas ou mais forças buscam um equilíbrio provisório, até a próxima vez que as partes sentarão para negociar mais uma vez; em outras palavras, lutar.

Por que estas práticas, quando encabeçadas por artistas, muitas vezes são taxadas de “resistência” no campo da arte? Porque frente ao “poder” do mercado de compra e venda e das instituições de guarda, preservação e promoção, da lógica do capital, os artistas tendem a ser a parte mais frágil. Essencial, mas frágil. Então, os atos são taxados como resistência ao poderio de outras esferas, assim como a arte e a cultura também muitas vezes aparecem assim nomeadas em uma relação macroestrutural, pois, frente a outras áreas e valores, é vista como exceção.

O artista e os agentes da arte estão tão envolvidos em uma série de outras lógicas que, quando conseguem que suas vontades, desejos, sejam minimamente atendidos e isto provoque um reposicionamento do outro, isto é visto como uma grande vitória. A mudança é inerente ao movimento. O que fazem os artistas e agentes da arte quando lutam, resistem, é influenciar a direção do movimento; um deslocar-se que a arte não tem a capacidade ou potência para cessar, interromper, mas pode influenciar na direção.

Ao mesmo tempo que os artistas lutam, debatem, negociam, é necessário admitir que o lugar do trabalho de arte é a instituição arte e seus mecanismos, pois são estas as responsáveis por gerar o espaço e certa proteção para a existência da manifestação. Então, tudo depende dos usos, usuras e desusos que os agentes promoverão através da manifestação, inclusive o próprio artista. Ou seja, o mesmo espaço que pode vir a gerar a fragmentação, os descolamentos, pode ser o espaço que potencializa a crítica, o mecanismo necessário para sua existência, e meio de sua ação, sem a qual sequer a crítica poderia existir. Isto se configura como um paradoxo insolúvel em minha perspectiva.

É devido a esta relação de negociação, de luta de modo geral, que não é somente entre o artista e a instituição, o artista e o mercado, mas entre o artista e os valores do mundo, que sua ação de trabalhar, sua decisão de fazer arte, de se colocar em negociação constante entre os diversos agentes, que sua força de trabalho, que só existe em seu corpo carnal e mental, em relação ao outro e a natureza, que não é obra, é vida, efêmera e invisível, que se manifesta

uma potência crítica capaz de influenciar um movimento maior, e nas microrrelações alterar posturas, entendimentos, através da imposição, da batalha, do confronto corpo a corpo, lidando com os mais variados interesses e valores. Isto é tudo que está antes da obra, que a compõe, que a torna possível, todavia não é obra, mas apenas um homem lutando em função de um propósito chamado de arte.

Em minha perspectiva, a principal posição crítica de Paulo Nazareth, Ricardo Basbaum e Rosângela Rennó não está em suas obras e discursos artísticos propriamente, e sim na decisão de fazer arte. Está na solidão da estrada escura, vazia e fria, enquanto os pés doem, o pensamento desdobra-se, os limites do corpo são testados, nos encontros, nos afetos, antes disto virar obra, fotografia, ou objeto de fetiche. Está na negociação com os curadores, com o galerista, com as instituições, sem o qual nada existe enquanto obra de arte, mas que não é obra. Está naquilo que chamamos de trabalho. Mas não confundam o que eu digo com a crítica genética, com o dito processo de trabalho, com os documentos do processo. Isto tudo são discursos que, quando tratados com superficialidade, conduzem à fetichização e alienação e acabam por tornar qualquer rastro, indício, em objeto de desejo. Também é necessário dizer que tudo que é realizado em função do rito compõe-no. Ou seja, são partes inerentes de uma obra que, na perspectiva defendida nesta tese, é o próprio artista construindo-se enquanto artista e fazendo-se instituição, ou seja, buscando uma coesão social em torno de si e sua produção artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBING, Hans. *Why are artist poor? The Exceptional Economy of the arts*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2002.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALBERRO, Alexander ; STIMSONS, Blake (ORG.) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. (Cambridge, MA: MIT Press), 2009.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte de Construir: Tratado de Arquitetura e Urbanismo*. Tradução e organização Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

_____, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antônio da Silveira Medonça. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Práticas Artísticas Orientadas ao Contexto e Crítica em Âmbito Institucional*. Porto Alegre, 2015. Tese de Doutorado, PPGAV-UFRGS.

ALPERS, Svetlana. *O Projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

AMORIM, Henrique. *Trabalho Imaterial: Marx e o debate contemporâneo*. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2009

APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: Ferreira, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____, Ricardo. Amo os Artistas Etc. in: MOURA, Rodrigo. (org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

_____, Ricardo. *Diagrams 1994 – ongoing*. Berlin: Errant Bodies Press, 1994.

_____, Ricardo. *Manual do Artista Etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____, Ricardo. (Org.) *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____, Ricardo. *Pintura dos Anos 80. Algumas Observações Críticas*. Rio de Janeiro: Revista Gávea Nº 6, 1988.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação históricas dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto, Portugal: Dafne Editora, 2011.

_____, Hans. From World Art to Global Art: View on a New Panorama. In: BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, WEIBEL, Peter (ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe/Cambridge/London: ZKM/The MIT Press, 2013.

_____, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. *The Global Art World*, Ostfildern 2009

BENJAMIN, Walter . O autor como produtor. In: *A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*, [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

_____, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BISHOP, Claire. A Virada Social: colaboração e seus desgostos. in: *Concinnitas*, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008

_____, Claire. "Antagonismo e estética relacional". In: Revista Tatuí. Nº 12, outubro de 2011. Disponível em: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7> Acessado em 30 de maio de 2016.

_____, Claire. (org.). *Participation. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires (Argentina): Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: CIA. das Letras, 2010.

_____, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre – Troca: Diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____, Pierre. *Os Usos Sociais da Ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261- 268.

_____, Ronaldo. *O Moderno e o Contemporâneo, (O Novo e Outro Novo)*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20ronaldo%20brito.pdf> Acessado em 18/11/2017.

BUCHLOH, Benjamin (1999), *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, "October 55: 105–143. Disponível em: http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/conceptual_art_1962_1969.pdf Acessado em: 12/01/2014

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. São Paulo: IMESP, 2001.

_____, Maria Lúcia. (org.) *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____, Peter. *The Negation of the autonomy of art by the avant-garde*. Disponível em: <https://c4atlanta.org/wp-content/uploads/2016/09/Peter-Burger-The-Negation-of-Autonomy-of-Art.pdf> Acessado em: 05 de novembro de 2017.

CALDAS, Felipe Bernardes. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)*. Porto Alegre, 2013. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

_____, Felipe Bernardes. *Galeria Arte&Fato: 30 Anos*. Porto Alegre: Gestal&Gestal, 2014. (FUMPROARTE)

CANCLINI, Néstor García. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____, Néstor García. *Sociedade Sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Optico e Espaco NO : a diversidade no campo artístico porto alegreense durante os anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. PPGAV.

_____, Ana Maria Albani de. *Opacidade e Transparência: O Sistema da Arte Contemporânea e a Lógica do Dissenso*. In: 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2013. Belém, Pará: Anais ANPAP. p. 1876 – 1887.

CEPEDA, Fernanda Paz Fontecilla. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural)*. Porto Alegre, 2008. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) UFRGS – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

CHANTAL, Mouffe. *Quais Espaços Públicos para Práticas de Arte Crítica?* In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, Nº 27, dezembro de 2013.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Brasileira Internacional*. São Paulo: Lemos –Editorial, 2002.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CONONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 1960 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

CORTELLA, Mario Sergio. *Qual é a sua obra? Inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DANTO, Arthur. *After the End of Art*. New Jersey, Princeton University Press, 1997.

_____, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

DE DUVE, T. Résonances du ready-made. Nîmes : J. Chambon, 1989, p. 128.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICKIE, George. *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

DURÁN, José María. *La Crítica de la Economía Política Del Arte*. Región de Murcia, Espanha: CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo), 2015.

ELLWANGER, Giovana. *A Arte de Paulo Nazareth: Perspectivas locais e globais em sua circulação*. Porto Alegre, 2016. Dissertação de mestrado, PPGAV-UFRGS.

EYER, James. *What Happened to the Institutional Critique?* New York: American Fine Arts, Co. and Paula Cooper Gallery. Reprinted in Peter Weibel, ed., *KontextKunst* (Cologne: Dumont, 1993), 239-256.

FERRAN, Márcia. (coord.) FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, Ilana; GARBELOTTI, Raquel. *Projeto: Perspectivas da Economia da Cultura: um modelo de análise do caso brasileiro. Área: Indicadores para Políticas Cultural no Campo da Arte Contemporânea. Nota Técnica.* Campinas: Ministério da Cultura e Fecamp, 2012.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. *Quanto vale a arte contemporânea.* Novos Estud. – CEBRAP Nº 101, São Paulo, Jan/Mar. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117
Acessado em: 12/05/2016

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FERRO, Sérgio. *Artes Plásticas e Trabalho Livre: de Dürer à Velásquez.* São Paulo: Editora 34, 2015.

FETTER, Bruna. *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte.* Porto Alegre, 2016. PPGAV-UFRGS, (tese de doutorado).

FIALHO, Ana Letícia. *Depois do Muro,* Fundação Joaquim Nabuco : Editora Massagana, 2010.

_____, Ana Letícia. *Mercado de Artes: Global e Desigual.* Revista Trópico, 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>. Acessado: 10/05/2012.

_____, Ana Letícia. *As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas e Interesses em Jogo.* Revista Sociedade e Estado, Brasília, V. 20, Nº 3, p. 689 – 713 set./dez. 2005.

FLUSSER, Vilém. *A Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: Anablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro : Graal, 2008.

_____. Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 2011.

FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GARB, Tamar; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo – A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac naify, 1998.

FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum 44 , Nº 1, p. 278 – 283, September, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo: FUNCULTURA, Pernambuco, 2006.

_____, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. *Contra-Arte: Vanguarda, conceitualismo e Arte de Guerrilha – 1969-1973*. Curitiba, 2007. (tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em História. UFPR.

GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Geraldo; COCCO, Giuseppe. *Capitalismo Cognitivo: Trabalho, redes e inovação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?: 150 Anos de Arte Moderna do impressionismo até Hoje*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2013.

GORZ, André. *O imaterial: Conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

GRAW, Isabelle. *Expressão Conceitual – Sobre Gestos Conceituais em Pintura Supostamente Expressiva, Traços de Expressão em Trabalhos Protoconceituais, e a Importância de Procedimentos Artísticos*. In: *Arte e Ensaios*. Nº20, Julho de 2010. P. 194-209.

GROYS, Boris. *Volverse Público: Las Transformaciones del Arte en el Ágora Contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2014.

GREFFE, Xavier. *A Economia Artisticamente Criativa: Arte, Mercado, Sociedade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____, Xavier. *Arte e Mercado*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart. (org.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Open university: London-Thousand Oaks – New Delhi, 1997

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, David. "A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities". In: ____ *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005, pp. 221-39.

_____, David. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011,

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HEINICH, Nathalie. *As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna*. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: n°22, Instituto de Artes/UFRGS, 2005. p.137 – 147

HOBBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX* (São Paulo, Companhia das Letras, 2013).

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

IZERROUGENE, Bouzid. A Economia Política do Cognitivo. In: *Revista Economia*, Brasília (DF) , V.9, n.2, p. 411- 432, mai/ago 2008

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JEFFRIES, Stuart. *O Grande Hotel Abismo: A Escola de Frankfurt e seus Personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed.: UNISSINOS, 1999.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

KOSUTH, Joseph. A Arte Depois da Filosofia. In: Ferreira, Glória; COTRIN, Cecilia (orgs.) *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2012.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIPOVETSKY, Giles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo arista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

LIND, Maria. *The Future is Here*. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/policies/cci/lind/en>
Acessado em: 15 de março de 2016. ISSN 1811 – 1696

LIND, Maria e VELTHIUS, Olav (org). *Contemporary Art and Its Commercial Markets : A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Sternberg Press, Tensta konsthall, 2012, p. 270.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: Arte, Mercado, Política*. Belo Horizonte: editora UFMG/Abralic, 2002.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. *Aberturas Utópicas – Singularidades da arte política nos anos 70*. Tese (Doutorado). Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, 2011.

MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MASI, Domenico de. (org.) *A Sociedade Pós-Industrial*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

MATOS, Lidice. Arte é este comunicado, agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional. In: *Revista Concinnitas:Arte, Cultura e Pensamento*. Rio de Janeiro: UERJ-DEART, 2007. p. 119 - 142.

MELUCCI, Alberto. *Por uma Sociologia Reflexiva – Pesquisa Qualitativa e Cultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Portugal: Roma Editora, 2005.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MÖNTMANN, Nina. “*La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío*”. Disponível em: <http://www.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es> Acessado em: 12/02/2016

MORAES, Dênis. *A arte como mercadoria na obsessão do lucro*. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/09/11/a-arte-como-mercadoria-na-obsessao-do-lucro/> Acessado em: 18/04/2016

NAVAS, Adolfo Montejo. *Poiesis Bruscky: Paulo Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth: arte contemporânea/ LTDA/Textos Janaina Melo.. et AL.; Rio de Janeiro:Cobogó, 2012.

_____, Paulo. Paulo Nazareth. *Tatuí*, Recife, n. 11, p. 42-55, 2011.

NEGRI, Antonio. *Biocapitalismo: Entre Spinoza e a Constituição Política do Presente*. São Paulo, Iluminuras, 2015.

NUNES, Kamila. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

O'DORETY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSBORNE, Horold. *Estética e Teoria da Arte: Uma introdução histórica*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSERON, René. *Da estética à poiética*. In Revista. Porto Arte. Porto Alegre. v. 8, n.15, nov. 1997.

PIKETTY, Thomas. *O Capital no Século XXI*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PINTO, Túlio; CALDAS, Felipe Bernardes. O Devir Artista: A Obra Além da Própria Obra. Entrevista com Túlio Pinto. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.159-170, jan.-jun. 2018. ISSN 0103-7269 | e-ISSN 2179-8001.

PLAZA, Júlio. Artes por décadas: testes sobre a arte nos últimos 50 anos. *Galáxia*, São Paulo, n. 6, p. 303-307, out. 2003.

QUEMIN, Alain. A Ilusória abolição das fronteiras no mundo da arte contemporânea internacional. O Lugar dos diferentes países na era da globalização e da mestiçagem. In: *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo* v.1 n. 2 ago. / dez. 2008.

QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Letícia; MORAES, Angélica. *O Valor da Obra de Arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAUNING, Gerald; RAY, Gene.(org.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: Mayflybooks, 2009.

READ, Hebert. *Arte e Alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

REALE, Giovanni. *Por uma Nova Interpretação de Platão*. São Paulo, Loyola, 2004.

RENNÓ, Rosângela. *Menos-Valia (Leilão)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROCHLITZ, Rainer. *Subvertion et subvention*. Paris: Gallimard, 1994.

RUSKIN, John. *A economia política da arte / John Ruskin*; tradução e apresentação Rafael Cardoso. – Rio de Janeiro : Record, 2004.

SANTANNA, Antonio Vargas. Influências da herança romântica na formação do artista. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.07-21, jan.-jun. 2017. ISSN 0103-7269 | e-ISSN 2179-8001

SENNETT, Richard. *A Corrosão do Caráter: Consequências Pessoais do Trabalho no Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SHINER, Larry. *La Invención del Arte: Una Historia Cultural*. Barcelona, Espanha: Paidós Estética 36, 2010.

SIEGEL, Katy; MATTICK, Paul. *Arte & Dinheiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. As Origens da Noção de Poiesis. *Revista Hipnos*, Nº 19, 2º Semestre. São Paulo: 2007

STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art – Avery Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2006.

THOMPSON, Don. *O Tubarão de 12 Milhões de Dólares: A Curiosa Economia da Arte Contemporânea*. São Paulo: BEI editora, 2012.

THORNTON, Sarah. *O Que é um Artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TRIGO, Luciano. *A Grande Feira: Uma Reação ao Vale-Tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VALÉRY, Paul. Primeira Aula de Poética. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. BARBOSA, João Alexandre (org.). São Paulo: Iluminuras, 2007.

VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. UK: Princeton University Press, 2005.

VERAS, Eduardo. *Seja Faça Experimente: Enunciados Imperativos na Arte Contemporânea*. Porto Alegre, 2012. Tese de doutorado, PPGAV-UFRGS.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte: Os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILDENSTEIN, Daniel. *Mercadores de Arte*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

WU, CHIN-TAO. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

APÊNDICE

Entrevistas

As entrevistas foram realizadas entre 2016 e 2017 nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, e Porto Alegre, e visaram contemplar diferentes atores e inserções no sistema da arte nacional. As transcrições que seguem não mantêm um padrão, pois algumas foram simplesmente transcritas, outras resumidas devido ao desejo dos entrevistados, além de editadas conforme as recomendações dos mesmos. Alguns entrevistados não se interessaram em corrigir, editar, ou rever suas falas, enquanto outros, assim o fizeram com acuidade. Todas foram realizadas através de um questionário semiestruturado, e comungam a trajetória de cada agente com a intenção do entrevistador. A partir deste escopo textual juntamente com o material do Anexo (entrevistas realizadas por outros pesquisadores com diferentes atores), foi realizada uma análise de conteúdo que teve por objetivo compreender o processo de mercantilização da arte e do artista nas circunstâncias nacionais, consequentemente suas relações de trabalho. Para tal análise estabeleci as seguintes categorias: a) Profissionalização (artistas e galerias); b) Institucionalização; c) A venda; d) O dinheiro; e) A Circulação; f) Os ideários. Estas categorias foram forjadas a partir de núcleos comuns entre os diversos entrevistados, e via o interesse da pesquisa (tema e problemas), uma vez que cada uma corresponde a pontos fundamentais nas discussões sobre o sistema e circuitos artísticos na contemporaneidade. Não existe uma base teórica única na configuração destas categorias aqui estabelecidas, elas são temas diretos e indiretos recorrentes para diversos autores, e com interesses múltiplos, de Pierre Bourdieu, Nestor Garcia Canclini, Luciano Trigo, à Hans Belting ou Fredric Jameson.

Alguns tópicos como a ideia de *competição*, e a *relação ética* das variadas trocas também poderiam constituir categorias de análise, entretanto, são tópicos passageiros e não enfatizados em todas as entrevistas, e sequer amplamente falados, sinto que são profundamente presentes, mas não ditos, controlados por quem sede a entrevista, me parece que existe uma espécie de receio em tocar nisto com maior profundidade por parte dos entrevistados. Existem exceções como à fala de Agnaldo Farias. Outras categorias possíveis seriam as de *visibilidade*, e *legitimação*, no entanto, estas permeiam tanto a categoria *circulação* quanto *institucionalização*. É importante salientar que estas categorias eleitas, compõem um mesmo corpo, por exemplo: não é possível falar em venda sem considerar a institucionalização, profissionalização, circulação e o dinheiro, assim como, os ideários sobre a profissão e a arte.

Optei por não apresentar a tabela para não estender ainda mais este trecho textual, e igualmente em função das edições e correções dos entrevistados, uma vez que, a análise foi realizada com as entrevistas na íntegra, ou seja, antes das edições, correções ou versões reduzidas. Com o

intuito de preservar aqueles que confiaram suas falas, questões e percepções de mundo, e para não exibir um documento lacunar, a tabela não participa deste escopo textual. O que segue são entrevistas a partir das permissões e edições de cada entrevistado.

Agnaldo Farias

Realizada em abril de 2016 na casa do entrevistado.

1h e 40 min.

Transcrita entre fevereiro e março de 2017 e revisada após interlocução com entrevistado em julho de 2017.

Versão reduzida de abril, maio de 2018.

Revisão de Agnaldo Farias em junho de 2018.

Felipe - Professor Agnaldo, o que o senhor chamaria de um artista profissional?

Agnaldo – Uma referência boa que tenho, e que uso para responder isto que você está me perguntando é o Daniel Senise. O Daniel Senise é o artista dentro deste perfil, pelo menos, que se enquadra dentro de certa noção de profissionalismo. O que eu quero dizer com isto? O Daniel é um cara que cuida ciosamente de sua carreira, é um sujeito que trabalha cotidianamente, disciplinadamente, o que inclui até domingos. Então, ele está o tempo todo lendo, estudando e fazendo projetos. Ele tem um grupo de assistentes - e o trabalho dele exige assistentes - enquanto tem outros que não são assim. Ele projeta inclusive o dia a dia de seus funcionários. São dois ou três e pode ser mais do que isto quando tem picos. Ele monta as exposições dentro da sua capacidade que ele tem de viabilizá-las, incluindo um tempo para que sejam devidamente pensadas, concebidas. Ele cuida da recepção do trabalho na medida do possível, chegando ao ponto de comprar alguns trabalhos, ou sugerir trocas com seus proprietários, trabalhos que hoje não passam pelo seu crivo, para destruí-los. Cuida da carreira neste sentido. Tem um site meticulosamente montado que é um verdadeiro catálogo Raisonné. Você tem todas as obras dele na mesma maneira que acontece com Gerhard Richter. Enfim, é muito cioso.

Ele mudou agora de galeria, estava na Galeria Vermelho, porque não estava satisfeito com o resultado que estava obtendo especialmente em termos institucionais, não tanto no mercado. O mercado não é nem uma coisa que o preocupe, pois ele já atingiu certo patamar. Sua questão é buscar alguns lugares que sejam importantes. Então, acho que o artista profissional é um sujeito que estuda e que trabalha com afinco, porque tem muito artista que é preguiçoso, que é muito relaxado, que confia demasiadamente no talento. E pela minha experiência eu percebo que o talento precisa ser alimentado pela disciplina. Muito talento, muito trabalho bom morre na praia, não vai adiante porque faltou labor. Faltou dedicação, faltou empenho.

Felipe - Professor, Will Gompertz fala de um artista empreendedor, ou seja, este artista que precisa saber gerir sua carreira - como estávamos conversando aqui - e se apropriar de outras ferramentas além

do próprio trabalho. O que o senhor pensa sobre esta ideia de um artista empreendedor? O que o senhor pensa sobre esta denominação, sobre o marketing e a necessidade de visibilidade?

Agnaldo - Eu acho que isso não se pode generalizar, tem artistas que tem este perfil. Se tem marcas registradas ou grife de diferentes modalidades, você tem, por exemplo, uma figura como o Tunga, e você tem uma figura como a de Vik Muniz, são completamente distintos e ambos tem uma grife. Tunga inclusive acho que não hesitou em deixar que associassem a imagem dele com a de um temperamental, em alguns casos intratável. Sabe, não estava preocupado com o que pensassem dele, porque tinha um trabalho fenomenal, mas não sei onde isto é construído ou espontâneo. Acho que as coisas se misturam.

Felipe – Professor, mercado vai além do nicho compra e venda de arte contemporânea, é a cadeia produtiva, entretanto o que este nicho que a gente vê na SP-Arte, não mostra? Não fala? Não discute e não é capaz de fazer em sua opinião?

Agnaldo – Eu acho que as feiras muito inteligentemente ampliaram seu escopo de tal modo que podem virtualmente abrigar qualquer coisa. Mas entendendo do mesmo modo como um estilista, ele faz roupas e apresenta roupas que são experiências tão ousadas que ninguém vai comprar aquilo, por outro lado, ele terá a atenção do público chamada sobre si, como alguém muito ousado; vai montar uma grife em torno disso, quer dizer seu nome vai valorar de tal modo que ele vai vender muito mais jeans do que vendia antigamente. Então, eu diria que os artistas que estão dentro da feira sendo vendidos principalmente no primeiro e segundo andar do prédio da Bienal, onde a SP Arte acontece, são os artistas que se beneficiam de toda essa discussão. São eles os mais vendáveis, eles são as calças jeans, são os artistas que cabem nas salas, que cabem nas coleções, mesmo quando um dos estandes apresente alguma coisa incomprável, mas o comprável está entrando por outra porta. Acho, como exemplo disso, que as discussões agora na SP-Arte sobre coleções são tímidas. Quando você vai ver as programações da Arco, Miami Basel, tem uma bateria de debates da pesada, você pode colocar filósofo lá discutindo, entendendo que eles estão interessados na cadeia produtiva; eles partem do mais sofisticado formador de opinião, até o agente ou o tema mais simples. O que seriam os temas e agentes mais simples? Por exemplo, a oferta de assinatura de revistas, os estandes de divulgação de instituições, etc, tudo isto termina sendo uma estratégia inteligente de produção de público.

Um bom exemplo do certo acanhamento das feiras é sua relutância em introduzir temas arriscados, como, por exemplo, picho; Por outro lado pode debater o a noção de grafitti.

Felipe – O que uma crítica institucionalizada, ou dentro da instituição, não seria capaz de criticar?

Agnaldo – Em princípio, os trabalhos que a afrontam a própria instituição. Isto é muito difícil, tem trabalhos que são muito ácidos, muito agressivos, que não quer dizer, por exemplo, que, hoje, Hans

Haacke não seja um cara institucionalizado. Você tem museus que fazem exposições do Hans Haacke, que fazem exposições do Chris Burden, que já foram pessoas malditas. Às vezes nunca vai produzir, porque o próprio artista não vai ceder. Jimmie Durham nunca foi patrocinado pelo governo norte-americano, porque ele era contra o governo norte-americano, então a instituição não tem acesso. Quando o Jay Levenson diretor de relações internacionais do MoMA entrou na exposição do Artur Barrio em Veneza, que eu e o Moacir fizemos, o comentário dele foi: “jamais isto poderia ser exposto no MoMA.” Porque suja o chão, e sei lá o que. Eu falei: então este é o limite da sua instituição. Me parece que ele, MoMA NY, está refém dos duzentos mil visitantes diários. Ele pode fazer uma exposição fortemente conceitual porque vai lidar com uma frustração, igual você fazer uma Bienal do vazio. Então, as instituições todas tem algum limite. Agora cumpre ao curador tencionar estes limites. Eu quando expus o Rubens Mano, na Bienal de 2002, ele fez uma proposta, uma porta discreta inserida na fachada de vidro, que ia contra a Bienal, na medida em permitia que uma parcela do público não pagasse a entrada. Quando a instituição descobriu não quis a proposta. Nesse momento, eu, na qualidade de curador, comportei-me como quem se senta numa de negociação representando o artista. Em principio eu nunca falo “isto não pode”, porque não tenho nenhum motivo para introjetar os valores da instituição. Eu to lá por minha conta e risco, e a instituição que diga, e se não for dizer, que seja o IPHAN, que seja a polícia, mas não sou eu que vou dizer que não pode. O que eu vou tentar é viabilizar o projeto. No caso eu consegui parte, porque eu virei para a instituição e usei argumentos, “você não está preparada para viabilizar este trabalho, então você não está preparada para ser uma exposição de arte contemporânea?” Vá perguntar para o Rubens Mano o que ele achou? Ele achou que a instituição e eu fomos covardes, porque às vezes os artistas, enfim, querem mais e estão no direito de quererem mais, e às vezes eles também não percebem que você é um aliado. Não tem você na conta de um aliado, acha que o curador é um mal necessário, e considerando os vários exemplos que nós temos por aí, às vezes é um puta de um mal, e não necessariamente necessário. Então, eu sou muito crítico do papel, acho que tem limites do que um curador deve fazer.

Felipe – Como o senhor entende a absorção mercadológica de artistas como Rubens Mano, Berna Reale, Paulo Nazareth, que são artistas que tem um potencial crítico muito grande?

Agaldo – O que está acontecendo no caso do Nazareth e da Berna, sobretudo, é porque um é pobre e discute isto, discute seu caráter mulato, miscigenado, maldito, marginalizado, e a Berna sua condição de mulher, e como tal, marginalizada, discriminada, alvo de violência, existe, portanto, uma ampla agenda com conteúdos de fundo, ético e político, a qual os trabalhos contemplam. São trabalhos da maior qualidade. Nos dois casos o que está acontecendo é a força do reconhecimento externo que ambos vem tendo. No caso da Berna até que não tanto. Porque ela é mulher, e seus temas são mais candentes, estão na ordem do dia também aqui no Brasil, mas no caso do Paulo Nazareth acho muito evidente que o trabalho tenha sido impulsionado internamente em decorrência do reconhecimento internacional. Ele começou a ser colecionado lá fora, como o Jonathas (de Andrade) também.

Jonathas ficou conhecido porque fala e um Brasil moderno. O projeto moderno é hoje e já faz algum tempo, um dos temas com maior visibilidade fora do Brasil, Niemeyer à frente, está certo? Especialmente o público europeu e norte-americano tem muito interesse em saber como o modernismo veio para cá, e quais foram os problemas encontrados na sua implantação deste modernismo? É aí que ele entra. Como é muito inteligente, ele pega a cartilha pedagógica via Paulo Freire, como ele ensinava, como ele alfabetizava adultos, e que foi publicado pela editora Abril, num momento em que esta era a mais importante editora de revistas e fascículos do país. Traz à luz, sob a forma de modo de expor com grande visada analítica, um interessante acontecimento sobre um dos abismos sociais brasileiros, o analfabetismo. Em outro trabalho apropria-se, ou vale-se de um clube que foi feito, acho que em Alagoas, clube tipicamente moderno que hoje é uma ruína.

O Nazareth, ele vai daqui até os Estados Unidos andando e lá, empunhando cartazes, ele coloca: “olha eu sou um artista brasileiro, eu sou preto, eu sou pobre e marginalizado”. Neste caso, seu sucesso gera uma boa contradição: não é curioso que um artista cujo trabalho fundado na pobreza, nos poucos recursos, venha custar tão caro, como está custando. Então ele incorre em uma contradição, pois está ficando rico. Senão rico, um ex-pobre.

Felipe – Ele ta ganhando.

Agaldo – Está ganhando uma grana. Nada contra a grana, mas acho que o trabalho vai mudar.

A Berna também passa pelo efeito do reconhecimento institucional, interno e externo, antes do reconhecimento de mercado que fatalmente virá. Antes de sua participação na Bienal de Veneza, na edição de 2015, que as pessoas ou não prestavam atenção no que ela fazia ou tinham ojeriza, achavam repulsivo, estranho, “o que está fazendo esta mulher cheia de urubus em cima dela comendo carne? O que está fazendo esta mulher com esse negócio de exame ginecológico dentro da boca?” “O que está fazendo esta mulher montada neste cavalo vermelho com esta focinheira no rosto e coisa e tal?” Hoje, depois da legitimação pelas instituições, já tem gente que compra. Hoje se compra de tudo, até porque existe essa obsessão por valorização futura.

Felipe – Professor, no campo da sociologia fala-se de um mercado total, de um capitalismo que está em todas as esferas da vida, o senhor acha que a arte pode ser um meio de resistência, ou não?

Agaldo – Sou um ex strotskista e na qualidade de ex, eu entreguei os pontos sobre vários aspectos, mas também não acho que o mercado é capaz de tudo isto. Esta mercantilização absoluta, inelutável, avassaladora, ambígua, não pode significar, e não significará a capacidade de desvio, de criação, de problematização do sistema. De colocar areia dentro da engrenagem, e a arte é um grande candidato a isto. Uma visão alternativa. Por mais que ela seja comercializada e comercializável, e é, e tem sido em todas as suas instâncias, sempre acontecerá certas ações que provavelmente em um primeiro momento,

sequer serão chamadas de artísticas, até pode correr este risco, mas que em um segundo momento trarão isto a tona.

Eu acho que existem umas visões desencantadas, embora respeitáveis, que pensam que não, que não há possibilidade de uma produção artística disruptiva, por exemplo, a que afirma que “toda a arquitetura é submissa a era do espetáculo”. Uma posição adotada por intelectuais do calibre de uma como Otília Arantes, ou mesmo Hal Foster ou Andreas Huyssen. Calma! Eu acho que há uma incapacidade de perceber que isto é um ponto na história humana. Acho que várias produções destas que são simplesmente jogadas na categoria do espetacular, são muito inteligentes e promovem certas visões nas pessoas; certas alternativas que são muito interessantes. Também acho que você pode utilizar o dinheiro posto que ninguém irá virar um Sidarta e morar na beira de um rio. Acho que todos nós temos capacidade de problematizar.

(...) Tem coisas que são grandiosas, agora, o fato de haver uma espetacularização não significa que seja de todo mal. Não dá pra levar o Debord ao pé da letra. Este Debord que escreve isto é o Debord que rachou o grupo dos situacionistas. Porque os artistas continuaram de outro lado e ele se bandeou para a sociologia e pra política. Então ele cai muito no gosto de uma certa linha de pensamento. É fácil você descer o cassete, sei lá, na Zaha Hadid e no Frank Gehry. Agora você vai ver o Frank Gehry e não é por outro motivo que a Bárbara Kruger, que é uma grande artista, forte, conceitual, que vem da discussão da publicidade contra a publicidade, defendeu-o energicamente. Lembro-me que em algum momento no começo dos anos 1990, a Art Forum fez um levantamento sobre quais obras chamaram a atenção, e a Barbara Kruger foi taxativa: “A maior obra dos últimos tempos foi o Guggenheim de Bilbao”. Falou em tom sentencioso, porque ali, de fato, existe uma obra. Calma lá, Nouvel tem uma obra, Zaha Hadid tem uma obra. Claro que toda obra tem maus momentos e tem também uma série de aspectos que a pessoa deveria prestar atenção. Por exemplo: é indesculpável, você pode falar, que o Guggenheim de Doha, Abu Dhabi, esteja maltratando os empregados, esteja lidando de forma sub-humana, mas ela sabia disso? Até que ponto ela consegue controlar isto? Não sei. Quando um museu da Califórnia, não me lembro qual, fez uma exposição da qual Hans Haacke participava e ele descobriu no catálogo que o patrocinador era uma indústria do tabaco, ele saiu imediatamente dela. O catálogo estava pronto mas ele não quis nem saber.

Felipe - Pra gente encerrar, duas perguntas em conjunto: primeiro como o senhor vê a arte brasileira, e se existe uma arte brasileira, no que ela se distinguiria de uma arte internacional? Qual papel do Brasil em um circuito internacional?

Agnaldo – Arte brasileira, não sei se existe isto, existe arte feita no Brasil. E arte feita no Brasil considera alguns aspectos do contexto brasileiro. Você faz arte em relação a determinado contexto. Mas arte não é uma coisa daqui, não foi inventada aqui, tudo é o resultado de uma transmigração, de uma circulação de ideias, a antropofagia existe desde que o mundo é mundo. A gente vai se apropria,

estas discussões, estas categorias, a filosofia, o próprio português que a gente está falando não foi feito aqui, mas aqui em razão a determinado contexto sofreu profundas alterações. O Brasil, uma nação com 200 milhões de habitantes, não vai contribuir? Claro que sim.

Eu suponho que alimentando pessoas, dando pra elas insumos, a começar pelos insumos calóricos e proteicos, até dar insumos intelectuais, elas irãolongo, aqui como em qualquer lugar do mundo. Porque a maneira como o talento foi distribuído não tem haver com dinheiro, ainda que ter dinheiro ajude. Eu lembro isto quando leio o texto maravilhoso do Joseph Brodsky sobre o Derek Wallcot, principiando com a afirmação de que só muita ignorância e preconceito não reconhece que o maior poeta de língua inglesa é um nativo de uma pequena ilha do Caribe. O interessante é que ele desdobra esse raciocínio lembrando que o Caribe é um arquipélago muito maior, mais extenso e diverso, que o arquipélago grego, e olha o que deu o arquipélago grego?” Deu a filosofia, deu tudo aquilo que vem da Grécia. Então, do que nós estamos falando? O cara pode nascer em qualquer lugar e ser absolutamente genial. E tendo condições para isto, o cara floresce. É tudo possível. Diante disso, como dizer que o Brasil não contribui?

Felipe – Professor, muito obrigado.

Daniele Dal Col

Entrevista realizada em abril de 2016 – São Paulo.

Duração do Áudio: 58:21:21 (parte 1) e 00:03:01 (parte 2)

A gravação inicia com o registro uma conversa antes da entrevista formal, no qual o assunto é o Projeto Latitude, a pesquisadora Ana Letícia Fialho e a ABACT.

Daniele: E com ela? Você conversou com ela?

Daniele: ela era importante para você conversar nesse assunto.

Felipe: Eu acho que ela vai estar na minha banca. A gente esta formulando um convite, porque a gente se conheceu numa fala da Maria Lúcia Bueno, que estava na minha banca de mestrado, e ela vai estar na banca da Bruna Fetter, que a Ana também está. E a gente vai formular um convite para ela.

Daniele: Eu já meio que desisti assim da vida acadêmica. Eu fico liberando informação para o povo e não é possível, alguém tem que sair com algum número gente, é muito difícil.

Felipe: É muito difícil fazer os levantamentos.

Daniele: É muito difícil. Mas a gente tem algumas dificuldades que até entendo. Tem dificuldades que a gente não vai superar nunca, exemplo, é uma conversa antiga que tenho com a Ana. É óbvio que ela faz da melhor maneira possível, e que ela faz com toda seriedade, mas a gente sabe que os números que ela tem não são necessariamente reais.

Felipe: Sim, porque é caso, tu perguntas a pessoa te responde.

Daniele: Não. Tem o inverso.

Felipe: E não é o circuito só daquelas galerias da Associação, é muito maior.

Daniele: Então ela sabe que apesar dela ter, bom, começa que já é um universo seletivo, não são todas galerias do mercado, mas ela só analisa as galerias que fazem parte da Associação.

Felipe: Isso, e tem galerias que tentam participar e que não são aceitas. Eu conheço algumas tentaram participar da Associação e não foram aceitas.

Daniele: Jura?

Felipe: Juro.

Daniele: Tem alguma coisa doida aí, porque pagou entrou.

Felipe: Ah bom, então talvez , a ideia é que não foram aceitas.

Daniele: Não, não é assim pagou entrou também não, né. Imagina, olha se..., Tem que ter acho no mínimo tantas, agora não me lembro, eu tenho aqui a papelada. São X exposições por ano, tem que representar pelo menos cinco artistas brasileiros, tem mais, isso é o mínimo para se entender como galeria. Acho que se é uma galeria que tem uma programação contínua e que representa artista, pagando.

Felipe: Pagando. É, eu sei que tentaram e barraram, mas enfim...

Daniele: Não, eu acho que ...

Felipe: Essa foi a resposta.

Daniele: Acho que deve ter sido por essa questão, por falta de programação ou por não ter o número de artistas mínimo representado.

Felipe: Representados. Bom, mas vamos começar de uma maneira mais formal.

Daniele: Você me desculpe, eu fico te, te...

Felipe: Que isso! Super bom.

Daniele: Eu fiquei te pentelhando de perguntas.

Felipe: Foi bom. Eu não te expliquei bem o que é minha pesquisa.

Daniele: Não.

Felipe: Mas eu vou começar a perguntar e depois no final eu explico exatamente o ponto que é a minha pesquisa. Bom, para a gente começar, o que que tu consideras que seja um artista profissional? O que tu chamaria de um artista profissional? Que ideia é essa?

Daniele: Eu detesto essa, essa, esse título...

Felipe: Aham.

Daniele: ...que você deu. Porque eu acho que é um artista, ponto!

Felipe: Uhum.

Daniele: E profissionais devemos ser todos que estão dentro desse mercado, mas eu imagino que você esteja se referindo às criaturas que conseguem minimamente gerenciar aquilo que eles fazem, ou seus próprios ateliers.

Felipe: O que eu chamo de profissional, tu está me perguntando?

Daniele: Você acha...

Felipe: Não, eu quero saber o que que você chama?

Daniele: Não, eu fiquei na dúvida, porque na hora que você fala artista profissional, fez assim: GRRRR.... Eu não consigo ver dessa forma. Eu vejo artista, ponto!

Felipe: Uhum. Logo se é artista, é profissional.

Daniele: Né, o que está dentro do mercado, opera no mercado em algum grau maior ou menor de organização, acredito que seja isso que você está considerando um artista profissional, ou então aquele que leva isso como profissão, como meio de vida, pode ser?

Felipe: A resposta é sua.

Daniele: A resposta é minha? Eu não sei.

Felipe: Eu posso fazer uma explicação mais formal, mas não é meu caso agora.

Daniele: Não, eu, eu acho que é o artista que está de certa forma inserido dentro do sistema da arte, geral.

Felipe: Uhum.

Daniele: Mas eu não sei. Na hora que você fala, eu fico um pouco na dúvida. Uma coisa estranha assim.

Felipe: É porque tem um ranso, tem uma coisa?

Daniele: Sim.

Felipe: Então tá.

Daniele: É que tem outro termo?

Felipe: Não necessariamente, é aí que tá, a questão, e que começa a complicar a noção do profissional, não necessariamente.

Daniele: O que você com... se não me engano, falando que até um certo período, era impossível, não existia mercado, era impossível você ser um artista, viver do seu trabalho de arte, era necessário, até para bancar aquele trabalho de arte, que você tivesse uma profissão paralela que pagasse as contas, que te sustentasse, enfim né, não eram todos que conseguiam.

E hoje em dia, quando você vê os artistas recém formados, o sonho de consumo deles assim é ter um ateliê com não sei quantos assistentes, aquela coisa tipo fabriquinha né, porque eles já nasceram, entre aspas, num mercado hiper aquecido, que os artistas ganham dinheiro. Eu lembro do, quando foi? Logo que a gente abriu a galeria veio um menino que devia ter uns 17 anos assim, 16, 17, devia provavelmente tá pesquisando o que quer fazer na faculdade, e ele sentou aí e falou: “Então, eu acho que vou fazer artes plásticas porque o meu pai considera que é um curso, uma profissão muito interessante, que dá muito dinheiro”. Eu fiquei olhando assim para ele, falei: “Oi”?

(Risos)

Daniele: “É, porque o pessoal que sai da FAAP, sai ganhando muito dinheiro”. Eu fiquei olhando para cara dele e falei: “Amor da minha vida, eu sou da época que você falava para o pai que queria ser artista, o pai botava as duas mãos na cabeça e falava: ‘vai virar gay’”. De repente vira uma profissão, deixa eu desligar isso aqui que faz uma barulheira do cão, uma profissão que dá muito dinheiro. Aí acho curioso, por exemplo, quando você vê a primeira matéria que sai sobre a SP Arte, o buchicho na verdade é sobre o valor da venda da Beatriz, e ninguém comentou uma linha sobre “a SP Arte estava excelente, não sei se por conta da crise, ou não as galerias trouxeram assim uns trabalhos por casa, os artistas estavam com uns trabalhos incríveis, a qualidade estava altíssima”, ninguém fala da qualidade de produção.

Felipe: Uhum.

Daniele: Só se fala no dinheiro. Aí eu acho isso muito curioso.

Felipe: Tu já leste aquele Olav Velthus?

Daniele: Já.

Felipe: Ele é muito bom nesse sentido.

Daniele: Eu acho que já li absolutamente sobre tudo que já foi escrito sobre o mercado, mas eu acho que a gente está vivendo uma maluquice muito grande.

Felipe: Uhum. Em que sentido?

Daniele: Um apreço excessivo ao vil metal.

Felipe: O dinheiro.

Daniele: Menos, é mais aos valores, e à grana em si, e à especulação, e a quanto dinheiro eu posso fazer, do que o amor à arte mesmo, tipo olhar o trabalho e falar: “Putá, que incrível”! E saber o que o artista pensou fazendo aquilo e super me conectar, e levar para casa e conviver com ele porque amo de paixão, não. Tem gente que entra aqui e fala: “Tá se eu comprar esse trabalho, daqui 5 anos eu vendo, eu consigo quanto nele?”. Aí você respira fundo assim, e fala assim: “Eu não sei, eu não tenho bola de cristal, se eu tivesse, estava rica né? Lendo aí futuro e dando o número da mega-sena para as pessoas”. Mas você vê né: “Não, compra esse fulano porque em tantos anos ele vai estar aqui”.

Felipe: Assim, existe um processo de especulação né.

Daniele: É óbvio que a gente trabalha para isso, e vai atrás dos curadores e vai atrás dos colecionadores e sabe, tenta construir juntos com os artistas uma carreira sólida, que sustente essa valorização deles um tempo, porque também não adianta nada, por pura pressão do mercado, de todo mundo quer trabalho do fulano, agora não tem mais trabalho do fulano, então quando aparecer vai custar uma pequena fortuna, mas nada acontece na vida daquele artista que suporte esse valor crescente.

Felipe: Esse processo por especulação mesmo.

Daniele: Que só acontece por especulação, por pressão do mercado. Tem mais gente querendo comprar do que o artista consegue produzir. Eu me sinto assim uma grande observadora né, disso tudo, sabe, não sei se eu concordo. Tem gente que fala: “É assim, não tem que ficar questionando mercado, o mercado é o que o mercado é”. Falo: “Não, acho que tem que ter gente pensando e questionando o tempo inteiro, porque senão, entendeu? Vira o quê?”.

Felipe: Temos que discutir modelos de mercado na real.

Daniele: Não, e eu acho curioso, por exemplo, se você for para alguns países da Europa, por exemplo, se você for para qualquer país Escandinavo, que tem um Governo, um Estado muito forte bancando os artistas, é engraçado como a produção é toda muito institucional, e o mercado é menor. Ele existe? É óbvio que ele existe, ele existe em todo lugar, mas a vida é institucional de certa forma desses artistas é muito mais forte do que a...

Felipe: Pegando o gancho, como é que você vê o financiamento do público ao fomento do mercado de arte, pelo Estado, no país aqui?

Daniele: Eu acho importantíssimo, se você pensar que alguns projetos não saem do papel se não houver esse tipo de financiamento.

Felipe: Uhum.

Daniele: Eu já acho mais complicado a maneira como isso é dividido entre os artistas. Exemplo, eu acho que ao invés de dar meia dúzia de mega prêmios bizarros, porque por exemplo, tem artista que sobrevive disso né, ganha dois, três editais no ano e tá bonitão, porque em um ganha 90 mil, no outro ganha 150 mil, invés de você dar essa bolada toda para uma única criatura, eu acho que seria mais proveitoso dividir isso em prêmios menores, que você dá para mais artistas, porque tem alguns trabalhos que não podem ser comercializados nunca, então a galeria, com raras exceções, não vai investir tempo e dinheiro, principalmente, em alguma coisa que ela não vai poder capitalizar.

Felipe: Uhum.

Daniele: Tem galeria que acha que seu papel é um entreposto comercial. “Eu compro, eu vendo, é isso. Fomentar a carreira, cuidar de qualquer outro aspecto da carreira do artista não é comigo, é o artista que se vire sozinho, e aqui tenho que vender o trabalho do cara”. Eu tento me enxergar também como uma parceira no desenvolvimento da carreira dos artistas que eu represento. Então, quando ele chega com esses projetos que são menos comerciais, ou então que são projetos muito grandes que não cabem aqui pelo nosso espaço, nosso espaço é pequeno, então eu tento buscar uma maneira de viabilizar isso fora. Todo ano eu junto eles todos e a gente faz uma grande rodada assim de escrever projeto. Eu escrevo projeto para todos eles.

Felipe: Quantos artistas trabalham hoje contigo?

Daniele: Nós somos sete originalmente. Há pouco tempo entrou mais um, oito. E a nossa ideia é fechar com dez ou doze, que ainda está sendo formado, como a galeria é muito nova e a gente tenta, de certa forma, o meu gosto e o do Gustavo é absolutamente diferente, então a gente combinou que a gente só vai representar artistas que os dois gostam. Então esse processo de achar artista que os dois gostem fez a gente abrir a galeria como presidente dos estados (risos). E assim vai, a gente vai devagar e vai abraçando eles aos poucos, vai brincando, eu brinco eu falo é o namoro que começa antes a gente vai se namorando, faz uma experiência, faz uma suposição, depois de um tempo fecho uma representação, mas primeiro testo um pouco é, a gente, o artista, mas também o artista que vai trabalhar com a gente antes de fechar.

Felipe: E como é que é empreender, já que está super nova no momento no momento de instabilidade econômica no país? No mercado que é arriscado.

Daniele: Honestamente falando, eu não pensei nisso quando a gente abriu a galeria. A oportunidade surgiu e eu achei que estava na hora, depois de trabalhar mais de 15 anos em galeria eu falei: É, acho que agora eu consigo fazer o meu. Era um projeto super enxuto, é um projeto muito enxuto ainda. A gente tem três, a gente tinha inicialmente três anos para recuperar o capital investido e ele foi recuperado em cinco meses, então eu já considero um quesito sucesso de saída, mas não fico batendo palma comemorando, porque a gente abriu numa época estranha e ainda está estranho e cada vez mais estranho, então os dois focados o tempo inteiro trabalhando.

Felipe: Para a coisa funcionar.

Daniele: Torna formiguinha, para conseguir fazer, mas eu acho que a gente só consegue do jeito que tá porque nosso projeto é muito enxuto mesmo.

Felipe: Como é que vocês estabeleceram o programa da galeria? Vocês têm o programa fechado, tá construindo esse programa?

Daniele: A gente tá construindo esse programa, às vezes até com muita dificuldade, porque como são poucos os artistas o que a gente faz é convidar outros artistas que a gente gosta, quando eles tem tempo e caso com nossa agenda também para expor e fazer projetos paralelos meu ou do Gustavo. O Gustavo por exemplo, queria muito fazer uma exposição do Leonilson aqui, que é uma coisa que acho curiosa também: as galerias, pouquíssimas fazem isso, você vê a coisa toda muito bem segmentada pro mercado primário, mercado primário, mercado secundário, mercado secundário. Essa galeria nasceu híbrida, e é, e assim, ninguém faz nada por trás ou por baixo dos panos, é híbrido desde sempre, desde o zero. A nossa missão ali já está, porque a família do Gustavo, bom, ele é a terceira geração no mercado de arte, já estão no mercado há mais de 80 anos. O avô era antiquário, o pai trabalha com mercado secundário com barroco e modernos há muito tempo, os irmãos trabalham com mercado secundário também e ele veio daí, e eu vim do mercado primário, então tinha que ser uma coisa que refletisse um pouco os dois.

Felipe: Uhum.

Daniele: Muito da gente ter recuperado nosso investimento tão rápido e da galeria ser sustentável como ela é, vem do mercado secundário. Eu só tenho calma e paz para trabalhar os artistas do mercado primário porque o mercado secundário paga as contas.

Porque o esforço que eu faço para vender um trabalho de 3 mil reais, é o mesmo esforço que eu vejo, mentira, nem é o mesmo, cara, ele vende trabalhos bem mais caros, bem mais fácil, tipo, ele se esforça

menos e ganha muito mais. Eu sou o contrário, me esforço muito e ganho muito menos. Então assim, a gente acaba contrabalanceando fazendo dessa forma, e foi a maneira que a gente encontrou de viabilizar o negócio. Obviamente não é um mercado secundário de qualquer coisa, esses artistas têm a ver com os artistas que a gente se relaciona, com os artistas que a gente representa de alguma forma, então acaba que a gente trabalha muito com Mira Schendel, Leonilson, e está engraçado falar isso, porque é basicamente o grosso do que a gente tem de mercado secundário é Mira Schendel e Leonilson. Acaba que já é tanto que a gente faz isso, que as pessoas começam a trazer para cá. “Ah tem Leonilson, vai lá na Superfície, ah tem uma Mira, vai lá na Superfície”. Então, meio que foi assim. E o trabalho da Mira é referência para o trabalho do Gustavo Speridião, por exemplo, Leonilson traduz outros artistas, então acho que não fica uma coisa assim, um franksteinzinho.

Felipe: Sim, é tudo dentro de uma mesma linha.

Daniele: Para tudo eu vejo uma linha que une essas duas coisas, e com isso a gente conseguiu viabilizar, mas é engraçado porque por exemplo, a primeira vez que a gente foi fazer a SP Arte a Fernanda Feitosa falou: “Não, vocês têm que ficar no meio do mercado secundário”. Eu falei: “Não, a gente representa artista”. “Ah, mas não, mas vocês também fazem o mercado secundário”. Eu falei: “Bom, eu sou um animal diferente, dentro desse zoológico, você vai aceitar? Você tem os tigrinhos lá embaixo, mas tem um tigrinho branco, mas é um tigrinho”. Aí quando eu comecei a relacionar o que eu queria fazer que era mostrar o Gustavo Speridião, Marcelo Brodsky e a Mira Schendel, ela falou: “Hum tá, faz sentido”. Aí liberou para a gente ficar junto com as galerias jovens, o que foi um problema explicar esse bicho diferente. Mas, eu vejo assim, tenho amigas que abriram galeria aí e só trabalham com artista jovem, que só fazem mercado primário, a não ser que você tenha uma família que te sustente, demora, demora muito. Às vezes os gastos que você tem não são compatíveis com o que entra, com a renda que entra.

Felipe: Como é que você vê o mercado nacional?

Daniele: Olha, eu estou vendo assim, óbvio que não está mais a farra que estava uns anos atrás, mas andando.

Tem a sazonalidades né, final do ano vai parando, para até o carnaval, depois do carnaval volta a funcionar, mas essas, esse é o Gustavo meu sócio.

Gustavo: Ei, tudo bom? Prazer.

Felipe: Prazer, Felipe.

Mas essas sazonalidades acontecem né? Por exemplo, no Rio é ao contrário. No Rio dezembro, janeiro e fevereiro é umas épocas que aqui não acontecem nada, eram agitadíssimos, não dava para fechar a galeria, por exemplo.

Felipe: E como é que você selecionou os artistas que trabalham com você?

Daniele: Foi dessa forma que eu te falei, o Gustavo já tinha alguns nomes em mente, e eu vim com outros, a gente foi peneirando entre os que ele queria e os que eu queria, os que os dois gostavam e é assim até hoje. Aí ele chega: “Ah tem esse aqui, o que você acha?” “Eu acho bacana. Então vamos convidar para fazer uma exposição?” “Vamos. Combina, faz uma exposição”.

Felipe: Vê se funciona trabalhar com eles e ele trabalhar com vocês para fechar a representação ou não?

Daniele: Isso.

Felipe: Qual a relevância da participação em feiras?

Daniele: Relevância do quê?

Felipe: A relevância de estar numa feira para galeria? Qual a importância disso? No que isso acrescenta?

Daniele: Eu acho que a importância é assim, por exemplo, tem colecionadores que você conhece nessas feiras, entendeu? Porque para a gente, no primeiro ano, foi super interessante, muita gente que não sabia da existência da galeria acabou sabendo durante a feira. Eu acho que é um momento onde está todo mundo junto no mesmo lugar, e junto né, todas as galerias juntas no mesmo lugar e um monte de gente interessada nesse assunto no mesmo lugar.

Felipe: Uhum.

Daniele: Então é uma vitrine boa para ver e ser visto, mas é mercado, não acho que tem uma importância assim. Eu vejo artista que coloca a feira em currículo, eu tiro todas dos currículos dos artistas aqui. Eu não acho que tem que colocar feira em currículo. Acho que isso é uma questão mais do mercado mesmo, para as galerias isso é importante. Para conhecer curador, para conhecer colecionador.

Felipe: Vamos... uma coisa básica: o que que você chama de mercado?

Daniele: Eu chamo de mercado? Dinheiro, né. Compra e venda.

Felipe: Uhum.

Daniele: Ah, é verdade né? Por que eu falo assim eu acho que você é jangado. Quando eu digo mercado, nesse aspecto, eu estou falando de compra e venda, dessa relação comercial, desse, do que é o trabalho da galeria. Se você for pensar a galeria é como um entreposto comercial, como um local aonde você expõe as obras e onde as pessoas vem para comprar. É que eu também vejo a galeria como um agente fomentador da carreira dos artistas. E tem galerias que fazem isso maravilhosamente bem. Aquelas assim, conseguem chegar para um artista e falar o que que você quer? É bienal? É museu tal? É museu Y? Porque elas de fato têm acesso a esses caras e conseguem inserir esses artistas jovens nessas coleções que são importantes e que vão dar peso na carreira deles. Que a gente, é óbvio que um dia eu quero chegar lá, mas isso é um processo, é um empilho de blocos, você põe um tijolinho aqui, um tijolinho aqui.

Felipe: Fazendo um link, como é que você vê a relevância deste mercado, esse que você definiu, na carreira de um artista? De um jovem artista ou de um artista de meia carreira, enfim. Qual o peso que isso tem?

Daniele: Hoje tem um peso enorme, por exemplo, se você consegue vender o trabalho de um artista jovem para uma coleção particular importante, ou uma coleção particular que serve como referência para colecionadores jovens, você vai ter esse comportamento replicado para baixo, tem muita gente que chega e fala: “Ah, eu vi o trabalho do fulano na coleção do beltrano então eu também quero”. E porque essas coleções acabam também sendo expostas ou mesmo quando essas coleções acabam virando como a coleção do João Carlos de Figueiredo Ferraz, que ele abriu e virou quase que um museu da coleção dele, isso está ali pro público, para as pessoas verem, então acho que você conseguir colocar um artista muito jovem numa coleção importante dessas, para ele é, eu acho que dá um...

Felipe: Um respaldo? Uma tranquilidade?

Daniele: Sim. Não, não, respaldo. É engraçado que quando você, quando você olha currículo dos artistas por exemplo né, você tem as exposições individuais, as coletivas, os prêmios que ganharam e as coleções onde estão esse artista. Então se isso não fosse importante, não estaria ali e as pessoas não iriam procurar, e essa informação na hora de decidir se elas vão comprar uma obra de determinado artista ou não. E eu ouço isso muito: “deixa eu ver em que coleção ele está? Aonde ele já expôs? Que prêmio já ganhou?”. Já entrou gente aqui na galeria por exemplo, e então, eu quero ver o trabalho do artista tal porque ele foi indicado ao prêmio X, tipo, ele foi indicado, ele nem ganhou. Mas aquilo para aquele cara já é balizador, não que eu concorde, mas acontece. Respondi tua pergunta?

Felipe: Respondeu minha pergunta. Bom, a galeria é esse aspecto né, ela é comercial e cultural. Ela tem essa, é uma moeda de duas faces, como és que tu...

Daniele: Acho que aqui tem muito disso, eu por exemplo não imagino no Brasil uma galeria que funciona como, vai em outros lugares do mundo que tem galerias que funcionam by appointment. Você tem que ligar e marcar para ir ver o acervo. Eles não fazem exposição.

Felipe: Você crê que isso é uma característica então brasileira?

Daniele: Não acho que seja uma característica brasileira não, mas eu acho que como nosso, eu não sei se tem a ver com força ou pouca força do mercado institucional ou uma vontade mesmo das galerias de serem um pouco mais do que um mero comércio, sabe, como realmente um formador.

Felipe: Provocador, provocador?

Daniele: Sim.

Felipe: Como é que você vê a relação entre as galerias e as instituições? E como você pretende trabalhar, vem trabalhando com isso?

Daniele: Eu acho que assim, do que eu vejo e do que eu acompanho aqui e de outras galerias as relações são super boas, até porque se você pensar que muitas vezes a galeria é a facilitadora de uma doação da obra de um artista para determinada coleção de um museu, então fazendo esse campo né, esse meio de campo. Eu acho que aqui é super boa a relação, não de todas com todos né, mas eu acho uma convivência bem saudável.

Felipe: Entre a colaboração e a competição, como é que ocorre? Como é que você vê isso? A colaboração das galerias e o processo de competição. Há competição, não há competição? E colaboração...

Daniele: É óbvio que há, né? Como todo mercado tem concorrência. Às vezes, ela não é leal, mas acho que isso tem a ver com a baixa regulamentação desse mercado. Acho que se fosse um mercado mais regulado como é, por exemplo, na propaganda que tem órgão que vai lá e faz a intermediação caso alguém reclame: “Não ó, fulano tá ou enfim”. Qualquer mercado você consegue ter intermediação se alguma coisa sai do rumo. Como é um mercado pouco regulado, a concorrência acaba virando às vezes uma coisa muito maluca. Mas eu acho que essa geração nova de galerias que está surgindo é muito mais assim, tende muito mais a colaborar umas com as outras do que a competir de maneira bizarra. Acho que porque todo mundo antes de abrir galeria, de certa forma, a grande maioria já tinha trabalhado para outras galerias e já se conhecia antes, então não tem assim... Eu, pelo menos, não consigo ver tanta coisa como já vi, uma roubação de artista bizarro de uma a outra, chochar venda: “Não! Vai comprar aquela porcaria daquela artista né? A galeria tal, não! Faça isso não”. Eu não consigo ver isso, entre as mais jovens.

Felipe: Mais jovens, mas as maiores?

Daniele: Eu acho que isso é uma coisa geracional, conforme o tempo for passando e outras vierem, talvez essa relação mais amigável vá se estabelecer. Mas acontece, acontece o tempo todo, tipo, às vezes você fica sabendo né? Exemplo, chega um artista e fala: “Ó fulano da galeria tal veio aqui me fazer uma proposta”. Ah que sacanagem né? Mas eu acho que você mitigar isso, de certa forma, tendo uma boa relação com os artistas que você representa.

Felipe: Uhum.

Daniele: Mas enfim, tem que lembrar que o mercado é composto de pessoas, e pessoas, às vezes, têm brisas estranhas.

Felipe: Como é que você vê o processo de internacionalização da arte brasileira e o papel do mercado nisso?

Daniele: Bom, o processo de internacionalização da arte brasileira já é razoavelmente antigo, quer dizer, se você pensar que começou com Thomas Cohn, com Luisa Strina né, já estão aí há bastante tempo, não é novo. Mas, eu ainda acho que não é totalmente utilizado assim esse potencial, acho que ainda tem espaço para né, para ampliar e para levar os artistas para lugares que eles não vão tanto. Você começa a ver, depois de uns anos, as galerias indo fazer feira em lugares assim que nunca se pensou antes em fazer, indo pro Oriente, Oriente médio, é só pensar, quando que ia ter? Não é um mercado forte, como hoje você tem hoje em alguns países árabes, então eu acho que ainda tem aí...

Felipe: Tem um espaço para crescer...

Daniele: Precisa só ver se vai ter fôlego financeiro para fazer isso né, porque é complicado e quanto mais longe você vai maior o custo físico e financeiro.

Felipe: Uhum. Tem que conseguir uma clientela fora para manter.

Daniele: Não é nem só isso, porque assim, conseguir cliente você até consegue, mas você consegue manter esse cliente que você conquistou? Você vai conseguir isso com frequência?

Felipe: Qual é a grande dificuldade de empreender nesse mercado? No Brasil, hoje?

Daniele: Olha, a burocracia é brutal, né. A carga tributária é outra faca assim na jugular. Acho que a burocracia brasileira para abrir empresa, para fechar empresa, para fazer qualquer coisa e a carga tributária são os grandes entraves. É incrível assim, você conversa com gente que tem galeria em outros lugares do mundo, a facilidade que eles têm de abrir isso. Tem linha de crédito para isso, tem

facilidades enormes para você ter um espaço, para você começar mesmo a empresa burocraticamente falando. Aqui é tudo uma confusão. Já abriu uma empresa? Já tentou fechar empresa (ininteligível)?

Felipe: Esse é o problema né? Esse é o problema.

Daniele: Então tem tudo isso. Mas isso não é só a gente que sofre não, acho que qualquer pessoa que empreende nesse país tem esse problema.

Felipe: Quando você acha que acabou as taxas, chega um boleto, alguma coisa avisando que tem que pagar mais alguma coisa.

Daniele: Cara, é surreal. Você descobre que na verdade, que eu estava falando isso para o Gustavo, não somos só nós dois né. Tem um terceiro sócio inclusive ganha uma parte bem poupada do que a gente gera, que é o governo. E nada, mas é engraçado isso, acho que se o problema em pagar os impostos aqui é porque você não vê nada sendo revertido, nenhum benefício de volta. Porque tem países que a carga tributária é altíssima e que as pessoas pagam sorrindo, porque tudo funciona, e aqui a gente paga chorando porque nada funciona. Você se sente assaltado, roubado o tempo inteiro, entendeu? Acho que é por isso que todo mundo reclama tanto dos impostos.

Felipe: Hoje em dia, nós falamos de um mercado total. Alguns autores falam do mercado total no sentido que as lógicas mercadológicas existentes invadem todas as esferas da vida...

Daniele: Calma, vai devagar. Eu não entendi o que você falou, volta.

Felipe: Então tá. Hoje em dia alguns autores falam de uma lógica de mercado total. Essa lógica, ela estenderia os seus tentáculos a todas esferas da vida. Não quer dizer que eu concorde, mas enfim. Como é que você acha que a arte pode ser um ponto de resistência? E como é que você lida com isso, uma vez estando no mercado e lidando com o mercado?

Daniele: Eu não consigo enxergar dessa forma, e olha que se tem um mercado que podia se confundir com a vida esse era a perfeição, né? Em que tudo meio que se mistura, mas eu não consigo ver dessa forma.

Felipe: Uhum. Tu não vê dessa forma, não concordarias com Gorz, Negri, etc., esses autores?

Daniele: Eu acho que, bom, eu teria que ler esses autores antes para dizer se e concordo com eles ou não, mas eu não acho que seja assim. Pelo que você me disse, de maneira simples, eu não consigo ver dessa forma.

Felipe: Sim.

Daniele: Mas talvez se eu lesse e me inteirasse mais do assunto, eu pudesse debater melhor. Acho que eu consigo debater com a informação que eu teria.

Felipe: Mas tu achas que o trabalho de arte ele pode ser uma resistência a uma lógica comercial?

Daniele: Bom, eu acho que o trabalho de arte foi, nasceu para ser uma resistência a "dois pontos" e aí você enfia tudo né? Enfia resistência na época da ditadura, depois ele virou desbunde, depois ele... eu acho que ele pode ser uma resistência "a".

Felipe: E ele pode ser incorporado "a"?

Daniele: Claro! Porque o mercado é Saturno que devora os próprios filhos, né. E acho que a melhor imagem para violência do dinheiro é o Saturno devorando os filhos. Ele come todo mundo mesmo, entra todo mundo, mas isso é o dinheiro né? É o poder.

Felipe: Da grana?

Daniele: Uhum.

Felipe: A grana corrompe tudo? O dinheiro corrompe?

Daniele: Você não acha?

Felipe: Tô lhe perguntando.

Daniele: Eu acho.

Gustavo: Poder corrompe. Tem uma frase de um amigo meu...

Daniele: Dinheiro também, meu amor.

Gustavo: Tem uma frase de um amigo meu que gosto muito que é assim: "Se o poder corrompe, o poder absoluto corrompe absolutamente".

Felipe: Mas poder não é necessariamente dinheiro.

Daniele: É, mas hoje em dia as coisas estão bastante juntas.

Gustavo: Dinheiro é energia né.

Daniele: Eu não sei aonde eu li isso, mas é, tipo, mais da metade, metade da grana do mundo está na mão de 76 pessoas. Metade do dinheiro do mundo na mão de tão poucas pessoas, se você for olhar,

economicamente falando, acho que aquela pirâmide não é mais assim, né? É uma coisinha assim, então acho que dinheiro corrompe? Corrompe, claro!

Felipe: Como é que tu...

Daniele: A falta de dinheiro também corrompe, ou não? (Risos). Você começa a pensar em coisas que você não faria, necessariamente.

Felipe: E passa a considerar a possibilidade efetiva de fazer.

Daniele: Não é?

Felipe: Uhum.

Daniele: Mas eu acho que a arte nasceu e tem toda essa força de ser questionadora, de enfim, botar esses pontos de interrogação, dar esses tapas de vez em quando.

Felipe: Hoje em dia nós falamos de economia criativa, economia da cultura, enfim, que é um desdobramento de uma discussão que começa lá na década de 70, ou ainda se tu quiseres, em 59 com Daniel Bell. O quanto esses discursos, essas teorias, essas percepções podem ou não contribuir para a arte, para o mercado, enfim?

Daniele: Eu acompanhei um pouco isso aqui em São Paulo, com a Ana Carla Fonseca. Eu acho genial as iniciativas que já deram certo em outros países, se você pensar em ter assim clusters criativos, não só de arte, mas de arte, de design, de moda, de cinema, de música. Arte, um guarda-chuva mais amplo, isso tudo meio que junto e misturado virar um grande polo que gera emprego, que gera renda, que todo mundo meio que junto vai se puxando e se empurrando. Mas eu não, eu até agora, eu não consegui ver isso muito aqui, talvez porque eu esteja muito focada agora no desenvolvimento desse negócio que eu não acompanho mais o que tá sendo feito na cidade, mas ...

Felipe: Tu colocarias algum porém nessas iniciativas?

Daniele: Não, do que eu acompanho não coloco porém não. Acho muito, muito bom.

Felipe: Uhum. Como...

Daniele: O Banco Santander durante um tempo estava meio que fomentando a indústria criativa. Eu lembro que participei de um pit há uns 3 anos atrás, com um projeto, naquele prêmio que eles têm de empreendedores criativos. Quase fui, mas não fui. Projotinho bacana, acho super bacana.

Eu estava acompanhando super isso, mas aí quando abri a galeria, esquece né. Tu foca, baixa orelha, baixa nariz aqui e trabalha, trabalha e somos só nós dois, então não dá para ficar olhando o mundo

para fora não. Talvez daqui um tempo a gente consiga ter uma equipe que me permita ficar mais tempo, para não ficar, menininha vazia, sabe? Como está acontecendo.

Felipe: Como é que é o teu dia-a-dia? Assim na galeria, como é que vocês funcionam? Quantas exposições são programadas para o ano?

Daniele: Nós temos, quer ver? Eu não sei mais nada de cor, eu agora preciso das minhas colas. Inclusive Gu, preciso falar com a Rosana sobre a exposição que eu já preciso começar a fazer a divulgação dela, que ela vai alinhar. A gente chega a fazer, esse ano vão ser nove.

Felipe: Nove. E fica quanto tempo?

Daniele: Entre artistas representados e outros projetos que a gente convida, ou nesse caso né, que a Ana e a Nazareno já se conheciam há muito tempo, a gente sempre teve vontade. Eles nunca tinham exibido assim juntos numa exposição pequena, e aí a gente propôs a ideia e eles super toparam e está aí a exposição.

Felipe: E como é que tu faz a relação com os curadores, possíveis curadores, com essas figuras do circuito, esses agentes?

Daniele: Bom, são relações que você já, no meu caso, por exemplo, e no caso do Gustavo que também conhece bastante gente, são relações que você vem arrastando de outras épocas. Eu tento mantê-los todos informados daquilo que eu faço né, tenho uma lista e eu estou sempre atualizando o que os artistas estão fazendo. Eu sei já dos interesses né, quem são os curadores que pesquisam fulano, beltrano, então a gente vai assim mandando: “Ó, tá fazendo isso e isso agora, tá no museu tal, no museu tal”. Quando viajo na medida do possível, se eu posso encontrar tanto aqui ou fora do Brasil, eu encontro. Sabe, escrevo antes e falo: “Vou estar aí na data tal, você vai ta por aí e a gente pode se encontrar?”. E vou, mas é um trabalho, quase que uma vida né.

Felipe: É, você estabelece uma relação de amizade e de trabalho com os artistas. Você acompanha as exposições da cidade, são muitas em São Paulo, mas você acompanha?

Daniele: Nem todas.

Felipe: Sim, mas você acompanha?

Daniele: Às vezes eu sei do que tá acontecendo e eu não consigo ir, mas não.

Felipe: Sim, mas tem interesse de frequentar as instituições e tal?

Daniele: Não, eu tenho interesse, eu vou, eu vou mais em instituição até do que em galeria. Galeria eu acabo indo assim, quando é amigo que faz exposição, aí a gente acaba, eu pelo menos, eu tento acompanhar, mas não dá para ser onipresente. Até porque se você é onipresente e está em todo lugar, que horas que você trabalha?

Felipe: É que essas perguntas parecem óbvias, mas já escutei respostas muito diversas sobre isso.

Daniele: Não, nenhuma pergunta é óbvia.

Felipe: Ah, essas... conversei com galerista que me disse: “não frequento exposições”.

Daniele: Mas eu acredito. Às vezes, você está tão envolvido naquilo que você tá fazendo, que das duas, uma, ou você não tem vida fora disso e no teu tempo livre você está, ou você não frequenta nada e você define né, que preciso também ter tempo para outras coisas porque senão... Tempo para ir ao cinema, tempo para ter um hobby, tempo para ficar em casa, ler um livro. Por que se você faz tudo, a não ser que você seja um vampiro, não durma, não é? Aí você tem aí umas horas a mais para poder fazer essas outras coisas tão necessárias, higiene mental.

Felipe: Como é que você vê a atuação da Associação Brasileira, a ABCT? E qual a relevância de ter uma Associação?

Daniele: Bom, acho ótimo né, de novo é o mercado se organizando. Acho que é necessário, acho que tem que se organizar mais, tem que regular. E eu espero que a ABACT seja uma entidade que ajude nesse aspecto, mas tem seus vieses, né? Não abraça todas as galerias como você mesmo já disse, como a gente sabe, então ela vai analisar o universo pequeno que não é o universo total, os números que ela tem para analisar não são 100% reais, eles têm aí uma distorção, e isso tem que ser levado em consideração, mas acho que isso são passos que se dão em direção a organização e são passos necessários. Não dá para ser barbárie o tempo inteiro, chega uma hora, isso é o mercado, até para você poder negociar com o governo você tem que ter algum, senão você não tem poder de negociação algum. Então assim essa organização é importante nesse aspecto principalmente, para conseguir por exemplo isenção de ICMS numa feira. Se você não mostra potencial, eu imagino que pro governo é o seguinte, a não ser que ele veja uma outra maneira de ganhar mais dinheiro, ele não vai abrir negociação. Nenhuma classe. Então acho interessante assim, que a Associação seja um clusterzinho que vá iniciar esses processos para melhorar trâmites com o governo, para melhorar, de repente, a questão da tributação, para melhorar as leis. Por exemplo, quando você olha a distribuição de dinheiro no Ministério da Cultura, o que vem para as Artes Plásticas é pinas né, se você for pensar assim em cinema, música, teatro, são muito mais organizados há mais tempo do que as artes, então esses caras conseguem, de certa forma, abocanhar uma grana maior. Acho que a organização do mercado de arte ela é positiva nesse aspecto, para que talvez esse lobbys consigam melhorar, sabe o pedacinho do bolo

que vem para as artes, ou melhorar de repente a questão da tributação e importação e exportação, melhorar a burocracia, apresentar alguns números né, pro povo poder começar a estudar e enfim, devolver a informação.

Felipe: O que uma galeria vende? E o que você vende?

Daniele: Olha, te falar lifestyle, não é isso, a gente vende...

Felipe: É também isso, mas enfim.

Daniele: É.

Gustavo: Ela vende cultura também, é o consumo da cultura.

Daniele: Eu acho que a gente quer crer que seja isso também, mas, vende muita coisa, dependendo da galeria.

Felipe: Uhum.

Daniele: Mas acho que a primeira coisa que me vem à cabeça são estilos de vida.

Felipe: A gente já falou bastante disso, mas como é que você lida com a dimensão mercadoria, com a dimensão pragmática do trabalho? Porque tem trabalhos que são muito difíceis de lidar com isso, mas a sua experiência em lidar?

Daniele: Problema nenhum, a questão mercadológica depois, eu acho que eu sou uma pessoa até bastante pragmática, mas eu tento não ser, só olho para esse aspecto, acho que tem outros aspectos também que tem que ser observados como a gente fala de uma obra de arte. Não é só o valor comercial dela, mas também é o valor simbólico que ela tem. Acho que a gente é um agente dual no sentido que a gente lida com essas duas dimensões, a dimensão mercado e a dimensão, eu estou perdendo as palavras porque eu estou um pouco cansada.

Felipe: Simbólica.

Daniele: Simbólica, muito obrigada. Acho que tem assim, as galerias são esses agentes duais né, minha opinião. Acho que ela tem que saber como ela opera, não tanto para cá, nem tanto para lá porque tem galerias também que vão tão pro lado simbólico, tão pro institucional que eu não sei como elas sobrevivem financeiramente. A gente tentar ser uma coisa, a gente tenta, peraí, manter isso equilibrado aqui dentro.

Felipe: O que não seria comercializável neste mercado?

Daniele: Bom, hoje em dia acho que tudo é comercializável, venderam performance para mim era um mistério. Eu me lembro, em 2006, quando fui para o Rio de Janeiro, conheci uma galeria que fazia só performance e eu falava: “Meus amores, como é que vocês pretendem ganhar dinheiro?”. Porque como, o que de resíduo gera uma performance que pode ser comercializado, vamos pensar assim né? E há dois anos atrás o grupo Empresa vendeu uma performance, então o que que não pode ser comercializado? Acho que qualquer coisa pode ser comercializada. Eu não consigo imaginar algo produzido que não possa ser comercializado hoje, acho que alguns anos atrás e diria performance, mas até isso já venderam então, o que que não pode ser comercializado? Eu não sei. A alma das pessoas? (Risos). Até isso pode ser comercializado, enfim né. Tá difícil de achar alguma coisa que não possa ser comercializado, corpo é comercializado, tudo.

Felipe: Áhn, que a gente conversou, o que, que tu achas que é imprescindível de eu falar numa tese sobre mercado, que trate de aspectos de mercado. Que tu acha, isso tem que falar e pensar no caso brasileiro?

Daniele: Olha meu amigo, acho que é difícil, porque os que começam na verdade tem tanta coisa para falar e o que que você escolhe dessa tanta coisa para falar que existe, entendeu? Mas não sei, tem, olha que pergunta difícil essa. Não sei, acho que talvez essa relação duplo agente possa ser um algo interessante de se olhar, eu acho que, mas aí é um viés meu tá, de interesse pelo mercado financeiro. Acho que a relação das crises com as hiper valorizações depois é também algo interessante de se pesquisar, eu acho que tem relação, e eu acho que a relação é forte, mas eu não tenho números para comprovar, eu também não gastei muito tempo pesquisando isso. Outra coisa que eu comecei a fazer também que eu parei, mas que era superinteressante era analisar os artistas como ações na bolsa mesmo, partindo mesmo do pressuposto que você tem uma série de índices que te dizem se aquela empresa é saudável ou não, desenvolver esses índices para os artistas para não ficar tão na mão da opinião alheia né, tipo: “o que que eu compro, Daniele?”. “Ah, eu acho que você devia comprar X, Y e Z”. Tem muita gente que não consegue tomar as próprias decisões por falta de informação, e é tanta gente falando tanta coisa diferente que fica uma coisa maluca assim. Às vezes não sabe quem você escuta, e aonde você consegue informação que é 100% isenta para tomar suas decisões?

Felipe: Mas existe algum órgão que publique informações 100% isentas?

Daniele: Não! Mas é isso que estou falando, imagina que lindo seria se alguém começasse a analisar os artistas, definisse uma série de índices e começasse a publicar isso, como tem, vai você tem por exemplo valores realizados num leilão, isso é um índice que te dá informação sobre o preço da obra. Tá caro? Tá barato? Mas isso é um índice, ideal seria ter alguns para você conseguir sozinho definir para que lado que você vai, além obviamente do teu gosto pessoal que acho que deve ser levado em consideração, apesar de muita gente dizer que não. Teve um ano, que na véspera do SP Arte, me

chamaram e chamaram uma outra menina que fazia consultoria também para dizer quais são os conselhos que você dão para as pessoas que estão começando a colecionar agora e que vão e visitar a SP Arte? E aí a gente falou basicamente a mesma coisa.

Felipe: Foi na Folha?

Daniele: Foi na Folha.

Felipe: Eu li isso aí.

Daniele: A gente falou basicamente a mesma coisa, com uma única exceção, que ela dizia que, a Ana dizia que você tinha que olhar o que o mercado consome e eu dizia que você tinha que consumir aquilo que você gosta, porque no fundo, no fundo o que vai estar na parede da sua casa é o seu dinheiro. Então assim foi duas opiniões totalmente distintas.

Felipe: Tu falaste tanto da regulamentação. Tu de fato acredita que é possível regulamentar, uma vez que galerias são muito diversas, artistas são diversos. Como regulamentar? Como você imagina que poderia ser regulamentado este mercado tendo em vista que cada um é um?

Daniele: Com melhores práticas, começar por aí né? Um código de conduta, por exemplo, que não existe. A começar por aí.

Felipe: Mas isso não passaria por um problema ético?

Daniele: Que é o problema do país de modo geral, mas por exemplo, se é para começar por algum lugar e você pergunta: “Daniele você começa a faxina por onde?”. Eu começo a faxina por aí. Acho que esse é o início da regulamentação. É você ter um código de conduta e o mínimo de ética profissional. Não imagino um outro início e depois tantas outras coisas. Você consegue de repente, não eu não sei, eu teria que parar e pensar e começar, mas eu iniciaria por isso aí que eu te disse.

Felipe: Bom, professor Clóvis Barros Filho que escreve sobre ética, ele faz uma pergunta: “Como estabelecer uma ética em comum, frente ao mundo que convive em diversas éticas?”. Estendo a pergunta para ti dentro do mercado da arte, como estabelecer um código de conduta comum a todos uma vez que as pessoas têm percepções e ações diferentes no mundo?

Daniele: E acho que isso podia ser debatido estilo um Conselho, sabe? Junta todo mundo na mesma sala.

Felipe: Mas essas pessoas iam querer participar?

Daniele: E tem que ser o mercado inteiro numa só, por exemplo, no ABACT poderia começar a tentar desenvolver isso apesar de não ser o foco dela, mas imagina que todo mundo sentasse e começasse a desenvolver as melhores práticas desse mercado, e que fosse uma coisa razoavelmente de comum acordo? Não sei, é muito utopia? É, mas que seria bom seria né?

Felipe: Uhum. Acho que não tem mais nada para te perguntar, foi muito bom, muito obrigado.

Daniele: Imagina. Às ordens.

Neste momento a entrevista encerrou formalmente. Entretanto a conversa continuou, e em determinado ponto a entrevistada (Daniele Dal col) falou sobre aspectos que eu acredito serem extremamente relevantes. Logo, pedi para ela repetir o que havia me falado, desta vez, com o gravador ligado.

Daniele: A pessoa fica sem graça né. Então eu acho curioso que essa inversão tenha acontecido e que os artistas acabem se colocando nessa posição tão servil. Quando eu começo a falar isso, todo mundo falava: “Tá, lá vai a sindicalista não é, tentando unir esse povo para fazer a greve da arte”. Não, não é isso, mas assim, é “empoderar” um pouco essas criaturas para que elas consigam entender a importância que elas têm. Assim, realmente, eu não consigo enxergar o grande sistema da arte onde o artista não é o centro disso tudo, porque sem ele produzindo não tem nada, não tem né, de novo, eu não tenho o que vender, não tenho o que guardar, curador e crítico não têm sobre o que falar, o que escrever, colecionador não tem o que comprar. Então começo a achar interessante quando esses outros agentes começam a ter de repente uma importância maior que os artistas. Então, quando eu pensei no início da galeria eu realmente tenho, eu tenho essa postura, não são todas que tem isso. Não venerar, mas assim, eu sei qual é o papel de cada um aqui dentro e eu acho que a gente tem uma relação tão próxima, e eu estou assim muito, muito confortável com a relação que eu crio com meus artistas que eu represento, nesse rouba, rouba de artistas por exemplo, etc. etc. Eu sei que vai ser muito difícil que algum deles saia daqui porque a gente tem essa relação. Eu estou interessada em que eles estão produzindo de verdade, eu não acho que sou mais, que meu trabalho é mais importante que o deles. Eu consigo enxergar as coisas aonde elas estão.

Felipe: Como a galeria está, enfim, como é que você lida com essa relação de um artista daqui mantém relações românticas e um cara que já tá ligado a uma ideia empreendedora, um artista empreendedor assim, como fala o Will Gompertz. Como é que você...

Daniele: Eu acharia ótimo se todos eles fizessem isso, inclusive eu tento de certa forma orientá-los a serem muito organizados nesse aspecto né, então vamos todos abrir empresa porque eu dou nota e se eu dou nota eles também têm que dar, porque não dá para ter as contas assim dispersas. Como é que organiza isso? Tem alguns que tem uma dificuldade horrorosa, nesses casos e acabo puxando mais para cá essas organizações, mas conforme as coisas vão se organizando eu vou passando de volta para eles, então eu tento não só o compra e vende do trabalho e deixa eu me inteirar minimamente quais são as suas questões e o que você está produzindo, mas também como eu posso te ajudar a funcionar melhor. O que que te atrapalha hoje? É a burocracia? Então dá a burocracia aqui...

Marga Pasquali

Duração do Áudio: 01:05:38

Entrevistador: Felipe Caldas

Felipe: Senhora Marga, o que seria um artista profissional? Que artista pode receber a alcunha profissional, em sua perspectiva?

Marga: Hoje é muito claro o artista que é profissional, se a gente considerar o tempo que eu comecei, O artista, independente de ele ser um produtor, tem exigências e tem atitudes perante o mercado. Se o artista é um profissional, ou seja, um artista que vive de seu trabalho, tem várias coisas a serem cumpridas: ser uma empresa, uma microempresa, ou uma empresa simples, dentro de sua realidade, e ter uma conduta profissional, que, na verdade, é o que se espera de qualquer profissional estabelecido, adulto, que é cumprir o que combina. Um artista não é diferente de qualquer outro profissional, seja médico, advogado, engenheiro... tem uma responsabilidade com aquilo que ele se compromete a fazer e o que diz. Tem que pensar, fazer, e entregar.

Felipe: Dentro da mesma alçada, o que seria...

Felipe: O que seria um galerista profissional? E se não existisse galerista profissional, o que seria, entre aspas, a alcunha amador? Como é que a senhora faria esse jogo?

Marga: Bom, hoje, valendo um pouco da minha idade, do meu tempo no mercado, ainda existem pessoas que acham que levam jeito para as coisas e tentam faze-las mais ou menos. Hoje não há mais espaço para isso. Trabalhar com arte não é trabalhar só com entusiasmo, com paixão, com “acho que vai dar certo”. A gente só consegue através de conquista de confiança, de provação, de talento e de qualidade de trabalho, no sentido de, de novo, entregar as coisas que se diz. Isso vale para o galerista com o grupo que ele trabalha, com a programação que ele faz, com o cumprimento das promessas, com a seriedade no sentido de preço, a promoção que a galeria faz, divulgação, com um conjunto de coisas, idéias e concretização das mesmas. Pode existir, como em todos os ramos, alguém que abra achando que vai dar certo um restaurante ou uma loja, mas isso funciona mais, tem muito mais envolvido do que só vontade ou possibilidade de fazer, tem que ser feito, dia a dia. As coisas hoje têm que ter raízes mais amplas, rígidas e profundas, para que elas possam continuar, senão...

Felipe: Quais qualificações seriam necessárias, no seu ponto de vista, para alguém empreender no mercado primário no Brasil?

Marga: Eu acho que precisa primeiro conhecer o assunto, conhecer o que está acontecendo, se a pessoa pretende atingir o mercado local ou nacional, saber o que está acontecendo não só aqui, como fora daqui. O mundo não é mais tão pequeno e restrito como era. Quando nós começamos nos anos 80 por exemplo, vendendo muito com o coração, eu sei que comecei sem ter essa noção e fui aprendendo. As galerias de arte, no Brasil, datam dos anos 50, quando começou a Bienal de São Paulo, então é uma profissão que tem hoje menos de 70 anos.

Felipe: 60 e poucos anos...

Marga: 60 e poucos anos, ou seja, tem poucas galerias do mercado primário com mais de 30 anos no Brasil. Que efetivamente fazem o trabalho que tipifica uma galeria, cinco exposições, no mínimo, por ano, trabalha e representa artistas

Marga: ... Na verdade, o galerista profissional precisa gostar do que faz, precisa ter muita paixão pelo o que faz, não é um trabalho como engenheiro, engenharia, entender daquele motor ou daquela construção, com uma visão objetiva de sua intenção e escolhas, mesmo que o subjetivo seja tão forte em nosso trabalho, temos que ser capazes de compreender e lidar com elas. Fundamental conhecer bastante o mercado, o mercado no sentido do que está acontecendo, mostrado, quem atua, do que que é bom, mesmo que bom não seja uma unanimidade, mas é uma maioria. O que é sério, o que tem qualidade, porque a gente arrisca a vida nisso também, tanto quanto o artista. A gente quando elege e forma um grupo de artista é porque a se acredita neste trabalho, não é para enganar ninguém. É para fazer dar certo.

Felipe: Sim, uma relação de confiança...

Marga: Em todos os lados, que a gente faz um triângulo que é entre o artista e as outras pessoas, a quem se quer apresentar, sejam clientes, museus, sejam instituições e seja o mundo, não é? É para levar adiante.

Felipe: Como é que a senhora percebe, nesses anos, as oscilações do mercado, mas, especificamente, o crescimento do mercado primário a partir dos anos 2000? E esse crescimento a gente tem como primeiro índice o Projeto Latitude, coordenado pela pesquisadora Ana Letícia Fialho. Como é que a senhora viu e vivenciou esse crescimento?

Marga: Bom, o crescimento do mercado, apesar da gente viver em um país que é um tobogã de crises, eu já passei por, não sei se foram oito ou nove moedas, tempo que eu estou envolvida, que é 36 anos, mas são oito ou nove moedas, é chocante se pensar os embates e os obstáculos que a gente tem com isso. O mercado de arte, eu sempre digo, no Brasil ainda está começando e ainda tem muito para crescer. Uma prova disso, tu estás citando a Latitude, que nasceu dentro da Associação Brasileira de Arte Contemporânea, da qual eu faço parte desde o início. No, Brasil de hoje, nosso país de 200 e

alguns milhões de habitantes, temos 50 galerias sócias, o que mostra quão pequeno é ainda o mercado de arte, apesar de termos uma produção muito boa, muito rica em um país continental.

A nossa associação é forte, organizada, feita de profissionais, o primeiro time do Brasil, algumas galerias mais antigas, outras iniciando, mas todos levando muito a sério. É um mercado que está começando e com tem tudo para continuar crescendo, mesmo aos trancos e barrancos com as todas as crises todas que a gente tem passado, porque a produção é...

Felipe: Rica.

Marga: ...é rica, é consistente e variada em todos sentidos. Tu falaste aqui de quatro artistas que estás olhando, de diferentes lugares, pensamentos, tempo e idade. Boa parte do público daqui, talvez se eu fosse perguntar quem é o Paulo Bruscky, por exemplo, apesar de ele conviver com nossa galeria há muito tempo e com a cidade de Porto Alegre, a maioria das pessoas não sabem quem ele é. Há pouco fizemos uma coletiva com sua participação em São Paulo, junto ao Ben Paterson um dos fundadores do Grupo Fluxus, uma mostra que eu achei não comportar trazer para Porto Alegre. São artistas muito importantes alguns estão no acervo do MoMa e várias outras instituições internacionais. Saímos em pagina inteira nos dois principais jornais de São Paulo, mas não teríamos publico em Porto Alegre. Vê quanto se temos que andar ainda. Nós vamos construindo, devagar e sempre e crescendo, o caminho é este lento, mais com futuro.

Felipe: Em 87 nós temos uma crise profunda no mercado, uma série de galerias caem e a senhora permanece, a Bolsa de Arte permanece e enfim, olhando os dados, ali tem um momento de ascensão, uma espécie de ascensão, não em função da crise, mas, enfim. Eu queria que a senhora falasse desse momento, dessa crise de 87, que uma série de galerias no Rio Grande do Sul fecharam e no Brasil, existem matérias sobre a crise no mercado, não é? “O mercado decai” e assim, em 87, 88... como é que foi vivenciar essa crise pois os anos 90 são uma espécie de consequência dessa primeira grande crise...

Marga: Eu nem consigo lembrar agora deste momento, porque, de novo te digo, a gente trabalha tanto todo dia, sete dias por semana, que eu não lembro especificamente o que foi a crise de 87, teria que olhar nosso histórico... Uma coisa que marca muito para mim é que numa época o Rio Grande do Sul tinha muitas galerias, todas cidades medias ou grandes tinham galerias de arte.

Felipe: Você estava trabalhando...

Marga: ...conseguimos...

Felipe: Manter.

Marga: Mas, dentro da cidade mesmo, se perdeu muito, em todos os sentidos, acho que no Brasil inteiro. Mas o início dos anos 80 foi muito forte no mercado de arte. Muita gente surgiu, valorização de artistas, de preço, muitas galerias em São Paulo, também surgiram, mesmo que depois fecharam. Eu não sei te dizer o que é que foi, a gente conseguiu, ainda bem!

Felipe: Não teve nenhuma medida específica? Naquele momento seguiram trabalhando...

Marga: Eu acho que seguimos trabalhando, até vou olhar aqui o que é que eu fiz nessa época, mas nada mágico, a gente nunca teve... nunca ganhei na loteria, nunca tive apoio de fora, nenhum milagre. A gente continuou acreditando, trabalhando, provavelmente com muita dificuldade, como é boa parte das vezes nestas crises. E correndo riscos. Quando eu mudei para cá, para esta nova sede, corri um risco, porque eu saí do conforto de um lugar já estabelecido há 30 anos, de um bairro tradicional da cidade e fui muito questionada por estar mudando para um lugar que ninguém frequentava.

No meu entender mudei para um muito melhor, nem lembro com saudades do outro espaço. Fui aprendendo, arriscando, acreditando e fazendo. Acho que nosso negócio não é de dados, não é de estatísticas assim objetivas, mesmo. Tem muito intuitivo envolvido.

Felipe: Sim. A senhora já comentou um pouquinho, mas qual é a importância que a senhora percebe da Associação Brasileira de Arte Contemporânea? Para o mercado, para o incentivo, para a ampliação, enfim, qual é a relevância dela?

Marga: A associação não existe para fazer ninguém vender mais. É muito importante essa consciência, eu acho que as galerias que contam no Brasil têm que fazer parte da associação. Não importa se são importadores ou exportadoras ou se não trabalham com todo Brasil. Algumas se beneficiam mais com esta participação, outros menos, em momentos diferentes para cada uma das galerias, mas eu acho que as galerias que importam, no Brasil, têm que estar na associação. A associação tem uma união para servir as galerias e para discutir coisas de interesse comum, uma classe que tem que ser unida e viva para fazer uma diferença. Nós, por exemplo, temos leis antigas em nosso país com relação a entrada de obras de arte vindas do exterior, mesmo no caso de artistas brasileiros que moram fora, temos 48% de imposto e muita burocracia. Muito difícil e caro trabalhar assim. Só uma associação unida, uma classe unida poderá nos representar e tentar modificar isso. Nem sei qual é o jeito de mudar estas leis, em poucas ações não vai se resolver esta situação, mas nosso produto, por enquanto, é tratado exatamente como qualquer outro industrializado, como roupa, sapato, bens de consumo básicos. Este mesmo imposto é usado para se trazer inclusive obras de artistas brasileiros mesmo que tenham sido produzidas para uma instituição, ou para a Documenta de Kassel, para uma Bienal de Veneza...

Felipe: É outro tipo de produto.

Marga: A galeria trabalha com o custo agregado ao valor do artista, junto com o artista, mas com dificuldades muito grandes. A gente para mandar um pacote para São Paulo, rodoviário, tem que ter seguro, (galeria boa e série tem que ter seguro) as estradas são esburacadas e inseguras os caminhões são roubados, o preço é muito alto.

Participar de uma feira de arte custa muito caro, e tudo por conta e risco da galeria. A associação nos põe em condições de entender que é assim, quer dizer, a gente divide toda esta realidade e experiência com os que participam.

Felipe: Então a senhora vê com bons olhos a relação da Apex-Brasil que a associação tem?

Marga: A Apex deu um ótimo apoio para a ABACT, e precisa continuar dando. Esse apoio da Apex é fundamental para a internacionalização ABACT e para as galerias em algumas feiras.

Felipe: E como é que a senhora viu o processo de internacionalização da arte brasileira?

Marga: Boa parte sendo feito pelas galerias que levam os artistas para fora a consequência deste trabalho que pode repercutir e continuar nos museus, instituições consagrando alguns escolhidos. Obviamente, as oportunidades dos artistas brasileiro nunca serão na mesma medida dos artistas de países como a Inglaterra, Alemanha ou Estados Unidos, esses artistas nasceram já com muito mais facilidades e consequentemente oportunidades...

Felipe: Um pouco privilegiados.

Marga: Exatamente. E artistas de todos lugares do mundo mudam para estes grandes centros lá para conseguir um lugar ou mais facilidades, alguns conseguem, outros não. Andy Warhol saiu da Polônia, foi para Estados Unidos, deu certíssimo, não é? E assim muitos outros. É uma competitividade muito grande em todos os lugares. No Brasil, a grande maioria vai para São Paulo, muitos artistas moram no Rio, mas onde tudo acontece é São Paulo.

Felipe: Como é que a senhora compreende a relação de competição e cooperação entre as galerias? Competem? Não competem? Cooperam? Não cooperam? Mas de uma certa maneira, como é que se lida com isso?

Marga: Eu acho que isso é uma questão das pessoas que estão envolvidas. Existem pessoas que veem tudo de um jeito e outras de outro. Eu tenho grandes parcerias com galerias, porque eu acho que eu posso vender e a outra pessoa pode vender também. Eu posso vender o que uma galeria tem para meu cliente, e já vendi muitas coisas para clientes meus de outras galerias, se gosto do trabalho recomendo. E recomendei para clientes ver artistas de outras galerias. Agora, tem gente que vai ver tudo como competição. Certamente tem lugar para todo mundo, melhor ainda, tem lugar para muito mais.

Felipe: A professora Maria Lúcia Bueno quando fala sobre o mercado brasileiro, ela diz que uma das dificuldades de desenvolver e de ampliar o mercado brasileiro é a relação com o estilo de vida? Porque consumir arte é um estilo de vida. A senhora pressente isso com os seus clientes? Que a dificuldade de comercializar a arte é também em função de um determinado estilo de vida?

Marga: Arte é uma coisa que quando a pessoa descobre e se envolve, ela não volta mais atrás. Isso é como comer melhor, como tomar vinho, como aprender a ouvir música. Se isso é estilo de vida, eu concordo. Eu concordo, porque a pessoa não passa mais a deixar de olhar e de enxergar. E quanto mais a gente olhar, por exemplo, quanto mais a gente for ao cinema, quanto mais a gente se interessar por livros, por exemplo, mais a gente vai ficando com uma opinião e sabendo sobre este universo. Não é necessariamente um gosto, mas é cultura e certamente formaremos uma opinião. Só se tem condições de formar opinião se a gente participa. E aí é um estilo de vida. Isso não significa que seja um elitismo, tem gente para todos os gostos e condições e gostar também não é só comprar, é saber mais, conviver mais.

Felipe: Esse consumo não significa só compra e venda.

Marga: ou só o que se leva para casa...

Felipe: Quando a senhora tem a galeria aberta, eu consumo. Eu estou consumindo.

Marga: Exatamente, eu estou trazendo tudo isso aqui não é só para quem vem comprar, quem gosta, participa, vem ver, conhecer. E daí a gente tira a medida das pessoas. Não é se só meia dúzia compram, é quantas pessoa vêm ver, e quantas começam a participar. Ao mesmo tempo é surpreendente ver quantas pessoas se dizem interessadas e chegam a passar cinco anos sem entrar na galeria, quão pouca gente visita exposições importantes que a gente já trouxe para cá.... artistas importantes com grande reconhecimento e que, por muitos anos, nenhuma instituição trazia e nós trouxemos para a cidade. A exposição do Antônio Dias, por exemplo, muita gente na noite de abertura, a maioria artistas e gente do meio, que são os que mais frequentam e depois ficar 20/30 dias aberto ao publico e não vir um colecionador de arte.

Felipe: Partindo a mesma alçada, como é que a senhora lida com essa dimensão dupla de uma galeria: comercial e cultural? Porque a galeria é isso, ela tem uma dimensão comercial, porque é uma empresa, precisa se manter, se sustentar e ela tem uma dimensão mais ampla, que é cultural, que é para a cidade. Como é que a senhora lida e pensa isso no seu dia a dia?

Marga: Para mim, de uma forma bem fácil. Eu acho que cada pessoa, quando estabelece um negócio, ela tem essa opção de fazer de um jeito ou de outro. Ou seja, se a pessoa quiser fazer uma galeria meramente comercial, assumidamente, porque não? Se a pessoa quiser fazer uma galeria com qualidade cultural alta, é uma opção também. Eu acho que eu não sou dessas pessoas que... eu posso

não gostar de alguma coisa, mas para se chamar de uma boa galeria tem que ter essas duas coisas incluídas, sem dúvida, porque se pensar só no comercial, só no fazer para vender, uma loja de quadros, ou uma loja de esculturas, uma loja de objetos, não é uma galeria de arte.

Felipe: Qual é a importância nesse cenário, no cenário internacional e mesmo no cenário brasileiro, considerando a SP Arte e na ArtRio, das feiras?

Marga: Muito grande. Muito grande, porque primeiro, do jeito que o mundo está rápido e difícil, as pessoas não teriam esta oportunidade de visitar tantas galerias selecionadas numa semana. Se tu fores passar uma semana em São Paulo, com algum objetivo, quantas galerias e museus se consegue visitar? A não ser que se faça só isso, certamente serão poucas. São Paulo é uma cidade de muito trânsito, aliás, assim são as todas grandes cidades do mundo. Se alguém vai para a Alemanha, por exemplo, irá a Berlim, Colônia, Dusseldorf, Munique? Assim as feiras de arte cresceram tanto, quase como um painel onde se consegue ver as galerias selecionadas para estarem naquela nesta ou aquela feira, cada uma com o seu padrão, mostrando o melhor que tem, porque as galerias vão para as feiras para se mostrar da melhor forma possível. O visitante ou colecionador tem o privilégio de ver um panorama, talvez como não visse o ano todo, mesmo que viajasse o mundo inteiro e acho que estabelece essa coisa de que as feiras de arte e as galerias existem, existem para vender, para mostrar o que está sendo produzido pelos artistas. Acredito que as feiras de arte, cada uma na sua realidade, são fundamentais para as galerias. As feiras de arte no Brasil ainda são muito novas. A SP Arte, que é a feira mais antiga e forte daqui, muito acima da feira do Rio, acredito que pela característica de metrópole que a cidade de São Paulo tem. O Rio é uma cidade balneária com outro espírito, uma cidade com um bom nível intelectual, muitos artistas vivem lá, mas São Paulo é uma das grandes cidades do mundo é onde as coisas realmente acontecem.

Felipe: A gente pode falar que existe um perfil do colecionador brasileiro? Ou isso não é possível falar no Brasil? Que existe um perfil de colecionador? Ou perfis de colecionador?

Marga: Eu acho que o perfil do colecionador brasileiro, em geral, ainda é um colecionador muito novo. A gente não tem muitos colecionadores... o que mais se destaca é o de arte contemporânea. Existem poucos colecionadores com coragem de seguir só seu próprio gosto com e personalidade de comprar além das cartas marcadas e blue chips reconhecidos. Muitos ainda compram ou querem comprar sempre os mesmos nomes.

Felipe: Qual é o papel dos decoradores? Como a senhora os vê...

Marga: Os arquitetos?

Felipe: Arquitetos, decoradores...

Marga: Eu acho que é bem importante, eles tem uma da influência grande na escolha em um cliente que não conhece ou ainda não despertou para as artes visuais, influencia de poder fazer a melhor escolha, escolher isentos e com a confiança já conquistada de seu cliente. Eles certamente terão um projeto bem finalizado quando melhor projeto, o melhor design e vão se aconselhar com o melhor de arte. O arquiteto/decorador poderá se assessorar da galeria e objetivamente traçar um perfil para a realidade do cliente/projeto/preensão financeira e resultado: “esse meu cliente tem 40 anos, a verba dele é assim, a casa é desse tamanho e eu queria fazer o melhor para ele”.

No momento em que ele trabalhar isso com uma galeria séria, nós vamos fazer o melhor que der para ele, dentro do que ele pode, alcançar. Então eu acho que estes

Felipe: Parafraseando o Luiz Camillo Osório, a pergunta é a seguinte: a arte brasileira vale o quanto custa?

Marga: Sim e não. Eu acho que tem a arte subvalorizada e tem a arte supervalorizada. A decisão final é sempre do comprador, assim como a qualidade de sua escolha. O cliente que sabe o que quer vai saber escolher a melhor, e vai saber o preço dela. Arte boa, mesmo se um dia comprada um pouco mais cara, com preço mais alto, no tempo a pessoa sairá ganhando. Isso eu posso te falar com 36 anos de galeria, de coisas que nós passamos, comprando ou vendendo – eu e clientes – compramos obras que na época eram ou pareciam muito hoje os números são muito maiores em tudo. Teria inúmeras histórias para exemplificar isto, é só uma questão de tempo. Há 20 anos atrás se comprava um Ibere grande pelo equivalente a 15/20.000 dólares . Hoje não compraria por 20 vezes este número, só para citar um artista de nossa cidade. Então quando é bom, sempre vai valer...

Felipe: Pegando o mesmo link: existem investidores no Brasil em arte contemporânea? Alguém que transforma a arte contemporânea em carteira de investimentos, não necessariamente para colecionar?

Marga: Existem, existem dois... que eu conheça, dois fundos.

Felipe: Dois fundos?

Marga: É.

Felipe: Tirando os fundos, pessoas físicas que resolvem investir ...

Marga: Só para comprar e vender?

Felipe: É, comprar e vender.

Marga: Deve ter gente que pensa assim. Não é muito comum isso para mim. Mas que eu conheça tem dois fundos que daí é feito com um grupo de pessoas e quem decide é um diretor/curador . E deve ter

gente que aproveita até faz isso para fazer negócio, compre para vender adiante, sei lá. Deve ter, mas acho que não é significativo.

Felipe: Uhum. Como é que a senhora percebe o papel, nesse mercado, dos jovens artistas? Que papel eles exercem no mercado primário?

Marga: Bom, os jovens artistas estão, presentemente tendo muita atenção dos colecionadores. Isso inegavelmente. Mas na situação atual, onde a classe média, neste últimos 2/3 anos está muito comprometida, financeiramente mal, muita gente sem emprego, com a vida muito difícil e cara, eu acho que isso vai afetar muito os jovens artistas. Um grupo de gente nova, que tem dois filhos, por exemplo, pequenos em escolas, com a vida para construir possivelmente que vai ter que deixar de comprar muita coisa, de viajar, de tirar férias e adiar planos. E essas pessoas seriam o público alvo dos artistas. Para um bem sucedido colecionador que tenha gosto pessoal em apostar e adquirir novos nomes, isso não vai fazer diferença. Mas a maioria das pessoas que comprariam... artistas até cinco mil, até dez mil, sei lá, está passando por uma época muito difícil. preço alto. O jovem artista em geral, que começa como todos nós, passo a passo. Esse deverá sofrer bastante.

Felipe: Aproveitando até já emendo outras perguntas. O mercado de arte de modo geral se enquadra dentro das análises do mercado de luxo. O mercado de luxo, em 2015, não teve queda. Mas a minha pergunta é: como é que a senhora percebe a crise? Afetou a senhora? Afetou o mercado que a senhora trabalha?

Marga: Claro que sim! Dizer que a crise não afetou? a crise afetou todo mundo. Mas tem um outro lado bom da crise para continuidade, digamos, do mercado. Muitas pessoas que compraram arte há muitos anos atrás, por exemplo, hoje podem se desfazer delas por um preço ainda bom para quem comprou e bom para quem vai comprar. Então a crise sempre tem essas vantagens. Alguém tem um terreno que herdou, que nunca pensou em usá-lo, pode botar à venda por 30% menos do que ele vale e ter alguém, muito disposto para comprar isso e com condições especiais muitas vezes. Mas a crise, é óbvio que afetou, essa crise prolongada afeta não só o bolso, mas a esperança, o entusiasmo das pessoas: o que está acontecendo? O que vai acontecer? É época de pensar nisso? Eu tenho vontade de fazer isso agora? Tudo isso influi, tudo isso influi e muito.

Felipe: A senhora fez uma parceria agora em São Paulo,? Você poderia falar como é que se deu isso e qual a relevância de ter, também, a galeria em São Paulo? Aqui em Porto Alegre e em São Paulo? E qual seria a diferença entre estar em São Paulo e continuar aqui? Pois a senhora poderia optar por São Paulo, não?

Marga: Bom, isso seria muito precoce, porque, na verdade, eu sou bastante bem relacionada no mercado de arte, mas eu não sou uma paulista, sou de uma outra cidade, dentro de uma país enorme. Então eu estou aprendendo ainda, estou me vendendo em São Paulo como galeria. A gente tem feito

coisas bem interessantes. Uma programação variada, introduzindo, aos poucos a nossa cara, ou seja, o nosso estilo de galeria, mas é muito cedo tanto para dar depoimentos sobre , muito mais seria escolher São Paulo e abandonar Porto Alegre, isto nunca passou pela minha cabeça. Galeria não é como pastel de feira. É uma coisa que vai acontecendo devagar. E São Paulo, como disse já no início desta conversa, não é como Nova York, que só num bairro, como Chelsea tem uma galeria ao lado da outra, algumas tem duas sedes em ruas paralelas e várias outras matrizes espalhadas no mundo. Gente de todos lugares...

Felipe: Uhum, entrando e saindo.

Marga: Galerias ruins e boas, com gente entrando e saindo. Eu tenho uma família que é toda envolvida com a galeria. Talvez se fosse só eu, não tivesse feito. E fiz porque acredito, fiz porque gosto muito também do que eu faço. Está sendo um desafio bom, como foi mudar para cá para esta sede nova em Porto Alegre. Eu poderia ter me acomodado estava e ter ficado mais dez anos, bem ao lado do lado de minha casa. Mas me incomoda um pouco não mudar, não tentar. Eu sou um pouco inquieta, assim, faz parte do meu jeito. E em São Paulo a gente tem uma galeria do porte dessa, muito bonita, fico muito feliz estando lá. Não sei se tu...

Felipe: Eu não visitei a de lá ainda. Pretendo agora em abril, eu vou para acompanhar a SParte, vou ficar mais um tempinho.

Marga: Ah, tu vais visitar SParte?

Felipe: Vou, vou. Eu venho alguns anos já visitando.

Marga: Ah, tu vem visitando?

Felipe: Venho, venho.

Marga: Ah, então tu...

Felipe: A gente já se cruzou várias vezes, só que a senhora não me conhecia. E eu conhecia a senhora.

Marga: Não, eu te conhecia de vista, mas não estava, assim, associando...

Felipe: A gente já se cruzou em aeroportos, em evento, em coisas...

Marga: É um mundo pequeno, né?

Felipe: É.

Marga: A feira muitas vezes é muita corrida. A gente fica dez, doze horas continuamente atenta e falando... tem que se estar perto. É um negócio importante para todo ano, sabe? Essa visibilidade da

feira. Eu se não tivesse participado desde o início da SParte, talvez não poderia ter aberto em São Paulo.

Felipe: Uhum.

Marga: Porque encontramos muitas pessoas, aqueles que frequentam habitualmente nos reveem, os novos nos conhecem etc. Entaremos nos mostrando e sendo lembrados.

Felipe: Eu ia fazer uma pergunta mais abstrata. Não necessariamente abstrata, ela é bem factível, mas... como é que a senhora lida com essa relação entre arte e dinheiro? Porque uma galeria lida com isso o tempo todo. Como é que para a senhora lida tantos anos com isso? Faz diferença, não faz diferença? Porque isso é tema de artigos. Tem um livro só sobre isso. Como é a vivência...

Marga: Tu queres dizer em que sentido?

Felipe: De lidar, pensar que aquilo ali também é... tem um valor financeiro por de trás. Também é um bem comercial. Enfim.

Marga: Muito bem! É inegável que as coisas tenham valor, por sua raridade, sucesso, antiguidade, vários fatores fazem isto acontecer. Eu gosto tanto das coisas que eu não tenho dinheiro para chegar perto daquilo que eu queria ter. Eu não ligo a mínima para dinheiro, dinheiro é um meio bom para quem tem e sabe usá-lo. Eu acho que dinheiro viabiliza. Para mim é muito difícil, até, precificar a arte porque valorizo muito o trabalho, o talento a singularidade e a vida de cada artista, daí sempre acredito que o trabalho de arte deve ter um valor importante. Eu sou capaz de compreender as coisas vendidas por milhões, porque eu acho que quem tem milhões tem que pagar milhões. O que eu não entendo gente que tenha dinheiro parado em banco, que talvez nunca vá usar e não tenha nada de arte em casa. Devem ser pessoas duras, sem alma, emoção e sem gosto nenhum. Dinheiro é um meio. Só. Artistas jovens, por exemplo, que eu nunca trabalhei antes e que não tem carreira. A minha tendência seria sempre valorizar e não ao contrário. Quem tem dinheiro devia se empanturrar de coisas boas e não deixar dinheiro em banco. Eu tinha um cliente que tinha mais de cem apartamentos em Porto Alegre. Um senhor, já morreu há muito tempo. E ele gostava... estranhamente ele gostava de arte. Digo isto porque normalmente as pessoas que têm essa cabeça negociante e materialista, não tem cabeça cultural sofisticada. E dinheirista que eu estou dizendo não é ter dinheiro.

Felipe: Sim, é pensar só...

Marga: É passar o tempo inteiro pensando em fazer o dinheiro render mais dinheiro.

Felipe: Uhum.

Marga: E ele me disse: “eu errei, porque se eu tivesse a minha vida inteira feito isso, eu seria mais feliz, eu me incomodaria menos. Eu vivo reformando elevador, eu vivo tendo briga de condomínio com apartamento não alugado”. Então são coisas... eu acho que as pessoas não podem, as pessoas que pensam só no dinheiro, mas é obvio que cada um dentro de sua realidade, muito ou pouco ...cada um nada sua proporção.

Felipe: Uhum. Como é que a senhora lida ou pensa, vê, entende, compreende, as críticas que se direcionam ao mercado? Porque, ainda hoje, apesar dos anos 80 a senhora falar que isso era mais presente, ainda nós temos atores que, como o Luciano Trigo, como o Rodrigo Naves, que tecem críticas ferozes sobre o mercado, né? E no caso do Rodrigo Naves e do Luciano Trigo, sobre o mercado brasileiro. Ou seja, como é que a senhora lida com essas crises, a transformação de, eles falam: de um “mercado total”.. Ou ao poder demasiado atribuído às galerias. Como é que a senhora lida...

Marga: É, mas isso eles falam, porque de fato existe em algumas galerias, existe mas não pode se generalizar. Eu faço meu trabalho e estou tranquila com ele.

Felipe: Sim. Não para...

Marga: Não é que toda galeria de arte é assim, rouba de artista, abusa de clientes e... isso é uma coisa absurda. E também porque é um mercado novo. Mas comportamento inadequado existe em todos segmentos. Existe em todas as classes. A gente pode ir em um médico que cobra 300 reais de consulta e outros cobram mil, será abuso? Talvez não.

Felipe: É... Eu penso que essa crítica do Rodrigo Naves é, principalmente, dirigida a, especificamente, a determinadas galerias, como a senhora disse, que... isso é a arte brasileira. E a arte brasileira, simplesmente, ou somente aqueles artistas, não tem essa dimensão de que o Brasil é muito maior e que existe uma série de coisas... enfim.

Marga: E é só os nosso, só os que eu trabalho, até que deixo de trabalhar.

Felipe: Exatamente.

Marga: Isso é uma pequenez de algumas cabeças, sabe? E daí ele tem toda razão de falar mal. Toda razão de falar mal. Existe também na classe de colecionadores aquela visão de quem é colecionador tem que ter este, este, este, e aquele. Então existe a cartela de quem tem que ter o que. Existe uma turma que é assim. Quer dizer, podem ter esses doze e ser todos ótimos, mas não significa que esses doze tenham que estar na casa de todo mundo.

Felipe: Sim. A senhora já comentou há pouco sobre isso, a senhora já falou nas entrelinhas, mas como é que a senhora destacaria a importância do mercado para o próprio desenvolvimento da arte no

Brasil? Como é que senhora vê a contribuição que o mercado pode dar para o cenário brasileiro de arte?

Marga: Ah, eu acho que é muito grande. Os artistas brasileiros que mais são conhecidos lá fora, na verdade, foram levados por galerias fazendo feiras fora, que passaram a interessar galerias de fora, que, conseqüentemente, deram esse passo. É muito importante isso. É o tempo que se dedica aos clientes. As galerias tem tempo à disposição para falar, mostrar, explicar e conversar com as pessoas que se interessam em ouvir ou saber mais. A nossa galeria, pelo menos tem! Fizemos publicações. Eu podia, simplesmente, me acomodar aqui e fazer o mercado... o que está na mão. Gastar dez vezes menos...

Felipe: Mas seria suficiente para manter um espaço? Nós teríamos um mercado no Rio Grande do Sul?

Marga: Digamos que se a gente tivesse feito a vida inteira isso, a ficaria nisso, não é? Sempre fiz assim, não saberia avaliar, mas certamente teria contribuído muito menos. A gente tem outras cidades do Brasil, que só mostram a mesma coisa. Todo mundo mostra a mesma coisa. Aqui antigamente era um pouco assim. Um artista mostrava em uma galeria, as outras galerias iam atrás do artista e pediam “, dá alguma obra para mim vender agora, porque tem exposição lá e agora vão te procurar mais, eu conheço outra turma de gente”.

Felipe: Em 2012, 2013, eu assisti uma fala com o Thomas Cohn, lá... foi 2012, porque logo que ele tinha fechado a galeria. E ele falava sobre as criaturas dele. Que o desejo dele era criar artistas. Enfim. Leda Catunda, Daniel Senise, Adriana Varejão, etc., etc., etc. Mas a minha pergunta para a senhora é...

Marga: É uma ação importantíssima para o mercado.

Felipe: ...como a senhora trabalha esses artistas jovens que... como é que é dia a dia com esses que a senhora ainda vai galgar, expor, criar espaço...

Marga: Sempre estou criando. Sempre estou olhando. Ou alguém me fala, ou vejo em uma coletiva, ou vou em uma exposição e vejo. Presto atenção, fotografo, anoto o nome. Vários artistas que trabalharam anos comigo começaram assim. Agora com a perspectiva da galeria em São Paulo é muito melhor, porque aqui em Porto Alegre se levassem seis anos para deslanchar, eu tenho a chance de ter duas frentes para vender. Mas me interessa muito, porque eu acho que meu perfil não é estar na mesmice, acomodada. Pelo contrário, eu sou super interessada no que está

Felipe: Assim, dificuldades são muitas. Mas seria possível elencar as principais dificuldades de manter um negócio, manter uma galeria no Brasil?

Marga: Tem. Tem a falta de público é bastante grande. Falta de apoio de imprensa, que a gente cada vez tem menos. Uma vez eu crucificava Porto Alegre, mas, por exemplo, São Paulo só tem a Folha de

São Paulo e o Estadão, só dois! São dois grandes jornais. Temos que contar com publicações de revistas. Tem revistas de tudo, para tudo. E nessas revistas é que a gente está tentando espaços de divulgação dos nossos eventos. Nós e todos. Acho que falta de público mesmo interessado. A geração que existe crescendo agora, talvez já vá ter como uma base estar mais envolvida. Mas a geração, por exemplo, dos meus filhos, eu cansei de pagar ônibus do colégio particular que eles estavam, porque os pais diziam: “eu já pago escola, porque eu vou mandar filho para fora da escola, para participar de uma aula de gravura em metal dada dentro de uma galeria, ou visitar uma exposição?”. Ninguém queria se incomodar ou sair do combinado e fácil. E eu fiz aula com gravura em metal, para eles aprenderem a desenhar no papel, imprimir, cada classe fazia e levava uma gravura pronta. Então, assim, não existe uma cultura de participar disso. Quando se viaja para fora do Brasil, vemos que as crianças desde pequenas estão dentro de museus fantásticos, né? Então isso tudo estimula o olhar. Aquilo que eu falo: a gente ou fica ouvindo boa música, ou se passamos o dia ouvindo sertanejo a todo volume, vai gostar disso, não vai? Então é educação. As escolas diminuíram drasticamente as aulas de arte. Todas.

Felipe: É, então, estão tendo o mínimo exigido por lei.

Marga: É. Precisamos educação.

Felipe: Tirando raras exceções.

Marga: Já foi bem melhor do que é agora. Pelo menos agora as pessoas estão viajando mais. Então eu vejo as pessoas me dizendo: “ah, viajei com os meus filhos. Levei no Metropolitan, levei aqui, não levei no MoMa, porque é cheio demais, não sei o quê”. Já tem um “tem que ir”? Mas temos muito menos aqui para fazer. Eu falei com alguém da Fundação Vera Chaves e diz que esses últimos dois anos diminuiu drasticamente a visitação de escolas. Eram não sei quantos ônibus, e agora tem... sei lá, eram 30 e agora tem cinco.

Felipe: É complicado. Eu sei que é um problema estrutural do país.

Marga: É um problema, é, exatamente. A gente se desenvolve de um lado e cai do outro, não é? Quer dizer, como os professores que são mal pagos, como é que vão ser apaixonados? Como superar a dificuldade e continuar sendo apaixonado pelo que se faz? Nem sei como mantém a vontade de ser professor. Eu imagino que é uma profissão que exige, como a nossa, muita dedicação.

Felipe: Uma dedicação total.

Marga: Exatamente. Exige paixão. Não é?

Felipe: É, os que levam a sério é dedicação total.

Marga: Exatamente. Não desprestigiando um funcionário de fábrica, mas uma coisa é trabalhar com uma rotina, não inventar nada, não olhar em volta, mas...

Felipe: Outra coisa é ser um trabalhador do imaterial.

Marga: Do imaterial. Exatamente. Outra é trabalhar com as pessoas, com a formação de futuros e do desenvolvimento. Falamos tudo?

Felipe: Existe alguma coisa que eu não lhe perguntei, que a gente não conversou no qual a senhora acha imprescindível, para escrever sobre mercado, no Brasil, que a gente acabou não discutindo, ou existe uma outra coisa que a senhora acha importante estar...

Marga: Não, eu já falei que acho muito importante, antes, o mercado do Brasil tem que parar de ser fechado. Eu, por exemplo, deixei de ir à feira na Argentina. Era mais difícil... não estou falando mal da Argentina, porque eu acho que se eu fosse argentino não viria para o Brasil. Porque eu acho que é o mais fechado de todos é o Brasil. O Brasil tem que parar de ser fechado. Como é que eu te ofereço, como artista, para Inglaterra, para os Estados Unidos, se eu não posso ter dar contrapartida? Eu não posso trazer um artista para cá, porque eu tenho que acrescentar, no preço dele, 50%. Ou seja, ele vai custar, aqui no Brasil, mais caro do que ele custa lá. Eu não tenho contrapartida. Então o Brasil tem que parar de ser fechado. O mercado de livros há 20 anos atrás, por exemplo, os médicos que tinham que comprar livros fora, porque não tinham publicações aqui, era difícil. Para os médicos e todos. Hoje o mercado de livros não tem imposto. A gente consegue comprar livros de arte, de qualquer assunto, dentro ou fora do Brasil. Eu agora quis comprar um livro do Antonio Henrique Amaral, nosso artista que morreu, participou de uma exposição importante sobre os Pop Arts, que teve no Museu de Walker Art Center, em Massachusetts, e agora está na Filadélfia. Eu escrevi quinta-feira para a Amazon e o livro já chegou lá em São Paulo. Eu paguei o preço, mais o correio.

Felipe: E está super rápido de chegar.

Marga: O correio é caro, mas hoje a gente tem esse acesso.

Felipe: Dependendo do livro é mais caro o correio, na verdade.

Marga: O mais caro é o correio.

Marga: Mas a gente não tinha essa possibilidade antes sem pagar um imposto altíssimo. E a gente... tu és jovem, não te lembra, mas aqui em Porto Alegre, a livraria que tinha mais perto da galeria, era a Livraria do Globo, que eu acho que tudo que tinha lá dentro cabia na metade deste sala, de livros. Hoje a Livraria Cultura parece uma praça. Então fazendo acontecer. Fazendo direito, tudo acontece.

Felipe: Nós nos tornamos o nono mercado editorial do mundo. Eu estava vendo os dados estes dias...

Marga: Isso sem ler muito, né?

Felipe: ...em 2014. Sem ler muito. Nono maior mercado. Eu fiquei impressionado. Claro, nem se compara com os Estados Unidos, que é o primeiro, mas é bastante coisa.

Marga: Claro, mas o nono sem ler muito. Agora eu acho que o grande entrave do Brasil é ser tão fechado, porque se a gente pudesse ir e vir...

Felipe: Falando em fechado e aproveitando a conversa. Como é que a senhora se relaciona com os artistas do Rio Grande do Sul?

Marga: Super bem.

Felipe: Super bem.

Marga: Super bem. Imagina, tenho artistas que trabalham comigo há mais de trinta anos. Aliás, um grupo grande.

Felipe: E qual é a dificuldade e enfim, vários colegas, professores, comentam a dificuldade de sair do Rio Grande do Sul. Como é que a senhora percebe...

Marga: A dificuldade é, assim, eu não consigo, não tem vara de condão para fazer as pessoas... se tivesse faria para mim e para os que estão comigo. Nós uma galeria, agora tem outra sede, mas é a mesma e não se consegue trabalhar com 50 artistas. Temos que fazer escolhas e dizer não para muitos todos os dias. Não é não porque não se gosta, é porque simplesmente o esforço para vender um Iberê é muito menor do que para vender o que está começando e ninguém conhece. E para isso não tem mágica, nem aqui nem em lugar nenhum. Temos um grupo e vamos adiante com ele, de vez em quando sai um, ou entra um novo, mas eu não posso receber cinco e sem sair nenhum. Eu estendo para meu grupo tudo que a galeria participa, por exemplo uma feira...não posso levar todos sempre. Se pensasse com a cabeça, só levaria os que dão lucro? Ou os mais caros? Sempre levo algum novo, mas não posso levar todos.

Marga: Levo aqueles que trabalhamos há muito tempo e conta o que temos disponível de cada um dentro de uma curadoria do espaço, que é limitado. Essa realidade que existe aqui também existe em São Paulo. Existe muito mais artista buscando galeria, do que existem galerias de braços abertos com lugares para botar vinte artistas por ano. Não existe isso.

Felipe: Tem aquele pesquisador chamado Don Thompson, um canadense, ele escreve sobre a ilusão, que se está em um grande centro. Daí ele pega Londres e explícita... chega em Londres...

Marga: O mundo inteiro...

Felipe: ...Chega em Londres...

Marga: O mundo inteiro está em Londres.

Felipe: ...quatro mil artistas por ano. Tem uma estimativa lá. E daí ele põe nas galerias e olha não tem espaço para todo mundo. Então é uma ilusão. Ele escreve sobre isso.

Marga: E é uma dessas coisas de coincidência da vida que acontece em tudo. Tu pode sair daqui e encontrar tua cara metade aqui na frente por acaso. Eu posso ir em um lugar para não ver uma artista, e descobrir “olha que interessante, quem é?”. “Ah, acabei de descobrir um artista novo”. Então além de tudo que tem, eu nunca chegar perto de alguém que talvez fechasse no nosso perfil e quadro. Então todas essas coincidências...

Felipe: Que geram essa subjetividade.

Marga: ...alguém que está em Londres que talvez deveria estar em São Paulo, Porto Alegre. Mas alguns podem, então vão atrás de Londres e dá certo lá. Mas não pensa que é fácil. A gente tem um artista porto-alegrense, que é o André Lichtenberg, que mora há trinta anos em Londres. Ele é casado com uma australiana tem três filhos lá. Ele mora lá, é cidadão de lá. Faz um ótimo trabalho de fotografia. É vida dele lá é tão difícil quanto, talvez, fosse aqui. Só que ele tem uma ferramenta de provocação muito mais interessante no sentido da cidade, do que ele vê culturalmente, das facilidades de estar num país como a Inglaterra, a oferta de educação para os filhos, colégio. Tem um apoio que o Estado funciona melhor. E ele consegue pesquisar, trabalhar, ganhou bolsa. Mas a vida difícil para crescer como artista. É exatamente isso. Pegar cidades como Londres, Nova York, Berlim, tem mais artista que galeria. Muito mais. E muito menos cliente também. Eu mesma te falei da imprensa. A gente fez uma exposição agora da Shirley Paes Leme, que é uma artista excelente, que já expôs em vários lugares, fez Bienal de São Paulo, fez várias bienais no exterior, fez duas bienais no Mercosul, já foi convidada para dar aula aqui em Porto Alegre muitas vezes, não saiu uma linha no jornal.

Felipe: Eu conheci ela quando ela esteve dando aula no Atelier Livre, durante um dos festivais.

Marga: Exatamente. A gente já fez quatro exposições dela... não é uma novidade na galeria. É uma artista só representada no Brasil inteiro pela nossa galeria. E não saiu uma linha no jornal. Isso é muito difícil, porque eu não estou vendendo supermercado, sabe? As pessoas tinham que receber informação, mas não tem espaço para isso mais.

Felipe: Não tem espaço, né? Não tem espaço. O Francisco Dalcol é meu colega. E ele comenta que recebe toda semana vários materiais e ainda tem as demandas da empresa.

Marga: Eu sei, eu sou amiga dele, gosto dele. Mandeí todo material da Shirley, mando sempre de todos... antes dele era o Eduardo Veras e é a mesma coisa.

E quando eles não são deslocados para uma página que não tem o menor interesse deles. E é um desperdício de talento no lugar errado. Uma pessoa que é interessada, que sabe o que está perguntando, sabe ver.

Felipe: Sim. Tem toda a diferença ter uma formação... no caso deles, né. Não sei se a senhora chegou ler aquela entrevista que o Francisco fez com o Romero Brito. Eu tenho claro... todas as questões que a gente discute, ele coloca de uma maneira e é muito diferente de um jornalista que não tem essa formação... para perguntar o que interessa perguntar. Entendes?

Marga: Faz bem feito.

Felipe: Dona Marga, muito obrigado.

Marga: Tu tens meu telefone. Se alguma coisa ficou...

Felipe: Tem, acho que...

Marga: ... me escreve, me liga.

Felipe: Tá, pode deixar.

Marga: Que a gente vai [se virar].

Felipe: Vamos ver lá...

Marga: Vai lá ver...

Felipe: Vou lá ver.

Marga: Vai nos ver na SParte, vai na galeria, se puder.

Felipe: Eu vou. Vou.. Já me agendei, assim, porque eu vou ficar aquela semana da SP e vou ficar mais outra semana para poder caminhar...

Entrevista Ricardo Basbaum

Realizada em setembro de 2017 na cidade do Rio de Janeiro.

Duração do Áudio: 01:31:35

Versão reduzida junho de 2018.

Editada por Ricardo Basbaum em junho de 2018.

Felipe: Senhor Ricardo, o senhor fala sobre o artista-etc, esse artista, entre tantas outras coisas, artista curador, artista agenciador, o artista pesquisador. Será que, em nosso momento, pensando a partir das atuais relações econômicas, a ideia de artista já não englobaria todas essas possibilidades, todas essas agências?

Ricardo: Sim, engloba. Inclusive, a fórmula do artista-etc foi tomando corpo em minha prática a partir do momento em que, ainda nos anos 1980, iniciei meu trabalho como artista e, também, iniciei um trabalho de escrita, pois sempre me interessava pensar o artista junto com a prática da escrita. Neste momento, ao final dos anos 1980 e início dos anos 1990, haviam algumas revistas em circulação, e percebi que eu começava a ser requisitado como crítico. A partir de então, fui fazendo um esforço para compreender a escrita como parte da minha prática como artista. Na medida que os anos 1990 vão se desdobrando, fui me deslocando para essa posição de pensar o artista como um curador, como esse agente que produz formas de agenciamento, seja tendo um espaço independente, seja tendo uma revista. Assim, fizemos a revista *item* nos anos 1990, no início dos anos 2000 tinha o *Espaço Agora*, de que eu era um dos coordenadores, diretores. Então, fui percebendo essas diversas dimensões da prática do artista e pensando, exatamente como você formulou, tais questões como constitutivas do trabalho do artista contemporâneo – e, ao mesmo tempo, contestando certa divisão de mercado, decorrente da profissionalização dessas diversas práticas. Quer dizer, o curador como profissional, é alguém que é formalizado, a partir dos anos 1980, do mesmo modo que a emergência da obra de arte contemporânea dentro da economia neoliberal – sinais que colocam o mercado de arte, e o campo da arte como um todo, dentro da esfera da macroeconomia. Então, me pareceu muito importante, por um lado, compreender a prática do artista contemporâneo como algo que contém as dimensões do que seria o crítico, do que seria o curador, do que seria o agenciador, e, inclusive, operar para além dessas divisões profissionalizantes, uma vez que estas também trazem para a prática do artista uma série de normas voltadas para a tal da profissionalização. Como acho um equívoco normatizar a prática do artista a partir dessas divisões, então o artista-etc vem ser o reconhecimento do artista contemporâneo, como um agente cuja prática compreende as dimensões da curadoria, da crítica, do agenciamento. Ou seja, não precisaria sair de seu lugar de prática para desempenhar esses papéis. E, ao mesmo tempo, percebendo isso, os outros lugares de prática – o curador, o crítico ou historiador – também avançam além dessas fronteiras que o limitam profissionalmente, para pensar suas práticas em outro lugar.

Então, o artista-etc é um pouco uma maneira de responder a essas pressões profissionalizantes do artista que, no limite (e isso é algo que falo de maneira crítica, a partir da experiência dos 1980), significa pensar o artista para além da mera produção de obra de arte, recusando a imagem do artista como funcionário do galerista. O artista-etc vem responder a essa questão.

Felipe: Então, o senhor relaciona a ideia de um artista profissional a aceção de uma ótica normativa que conduz a sua prática, então, a gente não poderia usar a ideia profissional aliada ao artista-etc. Como poderíamos pensar, eu não sei se o senhor pensa, a ideia de um artista-etc, com a de um artista empreendedor? Como é que eu poderia aproximar essa ideia do artista-etc, que o senhor está defendendo, com a ideia do artista empreendedor? Há uma similitudes, talvez haja também diferenças.

Ricardo: Só para emendar um pouco os dois momentos: acho que a ideia do artista profissional é algo que constrange as possibilidades do artista. Agora, é claro que se você for fazer um evento pontual na instituição tal, pode ser necessário formalizar um contrato que resguarde as questões da sua prática, etc., que regule questões financeiras e tudo mais. Mas isso são questões pontuais em relação às quais você tem que se garantir aqui ou acolá. Mas, pensar o artista, a priori, como alguém submetido a essas questões do profissionalismo, me parece muito redutor. Agora, quando você fala do empreendedor, isso me lembra alguns comentários de que gosto bastante, que associam esse empreendedor como a figura chave da economia neoliberal. Essa pessoa que auto-constitui sua prática como sendo uma figura informada pelo artista conceitual lá do final dos anos 1960. Quer dizer, pensar que o artista conceitual, ali em 1968, 1969, como alguém que trabalhe uma produção imaterial, que tem que regular essa produção imaterial de alguma maneira com instruções, contratos, certificados e tudo mais. E alguém que vai desenvolvendo uma maneira de produzir o valor do seu trabalho a partir desses pequenos protocolos de relação que vão sendo desenvolvidos em relação à instituição, enfim. Alguns localizam esse jovem empreendedor como aquele artista conceitual do final dos anos 1960. Nesse sentido, acho interessante a figura do artista como empreendedor – não que eu veja como sinônimo – como alguém que vai pensando a sua prática, que vai instituindo relações, vai instaurando a constituição de uma comunidade, e vai também produzindo o artista como uma subjetividade qualquer, de um modo particular, enquanto um sujeito coletivo. Vai construindo uma recepção, vai produzindo certa discursividade a partir daquilo que vai fazendo, ou mesmo até produz um modelo de instituição. Em meu projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” [ativo desde 1994, ainda em andamento], um dos últimos gestos inseridos no diagrama desse projeto – pois eu sempre vou colocando novas camadas – a última camada colocada, a mais recente, indica a possibilidade de pensar como o trabalho cria a sua própria instituição. Ao invés de pensar como o trabalho vai se encaixando no museu tal, no museu y ou x – pois o trabalho nunca encaixa totalmente, nunca encaixa naqueles modelos formais – por que não criar uma instituição a partir do trabalho? Então acho que isso é uma questão também, que tem a ver com isso que você coloca. Quer dizer, não

sei se eu aceitaria 100% o termo empreendedor, mas entendo a prática do artista como aquela que instaura e institui relações, a partir do fazer.

Felipe: Eu acho que a ideia do empreendedor vai nos direcionar à acepção neoliberal e as questões políticas... Artista-etc nos libera disso, é o que eu entendi. Já que o senhor falou do trabalho NBP e dos diagramas, uma coisa que me intriga, justamente são os diagramas, o desenho. Como é que o senhor pensa esses diagramas na sua produção, esses desenhos que são somados, aumentam, reverberam? Enfim, qual é a função deste desenho, deste diagrama, deste pensamento visual?

Ricardo: Os diagramas foram tomando um lugar quase que central em minha prática, porque foram para mim uma importante descoberta, exatamente por poderem juntar questões da escrita com questões do campo plástico. É a chance de fazer uma escrita que não é linear, pois o diagrama entra pelo universo da cartografia, de uma espécie de escrita sistêmica. Esse lugar é um território comum entre o mapa, a cartografia, o diagrama, um circuito, um sistema, até uma partitura musical. O universo da cartografia permite essa escrita visualizada, não-linear, uma escrita que não totaliza. Porque um diagrama tem sempre aberturas, frestas, nunca consegue fechar uma questão. É uma maneira de montar um problema e deixá-lo em aberto, funcionando. Quer dizer, indicando um processo que se abre e vai continuar ali. Toda vez que olhamos o diagrama, o colocamos para funcionar. De certa maneira, tentando ver como nos situamos ali, vendo para onde ele vai. Penso os diagramas também como estruturas de produção de fala. A gente olha um diagrama e começa a falar. Logo, são mecanismos de produção de fala dos diversos agentes que possam se acoplar ali. E aos poucos fui percebendo o diagrama como uma ferramenta da minha prática. Os primeiros diagramas, as primeiras séries mesmo, vinham de uma tentativa de mapear ou cartografar uma espécie de espaço afetivo, basicamente utilizando os pronomes "eu", "você"... E o primeiro diagrama que fiz [1993], que não é um diagrama que tornei público, era o diagrama de uma relação pessoal, amorosa, em torno de uma namorada daquele momento, uma tentativa de mapear um momento daquela relação. Depois, quando isso se tornou uma ferramenta de trabalho, deixaram de ficar tão pessoais. Mas, ainda assim, enquanto ferramenta, partiram desta espécie de mapeamento afetivo, ou do mapeamento de um processo de pensamento, em torno de situações mais pontuais. Por exemplo, para uma exposição X faço um diagrama que dialoga com o meu projeto de instalação, ou de trabalho, que estará em cartaz naquela mesma exposição, usando o diagrama para estabelecer um diálogo com aquela própria estrutura arquitetônica – o museu, a galeria, ou o espaço institucional qualquer em que o trabalho está se sendo mostrado. Esse é um recurso que uso com os diagramas, fazendo com que conversem em torno do projeto que estou fazendo naquele momento, para que abram questões que estão embutidas, ou fazendo com que dialoguem com questões do projeto curatorial no qual aquele diagrama está imerso naquele mesmo momento. Assim, aos poucos os diagramas foram se abrindo, partindo da relação afetiva, mas sem abandoná-la, para incorporar outras frentes. Hoje, existem como essa ferramenta. Em minha exposição mais recente, em São Paulo, na galeria Jaqueline Martins [junho de

2017], em que mostrei um trabalho mais retrospectivo, no sentido de trazer coisas dos anos 1980, 1990, que não estavam mais visíveis, desenhei um diagrama que conversa com algumas questões dos 1980 e dos 1990 que estão em minha prática. Os diagramas também têm sido úteis no sentido de estabelecer certa terminologia do meu trabalho, um léxico, muito importante para a construção dessas relações. Esse diagrama também mostra como o trabalho é composto de várias séries que vão se desdobrando e como se interrelacionam.

Felipe: A ideia crítica perpassa o seu trabalho. Então, vou fazer uma pergunta que são duas: o que o senhor chama de crítica, o que é isso? E a arte é capaz, ainda, de criticar algo, de tensionar algo em um sistema que se apodera de tudo, que mercantiliza tudo, ou que a princípio faria isso?

Ricardo: Ótima pergunta, porque vivemos nesse momento que, como diz o clichê, “tá tudo dominado”; e parece que não se tem um lado de fora. A palavra "crítica" traz uma perspectiva que já se tornou arcaica, no sentido em que se percebe que o tal do distanciamento crítico não é mais possível – uma ideia que vem lá do Iluminismo, quer dizer, um lugar idealizado de produção de pensamento, de pensamento antagonista. Esse lugar, parece que se perde. Abraço a questão da crítica, de fato, desde o início da minha prática, mas já compreendendo a perspectiva de que não há mais distanciamento. Como estava contando para você, nos anos 1980, quando comecei, já me interessei pela prática da escrita, e procurava me aproximar dos debates daquele momento, enquanto artista. Em minha comunidade de artistas dos 1980, nossas conversas não se davam tanto em torno da questão curatorial, que nem era tão hegemônica, mas sim em torno do debate da crítica; nos interessava especialmente a busca do texto crítico como maneira de legitimar o trabalho. Não junto ao mercado, exatamente, mas no sentido de produzir, construir um campo de discursividade, que ampliasse o funcionamento da obra. Para mim, sempre foi interessante pensar o lugar da crítica como um lugar privilegiado do encontro de alguém com o trabalho. E esse encontro produz uma fala, que é uma fala decorrente desse confronto. E entendo o campo da crítica como o campo desse embate, entre um corpo e a obra. E se produz aí uma fala, um discurso, uma escrita, que é extremamente rica, e insubstituível. Então, isso aí é um jogo, essa aproximação é uma aproximação que tem a sua complicação, que tem os seus nuances. Aproximação que envolve desde uma proximidade absoluta, em que o nosso corpo se mistura com o trabalho, até uma construção de distâncias, sem as quais seria impossível falar qualquer coisa. Do mesmo modo como quando se fala das relações de amizade, que misturam, exatamente, proximidade e distância; um relacionamento pessoal envolve a construção de distância na proximidade. Esse é um tema que nos perpassa desde Blanchot, Foucault e outros. Talvez exista uma tradição francesa de construir e de pensar proximidade e distância, não sei quanto teria a ver com a topologia e seus desdobramentos. Mas vejo a possibilidade de produção de discurso a partir do trabalho de arte como uma questão muito rica e fundamental para manter a vitalidade do campo, da prática da arte, mesmo que ela não esteja formalizada com a denominação de crítica. Muito desse embate, hoje, se formaliza nas questões curatoriais, nas questões da recepção; e o termo "crítica" se enfraqueceu. É a crítica que

informa a possibilidade desses encontros, seja através do curador, seja do público, seja a partir dos setores educativos das instituições – é a possibilidade da crítica que informa a riqueza desse encontro. Vejo que o meu trabalho se alimenta disso, e algumas das séries que desenvolvo procuram reconhecer esse lugar, como por exemplo série das "conversas-coletivas". Procuo desenvolver um lugar de construção de uma fala coletiva, a partir da proximidade com o trabalho, a partir de encontros no formato de oficinas. Vejo o lugar da crítica como um lugar da construção dessa fala a partir do trabalho. E aí, essa fala é a fala que faz a obra produzir problemas e questões. E, claro, sendo um pouco deleuziano, isso não é uma fala de tribunal: não somos juízes, não estamos ali para dizer “isso é bom” “isso é ruim”. É outro tipo de problema, mas é principalmente um modo de produção de fala, um modo de produção de discurso, dos mais ricos que podem existir: um modo de produção de fala e discurso a partir do encontro com a obra. Sem o qual a obra também não é nada, pode-se dizer. Vejo isso como uma algo constitutivo de toda discursividade possível no campo da arte, seja da história, seja da teoria, seja de qualquer canto.

Felipe: O senhor comentou agora dos seus trabalhos, das conversas, enfim. Como é que o senhor lida com a ideia da autoria? Porque ainda é o trabalho do Ricardo Basbaum, só que o trabalho do Ricardo Basbaum talvez não exista sem a participação de todos, desse momento, dessa disposição coletiva. Como é que o senhor pensa a autoria na sua prática? Ou tensiona a ideia de autoria?

Ricardo: Sim, também é uma boa pergunta. Em certo momento em que estava me pensando – e a gente nunca termina esse processo – foi muito importante a proximidade com os modos de trabalho (vamos dizer assim, para simplificar um pouco) da Lygia Clark e do Hélio Oiticica. Pois sempre me instigava essa questão da dimensão participativa. Até por perceber, a partir de algumas leituras iniciais, esse traço da dimensão participativa como algo que também os singularizava como artistas em um terreno internacional. Pensando, via Guy Brett, essa questão como a grande contribuição da arte brasileira, percebia que “bom, talvez o meu trabalho tenha que se desdobrar por aí”, para tentar avançar por esse território – que já me singularizaria de alguma maneira, em minha prática. Fui tentando compreender meu modo de trabalhar a partir dessa proximidade com a recepção. Por um lado, essa proximidade da recepção também vem a ser, para mim, uma maneira (e aí isso talvez tenha a ver com o que a gente estava falando, antes da entrevista, sobre a relação com o circuito ou com o mercado) de meu trabalho se manter sem precisar recorrer aos mecanismos de legitimação tradicionais do circuito. Se eu não tinha leitura crítica, se eu não tinha registro histórico, se eu não tinha acesso ao mercado, a única maneira do meu trabalho se manter seria através de uma proximidade com a recepção e construir nesse encontro uma dimensão de oralidade que fosse se mantendo pelos próprios processos de transmissão e distribuição dessa oralidade, a partir de uma conversa que vá se constituindo do campo da cultura. Fui então investindo em modos de trabalho em proximidade com grupos. Seja na série “eu-você: coreografias, jogos e exercícios”, seja no projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, fui estruturando aspectos de minha prática como maneiras de

deixar uma marcas do meu trabalho em outros, e a partir dessa marca fazer com que o trabalho fosse ganhando corpo pelo mundo da cultura, independente dele estar na coleção do museu, de estar arquivado, gerar debate crítico, de um curador se interessar. Todos esses mecanismos de recepção, na minha prática, eu vejo como, tardios. Só vou estabelecer essas relações de modo mais claro, de fato, a partir do século XXI.

Felipe: E por isso que o senhor culmina na ideia do trabalho como instituição...

Ricardo: Exatamente. Para mim, a proximidade da recepção também se dá por aí. Então, a dimensão autoral foi se fazendo a partir do que eu percebia como mecanismos de oralidade. Não que isso estivesse 100% claro nos momentos iniciais, mas segui construindo uma proximidade com a recepção como a maneira pela qual eu ia deixando a marca do meu trabalho, inscrevendo-o em uma memória coletiva. O trabalho ia se fazendo por processos que podem ser chamados de oralidade, ou, utilizando um termo mais recente, como estratégias de contaminação ou contágio. São termos que uso desde o início do projeto NBP [1990]: contaminação, estratégias de contaminação e contato. O termo "Teoria do contágio" foi uma descoberta recente, a partir de autores que trabalham com o que chamam de *contagion theory*.... [Tony D. Sampson e Jussy Parika]

Felipe: Todo mundo fala muito do vírus...

Ricardo: Sim, do viral, e tudo mais. Questões que, para mim, estão no início do projeto NBP. O vírus como algo que é carregado pelo corpo do espectador, que vai levando meu trabalho, de forma desmaterializada. O trabalho vai ganhando outros corpos, vai se distribuindo – uma maneira de resistência, através da prática. Claro que temos aí uma maneira de pensar a autoria, que vai contando com esses encontros. Então, me percebo como agente autoral como alguém que vai construindo ferramentas de contato e de produção, cuja poética passa por essa construção de problemas através do contato. Considero-me como alguém que traz um problema em aberto, que espera por ativações do grupo. Agora, claro que me vejo também como alguém que detém responsabilidade neste processo, que terá que agir com uma certa persistência, que terá que ser um organizador, um gerenciador, que fica atento aos protocolos – porque se eu não fizer isso, ninguém mais vai ir fazer.

Felipe: Já aconteceu de não acontecer?

Ricardo: Sim. Já aconteceu de não acontecer. Fracassos, não é? – pode-se dizer assim. Que contabilizo como positivos.

Felipe: Sim, porque você se coloca, sua prática se coloca também neste sentido.

Ricardo: Agora, também o trabalho traz uma poética, e não fico refém da recepção, para quem eu perguntaria “e aí, o que eu faço?”. Não. Também já trago alguma coisa em andamento, com a qual procuro estabelecer, tensionar, esses encontros. Ou seja, nem me ver como alguém esvaziado, que vai

perguntar “e aí, o que eu faço?”, nem querer exercer uma escuta absoluta buscando ver para onde caminho: vejo nesses encontros algo que me coloca em certa horizontalidade, frente à qual também trago alguma coisa (construção de dispositivos) para estabelecer essa relação – que não sei se seria apenas dialógica, se seria de embate, se é relação de jogo ou se é relação de uma outra dinâmica qualquer.

Felipe: Senhor Ricardo, frente a toda essa, vamos botar aí, aspas, imaterialidade, qual é a função do documentar, do arquivar, do registrar nessas práticas? E, mais: para quê? A vida não é esse fazer, ir, desmontar? Para quê? Claro, é uma pergunta um tanto quanto retórica, mas...

Ricardo: Curiosa sua pergunta – retórica, mas pertinente. Por um lado, tive recentemente uma experiência de trabalho com a curadora Marta Mestre, que gerou essa exposição que fizemos em São Paulo ["corte-comunicação-contato", Galeria Jaqueline Martins, junho 2017]. Marta me procurou por conta de conversas que tivemos, há cerca de três anos e meio atrás, quando ela me lança uma provocação sobre o estado do meu trabalho na passagem dos anos 1980 para os 1990. A partir disso, desenvolvemos um projeto conjunto, que gera a exposição. Nesse processo, ela trouxe um comentário muito interessante, sobre algo que não tinha me dado conta: “o seu trabalho, um pouco como o do Hélio Oiticica, que é uma referência bem mais clara, é um trabalho que se auto-arquiva”. Quando me queixava, com aquela reclamação típica dos artistas, “ah por que o trabalho não fica retido em coleção, em arquivo, como é que é isso se passa? A gente sempre acha que o que fazemos, escapa para lá ou para cá, mas nunca se pode saber totalmente, claro, o alcance dessa dinâmica...”, ela contrapunha: “não, o seu trabalho constrói suas próprias estruturas de organização e de arquivamento, ele possui algo como uma lógica de arquivo. É questão de ativar isso”. Quando fomos trabalhar em nossa exposição de fato consegui recuperar algumas caixas e documentos, eu tinha tudo ali. Quer dizer, nunca se tem tudo, mas muita coisa estava ali, de modo mais ou menos organizado a partir das lógicas internas do trabalho, e não tivemos grandes dificuldades em montar essa exposição – porque o trabalho efetivamente se auto-organiza, por várias razões. Por um lado, a partir desse esforço do trabalho pensar a si mesmo, de meu esforço em organizar minha prática prescindindo dos mecanismos oficiais do arquivo ou do circuito usual de legitimação, adotando a prática de escrita e reflexão sobre o meu próprio processo, criando um léxico próprio, e trabalhando o diagrama como ferramenta de conexão das várias partes. O trabalho está ali em um esquema de auto-organização, por isso não foi difícil reativá-lo. Eu diria que meu trabalho, por conta do coisas que comentei, opera com a ideia de organizar-se – logo, ele mobiliza a lógica do arquivo, faz disso uma questão. O arquivo, claro não como algo que vai congelar o trabalho, mas potencializá-lo.

O outro lado dessa questão – e acho que também não podemos ser ingênuos – é reconhecer que o tempo de vida do artista é limitado. Então, há um momento dessa curva (não é uma linha reta, é uma curva) em que você começa a perceber que é preciso organizar um pouco aquelas práticas. O próprio

material irá embutir essa dinâmica, de modo que não faz sentido você, em certo momento, ter a mesma dinâmica de produção que você tinha em outra fase. Aquilo se reacomoda, tem outro *timing*, etc. Logo, nessa curva fica já um gesto de cuidado com o seu próprio trabalho, que vai implicar nesses cuidados do arquivamento. Logicamente, isso se apresenta. O processo do Duchamp é exemplar nesse sentido – ele deteve esse *timing* com uma sabedoria perfeita. Aí, no final das contas, as coisas dele estão ali, no Museu de Philadelphia, perfeitamente arquivadas. E ele termina a sua obra em um museu, com as coisas preservadas. Porque por mais que ele fosse crítico à instituição, o fato daquela obra estar acomodada ali não faz essa obra ser menos crítica ao seu processo de institucionalização; acredito que, ao contrário, houve uma espécie de reconhecimento disso.

Felipe: O senhor me parece muito consciente de como construiu a sua inserção. Como é que foi isso? Claro, é uma carreira de décadas.

Ricardo: Bom, primeiro, a recepção, nunca se sabe qual é e como está. Para qualquer artista que está vivo e trabalhando, trata-se de uma percepção muito difusa. E, sobretudo, reconhecer uma positividade muito forte da recepção é também você se tornar um espectador da sua própria recepção e sair fora do seu trabalho. Vejo aí uma armadilha, uma coisa muito complexa. Mesmo assim, todo artista tem que lidar com isso. Sobretudo nesse momento do século XXI, que tudo está numa escala brutal. Muitas vezes nos vemos em conversas domésticas sistematicamente reclamando, como se a recepção não existisse, fosse francamente insuficiente. Quer dizer, a gente não sabe o que é isso, na verdade, não é? É um horizonte aberto. E depois, o trabalho no presente está sempre construindo caminhos. Ou seja, enfim, não se pode considerar nenhuma recepção finalizada. Como a Lygia Clark, quando diz nas entrevistas: “em um certo momento, minha obra acabou, encerrei minha obra. Parei”. Que é uma atitude, penso, bastante corajosa. Ela afirma isso lá nos anos 80, quando diz: “parei, acabou, encerrei minha obra”. É uma tomada de posição, não é? Ou mesmo outra observação de que gosto, do Allan Kaprow, quando diz que sua geração foi assediada pelo circuito de arte (pois houve uma clara tomada de consciência da presença desse circuito). Hoje, no século XXI, sob o circuito de arte hiperinstitucionalizado, essas pressões são imensas. A geração do Allan Kaprow, nos Estados Unidos, é a geração que recebeu o primeiro impacto (fortíssimo) de uma história da arte em tempo real – e todo mundo ali, de algum modo, crítica. Querendo arquivá-los, a todos eles. Kaprow, fluxus, minimalismo, arte pop – todos ali lidando com a instituição em cima do laço, no tempo real, no tempo da produção mesma. Kaprow diz assim: “olha, não tem como o artista não se institucionalizar. O que o artista pode fazer é tentar retardar ao máximo esse processo”. Para você poder mantê-lo em aberto, não é? Negociar. Então quando você pergunta do meu processo, é claro que não tenho controle da medida de quanto isso ocorre de fato, ainda que eu tenha, evidentemente, noção de que há um trabalho na *Tate Modern* e que eu tenho trabalhos numa coleção X ou Y. Ao mesmo tempo, também não tenho trabalhos em milhões de outras coleções – sou capaz de perceber artistas muito mais arquivados, e de uma maneira muito mais clara, do que eu; enfim, não importa. Sei que meu trabalho tem uma recepção

construída em um certo horizonte. Mas o que percebo, no processo de trabalho, é que de fato a minha geração, dos anos 1980, foi uma geração em que muitos jovens, antes dos 30 anos, foram lançados a uma pressão muito grande de um certo mercado de arte que se reorganizava no Brasil. Naquele período final da ditadura e de início do neoliberalismo, o mercado estava se reorganizando e a pressão era muito grande nos jovens artistas. E eu, como qualquer jovem artista, fui também querer negociar ou querer conversar com esses atores, agentes do mercado, mas não tive qualquer entrada. Por quê? Porque não houve interesse, naquele momento, no que eu fazia e porque eu também não tive interesse em seguir, talvez, os caminhos que aqueles agentes indicaram para que se pudesse construir uma inserção naquilo ali. Percebi muito cedo que deveria, de certo modo, ignorar, me proteger dessas relações e construir o meu trabalho independente disso. Claro que eu não diria com essas palavras, assim, cristalinas, para você, naquele momento, uma frase similar. Eu não diria: “estou fechado”. Não. Mas fui percebendo: bom, aqui não dá, aqui não dá, aqui também não dá, vou fazer meu trabalho e se quiser vir falar comigo, venha. Seja quem for. Lembro de um encontro que tive, por volta de 1992, 1993, ou talvez um pouco mais à frente, com o Marcantônio Vilaça, no apartamento onde meus pais moravam, em São Paulo, em que mostro meu portfólio. Mas além de ele não entender nada, ele não se interessa por nada; quer dizer, ele viu ali uma coisa com a qual, para ele, era difícil lidar. Viu o meu trabalho individual, viu meu trabalho dos anos 80 com o Grupo Seis Mãos e com a Dupla Especializada, mas ele não conseguia separar uma coisa de outra, pois de fato era muito difícil para ele entender. Fui fazendo o meu trabalho, ignorando essas relações, não querendo me normatizar ou me formalizar com o que era considerado adequado para conversar com o mercado naquele momento. Eu via colegas meus, amigos meus, construindo essas relações, e dizendo: “ah, tem que fazer isso, tem que fazer aquilo”. Mas nada daquilo me parecia possível fazer – eu não conseguia. Podia me achar fracassado em um aspecto, mas por outro isso me permitia dizer “então tá, é nesse outro caminho que eu vou”. E assim fui fazendo. Hoje, retrospectivamente, percebo que o fato de ter decidido que não deveria formalizar ou formatar minha prática com esses protocolos de relação, com o que se indicava através do mercado de arte ou dessas relações de legitimação, naquele momento, foi muito bom, porque fui fazendo o meu trabalho e fui demarcando as minhas questões, livre dessas pressões. Ou ignorando, não queria saber. Fazia o que eu queria fazer. Só fui desenvolver relações mais formais com o mercado expondo inicialmente com o Artur Fidalgo em 2001. Ou expondo com A Gentil Carioca em 2004.

Entrevistador: O senhor é representando pela Gentil hoje ainda.

Ricardo: Sou. E expondo com a Luciana Brito em 2009. E agora com a Jaqueline Martins, em 2017, que é a galeria com a qual estou conseguindo desenvolver relações mais claras, em que percebo que há uma compreensão de minha prática, por várias razões. Mas em praticamente nenhuma dessas experiências anteriores fui um artista que de fato vendeu a sua obra de maneira bem-sucedida e,

portanto, não auferi certos lucros. Mas, por outro lado, segui o meu caminho, investindo nas relações, como disse antes, que me interessavam. Quer dizer, se há uma exposição, trago questões do meu trabalho, um diagrama, amplio o léxico com o qual eventualmente demarco um território novo na minha prática. De fato, abro outras frentes, inauguro uma nova série. Tudo isso indica o que pode ser importante para fazer daquela exposição o momento também de agregar mais valor ao meu trabalho.

Há também o fato de entrar para a universidade, trabalhar ali, escrever textos, ter os textos demarcando questões. Sei lá. Acho que tudo isso tem construído de fato a recepção.

Ocorreram coisas muito engraçadas, que posso te contar. Por volta em 93, ou seja, bastante tempo atrás, fui convidado a participar de um Festival de Verão, essas coisas que a gente faz a trabalho que são muito legais.

Felipe: Sei.

Ricardo: E aí...

Felipe: Foi em Minas?

Ricardo: No Espírito Santo, Festival de Verão de Nova Almeida.

Chego lá, e as pessoas, que me conheciam por alguns textos, falavam: “pô, esperava encontrar um senhor de não sei quantos anos”. Vou lá com 32, 33 anos. É engraçada essa recepção pelos textos. Foi construindo também a recepção do meu trabalho. E considero isso muito legal, o fato de eu fazer um workshop, aquele workshop gerar um vídeo, gerar um trabalho – tudo isso eu considero também recepção do meu trabalho, entende? A recepção do meu trabalho não é só fazer a exposição, o colecionador comprar, o trabalho entrar numa coleção e publicar o livro da obra, o curador vai e me coloca numa coletiva importante. Foi um percurso de fato muito rico por, vamos dizer assim, não cair no que considero uma armadilha, que se configurou nos anos 80, de achar que o trabalho do artista era apenas esse: fazer sua obra, em seguida o colecionador vai e compra, paga, dinheiro no banco – é assim que se configura, por um lado, o tal do artista profissional. É importante perceber que o trabalho do artista é mais do que isso. Vejo mais o artista como um intelectual público, sabe?

Felipe: Sei.

Ricardo: Cheio de responsabilidades, em relação à recepção, em relação à produção de um léxico, em relação à construção de um processo qualquer.

Felipe: Sim, o trabalho não é só o possível objeto ou a possível montagem, é uma série de desdobramentos e agenciamentos. Como é que o senhor lida com a relação arte, vida e trabalho? O senhor consegue separar essas instâncias?

Ricardo: Por um lado, um certo lugar comum, que quem pensa o neoliberalismo fala que já estamos em um regime econômico que nos conduz para um trabalho sem fim, de 24 horas, como se diz.

Felipe: O fim do sono.

Ricardo: É, o fim do sono, exatamente, estamos sempre trabalhando. E aí, supostamente não preciso mais acordar às 6h, posso acordar meio dia, mas vou também trabalhar tanto quanto se eu acordasse cedo, se a jornada fosse de 8h as 18h. Há esse trabalho incessante, por um lado. Agora, o trabalho do artista se mistura com as relações de vida, também como uma maneira de discussão, de elaboração de uma resistência a esse trabalho que invade os protocolos corporativos. De fato, o grande luxo hoje é você ser dono do seu tempo, que é o que o trabalho intelectual permitiria – e estou colocando o trabalho artístico dentro do trabalho intelectual, não ser capturado por esses tempos que invadem, seja o da televisão, que na verdade é o tempo de uma organização de comunicação, que organiza todo o seu tempo, café da manhã, jornal da manhã; almoço, jornal do almoço; as pessoas ficam com a televisão 24 horas ligada em casa, fazendo, organizando o seu tempo individual com os tempos do telejornal à da novela. É uma loucura. Mas é uma maneira de organizar o seu tempo de vida. Então, o tempo que a televisão propõe, que a agência de comunicação te propõe, é o tempo que a internet desorganiza, você fica lá no Facebook. Realmente, Facebook foi uma guerra política de conquista do tempo, né? como a expressão lá do Paul Virilio, uma cronopolítica. Cada força dessa quer conquistar você com um agente produtor para contabilizar lucros para essas empresas. Então, de fato, eu acho que o trabalho intelectual, vamos dizer assim, seria uma grande ferramenta de emancipação dos sujeitos para trazer o tempo para si. Nesse ponto, eu diria que é quase imprescindível que a gente, que se coloca no horizonte do trabalho intelectual, não arraste isso para o tempo de vida, também. Agora, sem com que isso também faça o tempo da vida, que é o tempo também do não-trabalho, né, que faça que a gente esgote o tempo que o trabalho desaparece para outras coisas quaisquer, mas onde está em andamento as relações afetivas e tudo mais. Acho que as poéticas, tipo Allan Kaprow, que pensam as relações arte e vida, também são uma formação muito rica hoje, para a gente não perder esses horizontes.

Felipe: Quando eu olho para o objeto do NBP e o penso como um provocador de experiências, a partir dessa ótica, qual seria a diferença entre ele e uma cadeira, que também é uma provocadora de experiências e que modela um corpo, porque os objetos ordinários também acabam por modelar nossos corpos, assim como, as estruturas e a arquitetura de um espaço expositivo também assim o faz, de certa maneira. Qual é a diferença entre seus trabalhos e estes objetos ordinários? Como é que o

senhor pensa a partir desta perspectiva a sua poética? Qual a diferença de suas proposições e um comercial da Jeep, no qual este também propõem uma experiência intermediada pelo objeto carro, por exemplo?

Ricardo: Ótimo, você fazer essa pergunta, porque, como você sabe, a economia neoliberal é construída com essa dimensão. Esse tal de biocapitalismo ou capitalismo cognitivo, capitalismo afetivo, capitalismo informacional, é tudo construído com esse valor imaterial, e o valor da experiência.

Então, assim, os caras do marketing descobriram isso, porque, de fato, essa economia se alimenta desse valor imaterial. Então, é engraçado. Tem agências de marketing que estão com esse vocabulário da fenomenologia. De propor experiência do sensorial e tal. Agora, então, eu diria aqui, o meu projeto NBP, ele, quando ele é formalizado, eu acho que há uma consciência dessas questões, da medida da minha possibilidade naquele momento. Assim como minha experiência dos anos 80, eu percebi que eu me fiz como artista, fui me construindo como artista num lugar que se relacionava com o campo da comunicação. A questão da linguagem gráfica, o olho, entendendo esses protocolos da comunicação. Então o projeto NBP, ele se forma, como eu estava falando para você, com essa ideia do contato e da contaminação tentando pensar um desenho que fosse facilmente memorizável e que, portanto, se inscrevesse nesse inconsciente. Eu não usava esse termo, mas num termo que eu até uso ali, quer dizer, consultando uma memória artificial e que faz com que cada um saia levando isso no seu corpo. Então, assim, o esforço do trabalho foi se construir em uma dimensão de desmaterialização, não é? Que as pessoas liam imediatamente como um trabalho conceitual. São estratégias conceituais, ou pós-conceituais. Mas, assim, pensando questões do campo da comunicação, questões da desmaterialização, questões de construir uma experiência, porque eu também não queria cair num protocolo seco da arte conceitual, então, eu dizia: “não, tem que ter um encontro com a fisicalidade do trabalho, do corpo com os colchões, com as cabines, com as estruturas, com a escala das coisas”, eu sempre tive cuidado com isso. Tentar pensar esses protocolos da experiência, sei lá, fenomenológica, com esse mecanismo da desmaterialização. Não descuidar dessas camadas, inclusive, o projeto NBP era visto naquele momento como um projeto que dialogava com outras experiências de artistas daquela época que construíam o seu trabalho como trabalhos que conversavam com a ideia de serviços. Faziam pequenas empresas. Então o NBP era visto como uma sigla que construiu uma empresa, uma pequena agência. Eu nunca quis cair para esse lugar corporativo, não me interessava. Mas, eu acho que tem ali uma inteligência da condição do trabalho, que conversa com essas coisas e quer construir o seu outro, o seu próprio, sua própria empresa, vamos dizer assim. Seu próprio entendimento. Nesse momento de volta para a sua primeira questão, né? Então existe ali, mas não quero fazer empresa, não quero registrar um CNPJ, uma empresa NBP, nada disso.

Talvez pensar esses momentos de produção material, de encontro com essa coisa, de uma dimensão conceitual disso. Mas de maneira alguma se resolve numa empresa. Se resolve na estrutura em aberto.

E aí, sim, existe o que eu acho que seja interessante. Que é pensar esse espaço em aberto, que é o espaço de um território do campo da arte, que a nossa cultura preserva como terreno de aberturas, que nem é o lugar da produção de mercadoria, de utilitários. É um lugar que preserva certo jogo, um certo lugar da experiência em aberto, um lugar de produção de problemas, um lugar que a própria cultura convencionou a manter em aberto. Quer dizer, a cultura ocidental, no sentido de herdeiros dessa tradição, que nesse momento está conversando com as tradições culturais, sejam indígenas, africana, asiática, não sei o quê, mas, de qualquer maneira, isso vem ali num eixo do ocidente. Talvez aqui no Brasil a gente converse com outras tradições, certamente, né? Afro-brasileiras e tal. Mas preservar esse lugar em aberto, não é manter isso, reduzir esse lugar à empresa arte, não é reduzir esse lugar à protocolos formalistas, não é reduzir esse lugar a uma institucionalização que domina, mas é compreender o que é esse lugar de um jogo em aberto. Então, eu acho que o projeto quer se inscrever aí, porque esse objeto não é classificável em nenhuma outra região, nem utilitário, nem se resolve como utilitário. Quer dizer, a escala daquele objeto foi pensada como objeto que você leva para a cozinha, mas ele não vai caber no armário da cozinha, de fato, difícil guardar, não cabe embaixo do sofá, ele tem uma escala que é manuseável pelo seu corpo, mas não é a da sua batedeira, não vai caber no armário, não é o seu liquidificador, então, fica sobrando. Entender um pouco esse lugar de sobra como um lugar que permanece em aberto para esses jogos. Para esses jogos, que não são de um jogar infantil, não são de um jogar qualquer, mas esse jogar em que a cultura se coloca em deriva. De derivar todas as coisas. Do derivar o pensamento. Então, eu acho que o trabalho tenta pensar esse lugar desse jogo.

Felipe: Sim. Voltando também agora à primeira pergunta, o quanto não existe na ideia do artista, vamos entender o artista como etc, em relação à própria estrutura mercadológica brasileira que não tem um lastro e você precisa sobreviver, o artista precisa sobreviver de alguma maneira. O quanto essas coisas, também, não estão ligadas, porque ao mesmo tempo que a gente tem valores super altos e artistas brasileiros como Paulo Nazareth, Adriana Varejão. A maioria dos artistas trabalha por muito menos. E o que eles acabam aplicando, na verdade, entendo, cada dia mais, é o conhecimento, uma obra que se desdobra, temos pesquisas pensando a aula que eles ministram como obra, e assim vai. O quanto não tem a ver com essa própria estrutura de mercado. Porque será se a gente tivesse um mercado potente de compra e venda, nós teríamos tantos artistas-etc?.

Ricardo: Olha, assim, como você disse no início da sua pergunta, como a sua questão do trabalho intelectual do pesquisador. Vivemos em uma sociedade do capital, de alguma maneira precisamos de moeda para sobreviver nessa selva, trocar por comida, trocar por casa, por bens quaisquer, tudo isso. Então, também, o artista vai precisar contabilizar algo, fechar as contas no final do mês. Agora, a maneira como isso se dá, de fato, ela é plural. Inclusive, depende das linguagens e das quânticas dos artistas. Então, essas coisas não estão tão formalizadas assim, totalmente a priori. Cada artista vai ter que desenvolver uma maneira de negociar e resolver isso. De qualquer maneira, o artista que não

vende nada, ele continua produzindo valor. Então, assim, a utilidade do artista é produzir valor. O artista é sempre alguém que é muito rico, é verdade, porque vai acumulando valor. Então, alguma hora isso vai ser contabilizado em papel moeda. Agora, de alguma maneira, essa conta não fecha nunca. Porque essa conversão do valor, esses valores agregados, esses valores outros, esses capitais artísticos, culturais, pedagógicos, quando isso vai virar papel moeda, essa conversão, ela é como uma tradução, não existe uma conversão, uma coisa totalmente arbitrária, não é justa, não existe justiça nenhuma aí, nem fórmula capaz de fazer uma conversão adequada. Então, por aí a gente vê que quando essa conversão se dá, cada artista vai ter que saber negociar e ver os termos para negociar e também quem nomeia para negociar em seu nome, e o que está sendo negociado. Porque, essas gravações não são nem um pouco inocentes, e quando a gente vende uma obra como qualquer operação de venda em que se ganha a própria moeda, esse papel moeda está comprando, não apenas aquele bem material, mas está nos comprando também. Compra mais do que apenas aquele objeto material. Então, essas relações sempre têm de serem conduzidas com todo o cuidado, na medida do possível e na lucidez, e saber o que, de fato, está se vendendo. Eu diria também, quando se vende uma obra, como você conduziu mesmo a argumentação durante a entrevista, a gente vende todos esses valores imateriais, inclusive a gente está vendendo uma maneira de existir como artista. Então é muito complexo. A gente também tem que saber o que a gente está vendendo, como e quando. Então, o artista pode colocar o seu processo de trabalho totalmente em risco, se ele fizer essas operações de uma maneira, sei lá, inadequada para a sua poética. Pode não conseguir mais produzir nada, pode diluir a sua produção, pode produzir trabalhos que não tencionam mais nada, pode produzir apenas fetiches, bibelôs para o mercado, Enfim, tem um texto do Ronaldo Brito muito bom, chamado “Análise do Circuito”.

Felipe: 1975, 1976...

Ricardo: Pois é, que é assim, imagina 40 anos atrás, e ele fala muito claro o que o mercado faz com a produção contemporânea, retém a produção e a bloqueia. E vai recuperar a produção contemporânea quando ela já está longe das suas questões de tensionamento. Daí ela já está domesticada, ela já é para o fetiche. Então assim, diz o mercado, funciona assim com o bloqueio e recuperação. E é muito fácil recuperar isso, quando isso já está com a recepção constituída. Já virou um fetiche. Então, é um jogo super complexo.

O Ronaldo Brito, acho que tem outra colocação muito lúcida naquele texto “O moderno e o contemporâneo”, em que ele diz assim, que... aliás, eu acho que é um texto sobre Antônio Dias, ele diz... “a tela do Antônio Dias”, é o que você falou do Paulo Nazareth, “a tela do Antônio Dias na sala do burguês não está dizendo... não indica que aquele burguês vai deter o acesso à essa obra. Essa obra, na verdade, pode ser atualizada a qualquer momento, e ela, nessa atualização, pela recepção correta, ela vai mostrar que a arte contemporânea, no limite, traz questões inassimiláveis por esse espaço de dominação”. Então, sempre tem alguma coisa que sobra, que a tela... o trabalho do Paulo

Nazareth, segundo o Ronaldo Brito, vai estar na sala do colecionador reacionário que defendeu o impeachment, mas a rigor quando aquele trabalho tiver na sua recepção pública, ele vai ser capaz de mobilizar as questões que... a gente tem que acreditar nisso, em certa medida.

Felipe: A mesma coisa naquele espaço expositivo, ou em determinado espaço expositivo.

Ricardo: O Ronaldo Brito vai, nesse texto também, vai usar o termo “cínico”. Essa é uma posição cínica, ao mesmo tempo. Então, o artista contemporâneo, ele trabalha um pragmatismo cínico e, ao mesmo tempo, ele trabalha uma negatividade que é inassimilável ao espaço de dominação. Agora, como combinar cinismo e negatividade? É uma coisa super complicada. Então, é muito difícil essa questão do mercado.

Renato Silva

Abril de 2016

Duração do Áudio: 01:06:14

Felipe: Renato, o que é um artista profissional? O que entendes como artista profissional, o que seria esse adjetivo, ou essa alcunha?

Renato: Eu não sei se consigo definir o artista como... Para mim é, são dois termos que, por conta dessa visão romântica que a gente tem sobre a arte, não é? É algo que gente já vinha falando anteriormente. Não sei se consigo colocar artista e profissional no mesmo, na mesma linha, no mesmo patamar. Ou profissional como alcunha, como determinante para a criação artística, assim. Eu não consigo imaginar dessa forma. Pensando no mercado, pensando no que hoje se vê como prática profissional num artista, eu acho que é o artista que está ou que seria o artista profissional. Enfim, se eu tivesse que dizer o que definitivamente afirmar, eu acho que seria o artista que dá conta de compreender a missão da nossa galeria.

Felipe: Uhum

Renato: Qual é a nossa missão? A arte pela arte. Nossa missão é propagar a arte brasileira em todos os cantos possíveis e imaginários, não é?. Então eu acho que, pensando na nossa estrutura, como galeria, eu acho que o artista profissional é aquele que está ligado na missão da galeria e a missão, como eu vinha dizendo, é propagar a arte brasileira, de maneira coerente, de maneira equilibrada, de maneira a fazer com que a arte seja compreendida como algo que abrange a nossa sociedade e que é espelho dessa sociedade sem mascaramento. Sem mascaramento. Eu acho que o artista tem uma responsabilidade muito grande para aquilo, para com o diálogo que ele propõe com a sociedade com o seu trabalho e eu acho que o artista é aquele que entende esse diálogo e que estabelece sólidas bases para que esse diálogo aconteça de maneira coerente. Não dando espaço para que o mercado seja maior que o trabalho dele. Mas para que ele faça parte de um diálogo com o mercado e com a sociedade como um todo.

Felipe: Como é que se dá a relação de vocês com os artistas que vocês representam? Como é que ocorre essa ligação?

Renato: Nós temos um... Assim, a nossa relação com os artistas é bastante aberta. A gente lida com o artista, tentando dar a ele toda a tranquilidade para que ele produza, para que ele consiga desenvolver a sua prática, não é? Sua expertise, sua prática, de maneira confortável. Tentando livrar o artista das pressões todas no que diz respeito ao dinheiro, essa questão da venda, essa questão do... Muitas vezes. a gente dá suporte para um artista independente do plano de venda do trabalho.

Felipe: Se vai dar retorno...

Renato: Muitas vezes nós fazemos isso. Justamente por acreditarmos que os artistas que nós representamos são artistas que tendem a se tornar artistas com potencial incrível. Não só de venda, mas de propagação dessa missão.

Então, seria incoerente da nossa parte dizer que o que mais interessa no artista e na sua relação com a galeria é o produto. Não é o produto. É a prática dele como um todo. Em todas as instâncias. Então ele precisa acordar e estar confortável para pensar em arte. A gente estimula os artistas a dialogarem com as mais variadas formas de prática artística. Seja através de residência, a gente está sempre incentivando os artistas a fazerem residência, a dialogarem com curadores, com colecionadores e com outros artistas. Então, tudo meio que se mistura, Felipe. Tudo meio que, assim... É difícil, inclusive, delimitar em parágrafos o que é essa prática. Mas basicamente é: a nossa relação com os artistas é uma relação de respeito, amizade e compreensão quanto à sua prática.

Isso da nossa parte. Da parte deles é o retorno para a galeria. Que na verdade é o retorno para a sociedade. É uma visão meio romântica mesmo que nós temos sobre a arte brasileira, sabe?

Felipe: Vocês são potencializadores.

Renato: É um bom termo.

Felipe: Uma plataforma de recepção, de lançamento...

Renato: Exatamente. Exatamente. Eu não estou, eu não dialogo... Por exemplo, nós dividimos aqui, a galeria, não é? O nosso programa. Algumas pessoas cuidam de alguns artistas. Eu, por exemplo, cuido de cinco artistas: Paulo Nazareth, Tiago Martins de Melo, Roberto Inter, Davidson Gilber e a Cibele Carvalho e Bastos. Isso não significa que eu não dialogue com os outros artistas. Muito pelo contrário, faço visitas aos ateliês, sento para conversas esporadicamente, estou sempre em contato com esses artistas. Eu, inclusive, enquanto diretor da galeria, tenho uma responsabilidade um pouco maior nesse sentido, não é? Mas nós temos essa prática que nós chamamos de *liaison*, tá? Então, cada uma das pessoas é *liaison* de alguns artistas. E o que significa isso? Eu estou... O *liaison* está muito mais próximo desses artistas, entendendo o dia a dia de cada um deles, as necessidades mais básicas, mais primárias, não é? O cotidiano de cada um deles. Justamente para levar esse conforto que a gente falou que busca, que eu falei que nós buscamos dar para o artista. Ter a tranquilidade que ele precisa para produzir e, nessa prática, nesse contato com esses artistas eu... Cada *liaison* tem um modo de lidar. A gente procura deixar que o *liaison* escolha o artista com quem ele quer trabalhar, de acordo com as afinidades que ele cria, com a prática de cada um dos artistas, não é? Com a narrativa. Até mesmo com a pessoa, não é? A relação pessoal é importante, não é? Eles costumam, a gente costuma brincar,

não sei se você deve usar isso: eu cuido do eixo do mal da galeria. Que são os artistas que tem uma prática voltada para o diálogo político com a sociedade. Toda arte é política. Todo diálogo se estabelece numa plataforma política. Mas eles têm na sua prática, a política como um guia para a criação do seu trabalho. Não estou aqui falando de política partidária.

Felipe: Sim. Política como relação.

Renato: Política como relação. Exatamente. Então eu tenho um diálogo. Eu, por ser uma pessoa que já tem um *background* da relação com a política. Já estive com a política partidária. Hoje eu tenho com a política das relações. Uma relação bastante contundente, assim..

Então o diálogo é muito afiado entre nós, não é? É um diálogo de amizade muito grande, de respeito muito grande e de troca infinita. E constante. Então, essa é a forma que nós temos...

Felipe: Uhum.

Renato: ... Lidamos, assim, com os artistas. Isso em sido muito frutífero, não é?

Felipe: Pensando a mesma ideia. Voltando a ideia já que vocês são uma, não digo uma exceção, mas têm essa concepção um pouco diferente. Como é que gente poderia estender ou não a ideia de profissional para uma galeria? O que seria uma galeria que poderia receber essa alcunha? Que fator, que fatores, ela precisaria ter para ser, para receber a alcunha de profissional? Ou isso não é relevante?

Renato: Uma galeria profissional?

Felipe: É.

Renato: Não! Acho que assim: Veja bem, o artista enquanto profissional não consigo ver. A galeria enquanto profissional acho que é fundamental.

Felipe: Uhum

Renato: Nós temos isso como meta. De fato, tá? A galeria tem apenas cinco anos de existência, não é? Estamos indo para o sexto ano de existência. É uma galeria que cresceu muito rapidamente, não é? Ela tem uma, é uma galeria um pouco fora da curva. Cresceu muito rapidamente, se estabeleceu internacionalmente muito rapidamente e, obviamente, o que é uma galeria? Uma galeria tem um produto e esse produto está à venda no mercado. Então, nós temos demandas e nós temos que atender essas demandas de maneira profissional. É uma relação de venda.

Felipe: Uhum.

Renato: Não é? De demanda e atender uma demanda. Então isso tem que se estabelecer. Para isso, eu acho que não há uma outra plataforma que não seja a do profissionalismo estrito. Então, nós buscamos ser bastante profissionais no trato com nossos colecionadores, com nossos clientes. Nós buscamos ser bastante profissionais no trato com as instituições, atendendo às demandas das instituições. É, então isso se estabelece. Para mim, uma galeria profissional é a que vende o seu produto, atendendo todas as demandas de maneira, equilibrada, rápida, de modo a fazer com que o cliente também se sinta confortável na relação dele com a galeria. Isso para mim é uma galeria profissional. E nós buscamos fazer isso o tempo todo. A gente está muito preocupado. Eu sou uma pessoa que sempre pensei em planejamento.

Felipe: Uhum.

Renato: Talvez por isso eu tenha chegado à posição que eu tenho aqui. Eu sempre pensei no planejamento da galeria. Porque é uma galeria que, como eu disse, ela se estabeleceu muito rapidamente, cresceu muito rapidamente no mercado. E houve um momento de propagação da nossa marca, da nossa missão, da nossa ideia. Por isso, chegou um momento em que nós chegamos a fazer 14 feiras em um ano. 14 feiras internacionais. Eram 12 internacionais e 2 no Brasil. Isso é uma loucura, eu não conheço galeria que tenha feito isso. Todo mundo olhava para a gente e falava: “Vocês estão em todos os lugares. Todo mundo conhece vocês”. Isso foi muito bom.

Definitivamente muita gente conhece a nossa galeria porque nós estivemos em muitos lugares. Hoje, a gente depois de dois, praticamente três anos seguindo nessa toada, a gente sentou, refletiu, que era o momento da gente se equilibrar. É, escolher melhor quais eram, quais seriam os nossos focos de ação, quais feiras internacionais nós buscaríamos, é, entrar definitivamente para marcar um espaço nessas feiras e é isso que a gente tem feito. Hoje, nós fazemos oito feiras ao todo, não é? Duas no Brasil e seis fora do país.

Felipe: Renato, pegando o gancho do que tu falaste. Como é que tu vê o processo de internacionalização da arte brasileira e das galerias brasileiras?

Renato: Cara, o processo de internacionalização da arte brasileira, eu venho acompanhando fora da Mendes Wood, já que foi algo que começou lá com a Luisa Strina e com o Marco Antônio Vilaça, que foram os grandes guerreiros do início dessa história. Os que conseguiram mostrar para o mundo que a arte brasileira podia e deveria ser valorizada, não é? Não somente como a arte do pós-modernismo ou não somente como arte moderna brasileira, que era a única arte que tinha ainda sido vista ou sido conhecida fora do país. Até eles começarem a trabalhar e abrirem suas galerias, assim, a arte brasileira tinha essa chancela da arte moderna e da arte pós-moderna, não é?

Não sei se isso vai de encontro com o que você tem visto. Mas, assim, quando o Marco Antônio Vilaça e a Luiza Strina com a galeria Luiza Strina. Marco Antônio Vilaça junto com a Carla Camargo na Camargo Vilaça, começaram a trabalhar, eles foram importantíssimos para tudo o que aconteceu hoje. A gente reconhece e respeita muito isso. Eles foram fundamentais para tudo o que está aqui hoje. Para os modelos de galeria que nós tivemos no Brasil. Que nós temos hoje no Brasil. Para os modelos de trabalho que nós temos hoje no Brasil. Para que os estrangeiros entendessem que no Brasil havia uma gama infinita de possibilidades na prática artística que não somente aquelas chanceladas pelos movimentos que eu citei anteriormente.

Felipe: Uhum.

Renato: Então, foi muito gratificante para mim. Eu, que comecei a trabalhar com arte em 2002, como montador de exposições, ver esse crescimento acontecer, ver que não eram somente as bienais, sabe? Que aconteciam aqui e que faziam com que viesse público estrangeiro para o Brasil em busca de arte, não é? Estou falando isso de uma forma abrangente. Mas foi muito importante acompanhar esse crescimento estando dentro do mercado. Então, eu posso dizer que passei por todos os estágios que o mercado de arte pode dar. Só não sou galerista, mas eu comecei como ajudante de montagem de exposição.

Felipe: Uhum. E a tua formação?

Renato: Eu sou graduado em letras. Na Universidade de São Paulo. Eu já fiz tudo o que você possa imaginar. É difícil falar isso, né? Você já deve ter ouvido isso de muita gente. Mas eu posso te dizer: Tenho 43 anos, meu primeiro trabalho fora da minha casa foi com seis. Então, eu passei por muita coisa nessa vida. Eu venho de uma família muito pobre. Eu cresci e fui criado numa favela. Com o passar do tempo, a gente conseguiu sair da favela e se estabelecer. De uma maneira um pouco mais confortável. Para uma família de quatro filhos. Um casal e seus quatro filhos. Mas, e nesse meio, nesse caminho, nós passamos por infinitas dificuldades e tudo mais. O que fez com que houvesse uma criação e uma solidificação de caráter muito grande da nossa parte. Eu posso dizer que poderia ter escolhido um caminho muito mais fácil, entre aspas, em muitos momentos do meu crescimento até a fase adulta. E, não, assim, pela solidão do caráter dos meus pais, assim, eu consegui objetivar algo melhor. Sempre algo melhor, sem saber o que era.

Felipe: Uhum.

Renato: Então, eu trabalhei desde, é, esse primeiro trabalho que eu peguei uma tesoura da gaveta de costura da minha mãe, fui bater na porta de uma casa dois bairros acima, não é? Os bairros tinham, enfim, o melhor poder aquisitivo e bater nas portas para poder cortar a grama do jardim dessas pessoas. Com uma tesoura de costura. Porque precisava ter dinheiro para ajudar os meus pais. E, fui

engraxate, trabalhei como ajudante de pintor, trabalhei em balcão de boteco, trabalhei como office boy, trabalhei como escriturário, trabalhei como, é, na produção de uma lavanderia industrial. Depois fui, liderei uma equipe de 60 pessoas, no chão de fábrica de uma lavanderia industrial, trabalhei... Cara, fiz tanta coisa! Como marceneiro, ajudante de marceneiro, é, trabalhei em construção civil, ajudante de construção civil, ajudante de pedreiro. Meu pai é pedreiro. Eu trabalhei muito com ele, ajudando ele. Então, e num determinado momento, depois, eu fui trabalhar num mercado de música, que era um mercado até... Eu até brinco com os nossos amigos, não é? Dizendo que assim, é um outro mercado, mas que assim, quando você pensa na estratégia de vendas e tudo mais, tudo se assemelha. É óbvio, há nuances que fazem com que as diferenças se estabeleçam. Assim, o processo de venda, ele se assemelha, né?

Felipe: Pegando, eu tô falando, esperando um gancho assim, como é que se dá, por exemplo, o processo de comercialização do trabalho do Paulo Nazareth, tem uma coisa, uma inteligibilidade. Como é? Claro, resulta em foto, resulta... Mas como é que se dá esse processo de comercialização? Porque as performances são... Não são possíveis de serem comercializadas. Como é que vocês lidam com isso? Como é que tu entendes essa relação? Como é aquilo é, a princípio, é intangível, ganha dimensão, não é? Possível de ser vendida.

Renato: Olha, assim, a prática da performance é uma prática antiga já, não é? No mercado de arte e da... Como prática artística, ela já existe há muito tempo, assim. E ela tem estado cada vez mais tangível, na verdade, tá? É, assim, o Paulo Nazareth, ele, muita gente tenta enquadrá-lo nessa a coisa da *land art*, não é? Por conta da caminhada, por conta do. Mas o Paulo produz muita coisa. Paulo é um artista de fato. Paulo é um escultor maravilhoso, o Paulo é um pensador maravilhoso. Eu acredito que o Paulo esteja acima. Na geração dele, ele é um artista que ele está acima de todos os outros. Essa é a minha visão pessoal, particular. Então, trabalho diretamente com o Paulo e tenho um prazer enorme em trabalhar com ele. Dividimos muitas coisas, na esfera pessoal e profissional.

Felipe: Uhum.

Renato: Mas o Paulo tem. O Paulo é bastante tangível sim.

Então o Paulo Nazareth, ele não. Eu acho que a linha tênue entre o que é tangível e o que não é tangível no Paulo Nazareth se define de maneira a entender até um pouco da prática da Mendes Wood. Da relação da Mendes Wood com o mercado.

É justamente transformar o que seria intangível, usando um termo que você colocou, como algo que possa ser entendido como produto de fato. Que, de fato, mereça e tenha o seu valor. Porque cada produto que o Paulo Nazareth tem, que ele cria, ele é carregado de uma infinidade de significados. Que dá, que carrega. Cada produto carrega uma riqueza simbólica, estética, histórica... Fascinante!

Então, se eu olhar hoje para o colecionismo e imaginar que esse colecionismo não entenda isso, eu deixei de acreditar na arte.

Felipe: Uhum

Renato: Eu deixei de acreditar no que a gente entende como o que é arte. Deixo de acreditar nisso. È justamente isso que diferenciou também a Mendes Wood. Porque o nosso trabalho com o Paulo Nazareth foi justamente enxergar Paulo Nazareth que aquilo era arte. O Paulo Nazareth carrega consigo esse questionamento, não é? Ele tem distintos trabalhos, onde ele se coloca nessa fronteira da compreensão do que é e o que não é. Do que merece ou não merece valor. Do que pode ser compreendido como arte do que não é arte. Quando Paulo Nazareth diz: “aqui é arte”, ele está tratando dessa gama de significados que o trabalho dele carrega, que a nossa missão carrega. Que a nossa relação com o mundo carrega. Então, Paulo Nazareth exclama, é, através da sua prática essa maravilha do mundo, cara! Da relação com a sociedade.

Felipe: Uhum.

Renato: Entende? Então, assim, os vídeos do Paulo Nazareth. O Paulo Nazareth. Cada caminhada dele resulta numa infinidade de vídeos, é, os produtos todos que ele traz, que ele cria, não é? No decorrer dessa caminhada. As fotografias. Então o Paulo é bastante tangível sim, tá?

Felipe: Uhum.

Renato: O Paulo é muito tangível. Paulo é um dos artistas da galeria que mais faz venda.

Renato: Então, é importante a gente entender aqui o que seria ou não tangível. Eu acho que essa é uma relação que você pode. Aí, vou, estou sendo aqui, off records, tá? Off records, acho que você podia explorar isso bastante, porque assim, o mercado brasileiro tem uma tradição de aquisição de pinturas, tá?

O colecionismo brasileiro tem isso. É uma tradição que ainda se estende até os nossos dias, não é? Aquela... A obra em, a obra na parede, tá? O trabalho de arte na parede. Então, a gente tem uma tradição muito grande nisso. O Paulo Nazareth, ele não somente quebra essa tradição, como ele também questiona isso, não é? Com o seu trabalho. Não, nunca desmerecendo o que é produzido, o que foi produzido, o que será produzido.

Felipe: Ele tensiona.

Renato: Ele tensiona essas relações.

Felipe: Aquela noção crítica...

Renato: Exatamente!

Felipe: ...de separar, ponderar.

Renato: E na esteira do Paulo Nazareth, a galeria discute isso também.

Felipe: Uhum.

Renato A: A missão da galeria também se coloca nessa fronteira do que é arte e o que não é arte, não é?

Felipe: Podemos também dizer que uma das missões é ser provocadora, provocadora de reflexão.

Renato: Ah, sim! Isso você pode dizer com todas as letras.

Felipe: Uhum.

Renato: A missão. Porque quando você fala arte pela arte vinda de uma empresa que vende o produto, você já tem uma tensão aí.

Felipe: Já tem uma tensão.

Renato: Mas, eu acho que agora, com todos os elementos que eu te dei, aí. A relação com os artistas, a relação com o mercado, a relação com a equipe de trabalho e a relação como pensamento artístico, da prática artística, a tensão está colocada.

Renato: A gente leva esse problema. A gente, a gente está o tempo todo nessa fronteira. Uma linha bem tênue, não é?

Felipe: Qual a relevância da associação de galerias a ABACT? Como vocês veem a importância de uma associação? Como é a relação com a associação? Enfim.

Renato: Nossa relação com a ABACT é uma relação bastante próxima, bastante... É de muito respeito. De muita... Muita... É uma troca constante. A gente apoia a ABACT, a gente está junto deles em muitas instâncias e, assim, a gente acha que é importante a ABACT, enquanto entidade que apoia a prática de venda das galerias brasileiras no mercado internacional, principalmente, não é? Então, quando você tem uma instituição que busca melhorar a compreensão, inclusive das galerias, quanto às várias esferas do mercado. Isso é maravilhoso. Isso é de respeitar, em todos os aspectos, não é? Então a gente tem uma relação muito boa sim com a ABACT, de muito respeito. A gente está. Sempre apoia, está junto deles, as ações da ABACT. Estava agora aqui com a Mari, aqui do nosso lado, falando sobre os cursos da ABACT, como eles são muito bem pontuados. E a ABACT, ela tem, o que eu acho, enquanto diretor da galeria, acredito que a ABACT tem uma percepção muito afiada do que

está acontecendo no mundo. No que diz respeito ao mercado, não é? De arte mundial. Assim, isso ajuda muito as galerias, né.

Felipe: Ok.

Renato: Fundamental.

Felipe: Bom, a Mendes Wood está atuando no mercado nacional e internacional. Enfim, faz esse trânsito. Mas, como é que tu compreendes o mercado nacional, hoje? A esfera nacional hoje? Certamente uma galeria como a Mendes Wood ou algumas galerias que participam da associação ou quase a totalidade, não é restrita ao nicho nacional, mas me interessa, por exemplo, como é a tua percepção sobre o colecionismo no Brasil, como essa relação de mercado, essa intenção de mercado também como uma cadeia produtiva nessa estrutura. Os profissionais estão ligados às instituições e a essa visão que não é um nicho só de compra e venda, né. Como é que se dá essa relação? Como tu percebes essa relação no Brasil?

Renato: Eu... O colecionismo brasileiro acho que ele está cru. Nós temos algumas exceções. De colecionadores que já tem anos de experiência. E de coleção, não é? E são pessoas bastante inteligentes, ligadas a todo o movimento. Que constrói a prática artística como um todo. Então, os colecionadores, brasileiros, eles têm, com algumas exceções, não é? Dos grandes colecionadores brasileiros. Os colecionadores novos, eles tem as galerias como auxiliares desse processo de criação de coleções. Muitas vezes, você tem. A gente tem que dividir, não é? Então, assim. Vamos tentar agora talvez, começando a resposta. Espera aí. A gente tem que dividir o colecionismo brasileiro em escalas. Tem grandes colecionadores, que possuem coleções com mais de 20 anos de existência, que, então, o diálogo com eles é de uma forma muito mais apurada. Muito mais. Muito menos de advisor, nós, enquanto galeristas. E mais de troca. Troca de gostos e de conhecimento e tudo mais. Então, a gente sabe muito bem que alguns desses colecionadores tem uma diretriz para a sua coleção. Então, determinados artistas, a gente nem manda o preview para eles porque a gente sabe que não é do interesse deles e outros artistas a gente já manda para o preview, porque sabe que eles são interessados nas práticas desses artistas e de artistas que têm uma prática que vai na mesma direção. Aí, depois, você tem aqueles colecionadores que tem um tempo não tão longo quanto essa primeira faixa, mas que ainda estão dando cara para a sua coleção, estão dando uma identidade para a sua coleção. Então você dialoga de uma maneira muito mais frenética e intensa com eles, no que diz a respeito à apresentação de novas propostas, novas ideias, novos artistas. E novas produções, não é?

Felipe: Coisas que poderiam se encaixar na coleção deles...

Renato: Exatamente.

Felipe: ...ou mesmo ajudá-los a formular uma ideia de coleção.

Renato: Certo. E aos colecionadores novos que por conta das artes plásticas, terem se tornado uma forma de investimento nos últimos anos, não é? Nas últimas décadas. Tem esses colecionadores que procuram e que estão começando, de fato, as coleções. Esses são bastante interessantes também, no sentido de que você pode. E você tem a galeria com a responsabilidade muito grande de ajudar essas pessoas na compreensão não somente do que é, aí, no caso da Mendes Wood, não somente do que é possivelmente rentável, mas do que é uma prática consistente de...

Felipe: Assim, já que tu entraste no assunto. Depois gente retoma. Mas, como é que tu vê a especulação? Há especulação no Brasil? A partir do trabalho?

Renato: Há especulação no mundo todo.

Felipe: Uhum. E como é que vocês lidam com isso?

Renato: A gente não gosta muito.

Felipe: Aham. Não é a missão?

Renato: Não. A Mendes Wood tem a missão. Tem uma parceria muito grande com os colecionadores. Tem uma relação de parceria, de fato. Os colecionadores que frequentam a galeria, que compram, eles sabem que nunca vai existir uma, de ninguém da Mendes Wood, uma prática de forçar a compra pensando na rentabilidade desse trabalho lá na frente. A gente. É óbvio que a gente não vai se negar também a dialogar nessa esfera. Mas, não é uma prática da galeria Mendes Wood. A galeria Mendes Wood tem uma preocupação com a projeção de carreira dos artistas, não enquanto, aí volta lá no início, não enquanto ao potencial financeiro, rentável de cada um dos trabalhos, mas uma coisa consistente de exploração da ideia da arte contemporânea brasileira, não é? Então seria, mais uma vez, um contrassenso se a gente trabalhasse com essa ideia, assim, não é?

Felipe: Sim.

Renato. Eu acho difícil alguma galeria estar ligada nessa relação com a especulação de maneira a apoiar e a insuflar essa prática assim. Não consigo imaginar. Não consigo imaginar. Mas a gente...

Felipe: Sim, mas não é, necessariamente, a galeria, mas é um ou outro pensando em tornar isso uma carteira de investimento, não é? E nós sabemos que se for uma carteira de investimento, é extremamente arriscado. Não é exatamente lucrável, na visão da maioria, a intenção da galeria, a intenção da coisa. Mas tem gente que pensa nesse sentido...

Renato: Posso dizer o seguinte: Se o colecionador pensa em investimento ele vai ter, como resposta da galeria, a prática artística com muita consciência.

Felipe: Uhum.

Renato: Por parte dos nossos artistas.

Felipe: Uhum.

Renato: Ele vai. Ele comprando um trabalho na nossa galeria, e o nosso programa é muito bem pensando no sentido de dar para o artista e trabalhar junto com o artista, uma carreira consistente.

Felipe: Uhum.

Renato: Que vá se estabelecer por décadas e décadas. Essa é a intenção da galeria. A gente não escolhe um artista para ser do programa por conta do seu potencial de venda.

Felipe: Sim.

Renato: É. A gente escolhe o artista para fazer parte do programa por conta da sua prática que se coaduna com uma ideia básica da galeria, o que foi dito por mim, né? No início da nossa conversa.

Felipe: Voltando no mercado nacional...

Renato: Então o mercado brasileiro, a gente está num momento bastante delicado, não é? No mercado brasileiro. Por conta das indecisões da esfera política, é, do executivo, não é? E do legislativo. Enfim, é um momento muito ímpar na história da democracia brasileira. Que a gente está vivendo. Então, isso traz uma incerteza para o mercado e não adianta a gente falar que isso não é determinante. Pelo o que está acontecendo no mercado hoje. Isso para qualquer mercado que você for perguntar.

Felipe: Uhum. Será...

Renato: Será determinante, não é? Então, esses últimos dois anos, por exemplo. Não! O último ano e esse ano que nós estamos agora, são anos onde nosso volume de vendas, é, se você pensar, no percentual, uma grande parte foi realizada no exterior.

Felipe: Uhum.

Renato: Não é? São compradores de fora do Brasil.

Felipe: Uhum.

Renato: Não é? Mas, é, isso significa que nós não apostamos no mercado brasileiro? Muito pelo contrário a Mendes Wood é uma galeria essencialmente brasileira. Que aposta no mercado brasileiro, que apoia suas ações no Brasil, mas, como toda empresa precisa sanar seus débitos. Toda empresa tem as suas contas. Folha salarial, estrutura física da galeria, a produção dos artistas, não é?

Felipe: Uhum.

Renato: Então, assim. A gente tem realizado nesse último ano e meio um maior percentual de vendas fora do país. Nas feiras internacionais, junto aos clientes internacionais.

Felipe: Para conseguir se manter no mercado nacional ?

Renato: Eu não diria que é para conseguir se manter, mas para conseguir manter o nosso, a nossa projeção de crescimento.

Felipe: Projeção de crescimento.

Renato: Tá?

Felipe: Uhum.

Renato: Não diria que nós não conseguiríamos nos manter no mercado nacional não. Sim, nós conseguiríamos nos manter somente no mercado nacional. Mas, como uma galeria que tem crescido nos últimos cinco anos da maneira como vem crescendo...

Felipe: Vertiginosa

Renato: É. A gente está com essa projeção de crescimento, as vendas internacionais estão sendo muito, nesse momento, bastante proeminentes. Bastante definidoras dessa manutenção.

Felipe: Entrando também numa questão internacional. Qual a importância das feiras? Além do contato, enfim. Como tu vê a relevância das feiras para a galeria ou para as galerias de um modo geral também?

Renato: Eu acho que as feiras são fundamentais para o mercado como ele se estabelece hoje.

Numa feira, como você disse, não são só os negócios que são fechados.

Felipe: Uhum.

Renato: A feira é um momento de conagração. Onde as pessoas se encontram e definem planos e estratégias para o decorrer dos meses. Até vir uma próxima feira. Muita coisa acontece nas feiras. As feiras são muito importantes para o mercado, como ele existe hoje.

Felipe: Uhum.

Renato: A feira possibilita que muito colecionador, que não tem como... Esse é o básico, tá? Você pega a feira de São Paulo, de artes de São Paulo, por exemplo. A SP Arte. Muito colecionador que não tem como visitar todas as galerias, ir a todas as exposições e tudo mais. Chegando na SP Arte, num lugar só, ele vai ter acesso a galerias do país todo, não é? E algumas galerias do mundo e ele vai ter acesso aos programas das galerias. Ele vai poder dialogar com essas galerias. Tudo num espaço de cinco dias. Então isso facilita na logística do mercado. É, se você pensar, principalmente nesse momento que é, sobre o qual nós dialogamos há pouco com relação à crise que se instalou no Brasil, uma feira internacional, é um momento onde a gente consegue é...Porque assim, para a SP Arte, por exemplo, nós já tivemos o aporte de colecionadores internacionais, maior que em anos anteriores.

Felipe: Uhum.

Renato: Em galerias internacionais. Esse ano caiu um pouco o número de galerias por conta da crise, não é?

Não gosto muito de ficar usando o termo crise. É um momento. Uma transição pela qual o Brasil está passando, tá? Mas, é um momento onde você... A feira internacional é um momento onde você consegue chegar até esses colecionadores que não têm vindo para o Brasil com maior frequência, enfim. E chegar às instituições. Os curadores das instituições do mundo inteiro visitam as feiras, não é? Eles são... Eles estão sempre ali, acompanhando as novas produções e tudo mais. Então assim, com colecionadores, com curadores, com as instituições, com outras galerias e tudo mais. Então é fundamental! Não consigo imaginar o mercado hoje sem as feiras internacionais.

Felipe: Como é que tu vê essa relação entre as galerias de cooperação e competição? Claro, cooperam, mas em algum momento, competem, ou não?

Renato: Eu não acho que a competição entre galerias, se é que ela ocorre, quando ela ocorre, ela não é determinante para a caminhada de qualquer uma delas.

Não há por que. Tem espaço para todo mundo.

Felipe: Uhum.

Renato: E... Cada galeria tem uma identidade, não é? Então, estabelecida essa identidade, ela é imediatamente, não diria oposta, mas distante da realidade de uma outra galeria com o seu programa e sucessivamente. Então, eu não vejo muito essa coisa da competição entre galerias acontecendo no Brasil, por exemplo, não é? Talvez, se você for para o Chelsea em Nova York, entre as galerias que estão todas ali. Sei lá, 50 galerias próximas umas às outras, talvez haja algum tipo de competição. Não sei! Mas não é algo com o qual a gente se preocupa não. A gente apenas preocupa em desenvolver o nosso trabalho de maneira a ser coerente com a nossa prática. Coerente com a nossa missão. E, eu vejo mais uma escala colaborativa entre as galerias. Nós temos relações ótimas com todas as galerias. Então assim, muitas vezes, é, há ações em conjunto por parte das galerias. A ABACT é muito interessante nesse sentido, mas há ações em conjunto por parte das galerias para que haja a fomentação de um determinado momento da cena de arte brasileira, enfim.

Felipe: Tu pensas que essa mesma definição que tu fizeste agora pode ser estendida para os artistas?

Renato: Competição sempre vai haver. É assim, competição é prática do ser humano, cara. Ela é inerente à condição humana na sociedade.

Felipe: E ela pode ser saudável?

Renato: E ela pode ser saudável. Existem artistas dentro da galeria que talvez pensem, nessa escala de competição? Não sei. Isso nunca ficou claro para a gente, tá? Mas eu acho que um impulsiona o outro. Então por isso eu acho que a coisa está mais colaborativa do que numa escala de conflito de interesses, sabe?

Felipe: Uhum.

Renato: Porque cada um estabelece a sua caminhada. Eu acho que se o artista pensar em competir com outro artista ele está bloqueando a sua capacidade criativa imediatamente, assim. Então eu não vejo sentido numa competição. Eu não enxergo isso. Eu não enxergo isso entre as galerias brasileiras, por exemplo. E não enxergo isso entre os artistas brasileiros. Mas, é óbvio que deve haver, enfim, rugas, atritos e, enfim, conversas menores, não é? Mas eu acho que isso é da prática do ser humano. Não consigo. Eu consigo imaginar isso muito mais numa escala colaborativa do que ao contrário.

Felipe: E como é que se dá com vocês as relações com as instituições?

Renato: A gente tem se aproximado cada vez mais das instituições.

Felipe: As instituições também chegam a procurar vocês?

Renato: Procuram. Têm procurado cada vez mais. Acho que também é decorrente do crescimento da galeria. Que aí, as instituições elas são, muitas vezes, muito fechadas nelas mesmas. Então a visão do produto fica prejudicada nesse sentido. Principalmente em instituições brasileiras. Nós não sabemos muito bem. Então assim, são poucas as instituições brasileiras que fazem com que os seus componentes viagem o mundo todo, apreciando as feiras de arte, a prática artística o tempo todo. Como você vê de instituições internacionais fazendo isso, não é? Então, é como eu acho que, por conta. Não posso dizer que é por conta de uma relação que o Brasil tem de amor com a burocracia, não é? Mas por uma relação de também de contenção, não é, das instituições. Nesse momento as instituições estão um pouco mais fechadas, segurando um pouco mais a corda. Então assim, quando você vê os artistas brasileiros, falando em nome da Mendes Wood, os artistas da Mendes Wood passando cada vez mais exposições, sendo cada vez mais vistos por curadores e tal. Eu acho que é um reflexo imediato dessa relação com as instituições, não é? Então, hoje sim. Nós somos muito mais procurados por instituições para possíveis exposições dos nossos artistas, exposições coletivas, na figura do curador dessas instituições. O curador que trabalha para essas instituições, enfim.

Felipe: Vocês chegam a emprestar obras ?

Renato: O tempo todo. Isso todas as galerias fazem.

Felipe: Uhum.

Renato: Assim. A partir do momento que o trabalho existe, que ele é produzido e que ele sai da galeria e vai para o colecionador, o colecionador escolhe se ele empresta ou não o trabalho para uma exposição. Por exemplo, estou te dando, isso é um exemplo entre as dezenas de exemplo que eu poderia dar, tá? A galeria, num apoio às instituições, facilita a relação do colecionador com as instituições, aconselha o curador, o colecionador, aliás, a emprestar o trabalho, dada a importância das exposições que os artistas têm participado, enfim. É uma troca bem frutífera entre as galerias e as instituições. Que as instituições são os pilares de uma ideia, de prática da arte no Brasil. A gente tem uma das principais instituições de arte do mundo, que é a Bienal de São Paulo, que é o terceiro evento mais importante de arte do mundo, não é? Perdendo só... Não perdendo, mas, assim, em grau de importância, talvez um pouquinho abaixo da Bienal de Veneza. Hoje já é, praticamente, no mesmo patamar, Documenta de Kassel. E nós temos instituições renomadas no mundo todo: o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, no Rio, o MASP, o Museu Mar, hoje no Rio de Janeiro. São instituições respeitadíssimas. Então, é óbvio que a relação é sempre. A gente busca intensificar a relação com essas instituições e vamos sempre apoiar. Porque eles juntos, todos eles juntos são muito determinantes para o que a gente que conhece de arte no Brasil, a gente não pode achar que as galerias são mais importantes que as instituições, que não são. Nunca serão, tá? Nunca serão. As instituições são muito importantes e a gente respeita todas elas.

Felipe: Como é que vocês construíram o programa da galeria e que perfil tem esse programa. Enfim, nas escolhas dos artistas, assim, de uma maneira bem pragmática. E, segundo, se vocês projetam. Vocês projetam [aqui] hoje e para o ano que vem. Um ano a frente, dois anos a frente. Como é que tu lidas com esse planejamento e o programa?

Renato: Bom, o programa da galeria foi construído de forma a abraçar essa ideia de propagação da arte brasileira. De uma arte que não se estabelece nos padrões estruturais. Do que é conhecido como arte brasileira, mas que vai um pouco além e que tensiona as relações entre o que é arte e o diálogo e a visão do mundo com relação a essa arte. Ele foi construído, no decorrer dos anos, com uma preocupação muito grande do Pedro Mendes, do Matthew Wood e do Felipe Dmab, em ter um programa sólido e coerente. E consistente também, não é? Com uma gama de práticas distintas como todo programa. Todo programa de galeria tenta abraçar, ao máximo, as práticas artísticas, não é, dentro dele. Mas eu vejo o programa da Mendes Wood como um programa bastante equilibrado. Nós temos artistas que já tem uma carreira bastante desenvolvida, como é o caso do Paulo Monteiro e da Anna Bella Geiger, que são artistas já da geração dos anos 80, do final dos anos 70, caso da Anna Bella Geiger e que foram base fundamental, fundamentadora da prática artística dos artistas do nosso programa. Então, nós temos, artistas que abrangem essa linha. De gerar uma linha de... Eles já são artistas reconhecidos no cenário de arte brasileiro e a gente trabalha com esses artistas. Temos artistas bastante novos. Que começaram, tiveram como sua primeira galeria a nossa galeria. Essa é a maioria do programa da Mendes Wood. Então, isso já mostra que é uma galeria que se preocupa em formar junto ao artista um caminho, formatar um caminho para o desenvolvimento de uma prática coerente e consistente com o passar do tempo. Então, é um programa bastante equilibrado. A gente tem a Sônia Gomes, que é uma artista de 62 anos, se não me engano, depois a gente corrige essa informação, mas que produziu a sua vida toda e que veio ter uma projeção da sua carreira a partir do momento em que começou a trabalhar conosco. Então, e participou da Bienal de Veneza. Participou de exposições importantíssimas no mundo todo, ao lado de grandes nomes da arte contemporânea mundial. E que até seis anos atrás, estava lá, nas minas profundas. Em Minas Gerais, produzindo, produzindo, criando, tendo um corpo de trabalho fabuloso, mas que não tinha essa projeção que a marca Mendes Wood ajudou a Sônia a ter. Então, aí já é algo que tem. Ela tem... A Sônia ela carrega essa expertise, não é? De uma Anna Bella Geiger de um Paulo Monteiro, mas, não tinha a relação que esses já tiveram com o mercado. Sendo de outras galerias. Já tendo participado de infinitas exposições, de bienais, no caso da Anna Bella Geiger. Não. A Sônia não tinha isso até entrar e fazer parte do programa da Mendes Wood. E tem os artistas novos. São os artistas, como já citei, que têm muito, ou tiveram o apoio da galeria para solidificar sua carreira. Então é um programa bem equilibrado. A tendência do programa é crescer, Sempre... Não diria que a tendência de todo o programa é crescer, mas a gente nunca deixa de olhar para novos artistas. A gente tende a crescer um pouco o programa do próximo ano...

Felipe: E me diz uma coisa: Como é que vocês. Vocês frequentam exposições?

Renato: O tempo todo.

Felipe: O tempo todo.

Renato: O tempo todo. Eu, por exemplo, além de diretor da galeria, sou curador. E eu escrevo sobre arte já faz um tempo. Muito antes de eu entrar na galeria eu já escrevia sobre arte. É, então, eu tenho uma pesquisa, pessoal, particular, de novos artistas brasileiros. Principalmente brasileiros. Então estou sempre de olho em tudo o que está acontecendo. Viajo o mundo. Todo o nosso tempo. A gente costuma dizer que a gente gasta o nosso tempo entre trabalho e pesquisa. O tempo das... Então a gente usa muito o nosso tempo para visitar museus, visitar exposições, visitar ateliês de artistas. O tempo todo quando a gente viaja essa é a nossa...

Felipe: Missão.

Renato: É. A gente está em contato com tudo o que acontece. Os meninos, os três galeristas, o tempo todo eles estão em diálogo com novos artistas, novas produções. Enfim. Tendo esse contato mais próximo com as galerias, estão olhando o que vem surgindo, o que está sendo feito. O nosso olho é bastante afiado e voltado para essa pesquisa.

Felipe: Uhum.

Renato: Isso tudo, obviamente, é levado em conta quando a gente vai pensar num artista para fazer parte do nosso programa. A gente acompanha muitas vezes o desenvolvimento desse artista. Isso é uma coisa que a Mendes Wood também tem como prática, a gente não é de apostar às cegas, em ninguém. A gente tem como prática acompanhar a carreira, entender, entender esse. Se o artista tem uma relação com o seu trabalho de forma a ser verdadeiro o suficiente para fazer parte do programa da galeria. A gente está sempre olhando. Assim, a gente viaja muito o mundo todo. Muitas vezes, os três galeristas passam mais tempo fora do Brasil do que no Brasil. Em momentos distintos, não, é? A gente sempre tenta fazer com que um deles esteja aqui. Obviamente nós temos a equipe. A gente também se divide. Não é que sai todo mundo e deixa a galeria, (risos). Não. A gente divide, não é? As equipes para participarem de determinadas feiras. Para que sempre a gente tenha uma equipe sólida aqui, para dar andamento, às coisas da galeria quando a gente viaja. Todo mundo da equipe. O interesse em arte é incansável.

Felipe: Uhum. Tu podes me citar as feiras que vocês vão participar esse ano?

Renato: Nós fizemos a [Arco]. Nós temos agora. Nós fizemos a [Arco] em Madrid. Nós fizemos a SP Arte, aqui em São Paulo, fizemos a Independent, Nova York. Temos a Frieze New York agora, depois

temos a Art Basel, depois temos a FIAC, em Paris. Depois temos a Frieze London e depois... Ah, fizemos Hong Kong e vamos fazer Miami Basel. São nove, falei oito feiras. São nove.

Felipe: Uhum.

Renato: E provavelmente a Art Rio, então serão dez.

Felipe: Dez. Dentro o que a gente conversou e o que eu te falei da minha pesquisa. O que tu achas que é imprescindível, que eu tenho que falar? Tem que falar sobre isso, nesses aspectos de mercado. Ou alguma coisa que não te perguntei que tu achas que é extremamente relevante...

Renato: Eu tinha falado que eu achava que você deveria olhar para essa relação entre... Eu acho assim, que a relação entre artista e galerista. É muito importante você olhar as distintas relações entre, até para você ter... Porque a Mendes Wood é muito fora da curva. Então, para você ter uma realidade, eu acho que você poderia se aprofundar um pouco mais em como é a relação desses artistas com essas galerias. Eu acho que você deveria tentar falar com um, aqueles que foram os grandes, foram os que deram início a tudo, que solidificaram esse mercado. Nesse caso, Luisa Strina, Carla Camargo, hoje o Marco Antônio Vilaça já não está mais vivo. Mas assim, a Carla Camargo foi uma das pioneiras, junto ao Marco Antônio. E acho que é fundamental você falar com galerias pequenas para que você tenha também uma base de comparação indo do topo dessa escala até o outro. Não do topo, mas de uma ponta a outra. A gente está todo mundo no mesmo barco, né? Então, indo de uma ponta a outra. Mas tinha uma coisa que a gente falou que eu estava tentando lembrar aqui, que eu falei: “olha, você poderia pensar bastante nisso”. Eu acho que você vai pegar na conversa. Quando você ouvir a conversa. Se você conseguir ouvir...

Felipe: Tá.

Renato: O tempo. Eu não estou lembrando agora, porque parei para pensar nas feiras e minha cabeça já foi pensando: “puxa vida, eu tenho que fechar a lista da Frieze New York agora e não sei o que”. Tipo, eu dei uma escapada aqui por isso. Mas assim, teve um momento que eu falei: “você deveria voltar os seus olhos para isso” e tal. Eu acho também, Felipe, que assim, o que eu acho importante é você ver que o que formata, o que forma o mercado, o que estabelece o mercado são as distintas práticas e os distintos caracteres de cada programa.

Felipe: Uhum.

Renato: Então, assim. Acho que essas relações, você pega uma galeria como a Luisa Strina. Luisa Strina tem nomes no seu programa que já são carreiras, histórias longuíssimas no mercado de arte. São nomes super bem estabelecidos já. E aí a relação que ela tem com os artistas, provavelmente é muito diferente da relação que nós temos com os nossos artistas. Então, o que faz essa relação ser como é

também tem essa coisa de, nós somos muito mais próximos aos artistas no que diz respeito a uma projeção de carreira. Eles precisam estar mais próximos a nós. Nós precisamos estar mais próximos a eles. Talvez com o Cildo Meireles a Luisa não precise ter essa relação de proximidade tão absoluta, tão imediata. Então, eu acho que entender essas nuances também vão te dar uma gama, uma ordem de interpretação muito grande do todo, não é? Eu acho que isso é importante. Acho que seria bastante rico se você conseguisse abarcar essas relações, sabe? Eu acho que você deveria tentar conversar com essas galerias, pegar assim, sei lá: Fortes Vilaça, Luisa Strina, André Millan numa ponta. Passando por Mendes Wood aqui e aí você tem, sei lá, Project, a Zíper, isso na outra ponta, tem as galerias do meio e tentar dar... Porque isso dá cara para o seu trabalho. Dá uma consistência muito sólida assim para essa sua pesquisa, sabe? Porque aí entra as nuances.

Aí traz nuances sobre as quais eu falei para você...

Felipe: Uhum.

Renato: Que são muitas. Então, assim, a prática da Mendes Wood pode se estabelecer dessa forma. Porque nós vivemos arte 24 horas por dia. Nós temos artistas que estão, tem uma relação importante que eu acho que eu posso falar para você. A gente, por exemplo. Por que a gente tem uma equipe muito grande? Fiquei pensando nisso. Isso você pode depois, tentar incluir numa das respostas lá atrás. Como a maioria do nosso programa é de artistas jovens, eles produzem muito. Pelo momento criativo e pelo momento... E pela necessidade de produzir também, porque o valor do seu produto comparado a outros produtos do mercado, ele é barato. Você produz mais. A partir desse momento, você precisa de mais gente cuidando dessa produção. Porque essa produção, o que é uma produção? Também vou te dar uma explicada: você pega um artista como Paulo Nazareth, que você falou dessa, de ser intangível, quando, na verdade, muito pelo contrário, cada produto que Nazaré produz e ele produz muitos produtos. Muitos produtos. Tudo tem uma entrada no sistema. Uma catalogação, o registro fotográfico profissional. E tudo passa pelo mesmo processo.

Felipe: Uhum.

Renato: Uma pintura grande do Paulo Monteiro, de 1.80 x 1.65, por exemplo, tem o mesmo trabalho que um guardanapo do Paulo Nazareth. Entende?

Felipe: Entendo.

Renato: Então, assim. E tudo, tudo tem que ser embalado, propriamente, acondicionado, propriamente... Merece o mesmo tratamento logístico, tá? Se eu for fazer o Iphan para exportação de produto, ele leva o mesmo tempo. Eu posso ter uma pintura do Thiago Martins de Melo, 4.80 x 2.60m e uma obra do Adriano Costa de 20cm x20cm. A entrada é a mesma, o trabalho burocrático é o

mesmo, para fazer o Iphan, para fazer exportação disso tudo o trabalho é o mesmo. Obviamente a embalagem do Tiago vai ser maior? Sim. Assim, o processo pelo qual passa dentro da galeria, no momento em que é criado o trabalho, produzido o trabalho até chegar à outra ponta, que é a parede do colecionador de uma instituição ou participar de uma exposição X ou Y, é a mesma coisa. É a mesma. Por isso a gente tem uma equipe grande.

Felipe: 20 pessoas.

Renato: Isso. 20 pessoas. Contado com os três galeristas.

Felipe: Uhum.

Renato: Fora todos os fornecedores, fora o pessoal de transporte, que trabalha com a gente semanalmente, trazendo obras nossas para cá, levando obras para lá, entregando na casa de colecionadores. São meio que parceiros da galeria também.

Renato: Quase como se fossem parte da equipe. Concentra aqui, não é? Você tem jardineiro que está todos os dias aqui. Você tem o pessoal de transporte rápido, tipo, que está sempre aqui, sabe? Conosco tem pessoal que todos os meses estão aqui, que faz pintura da galeria, reforma das paredes para as novas coleções. Reconfigura o espaço físico da galeria para as novas exposições.

Felipe: Quantas exposições vocês têm, em média, por ano?

Renato: Esse ano nós temos seis ciclos. Espere aí que eu vou te dar o... Deixa ver se o meu calendário... Esse ano é o ano que nós temos menos ciclos, tá? São seis ciclos. Exatamente. O primeiro foi de 20 de fevereiro a 26 de março, depois teve agora, abril, sábado passado, não é? E vai ai até 28 de maio. Depois, voltou a abrir, até 21 de maio. Depois outro abre em 28 de maio e vai até agosto. São seis ciclos.

Felipe: E cada ciclo contempla duas exposições?

Renato: Não. Não necessariamente. É, o próximo ciclo vai contemplar duas exposições. Que é um group show. Esse group show vai ter 28 artistas e tem a exposição solo da Cibele Carvalho e Bastos. Depois, já em agosto, por exemplo, nós temos duas salas ocupadas pelo Lucas Arruda, uma sala ocupada pelo [Plan B] e outra pela Paloma Bosquê. Isso sujeito a alterações, tá? Depois em setembro, nós temos três artistas e depois, em novembro, mais três artistas. Então, assim, sempre um programa bem recheado. E no meio disso tudo tem as feiras, tem as exposições que os artistas participam. Só essa semana recebi quatro convites para o Paulo Nazareth, por exemplo, participar de bienais, exposições coletivas, exposições solo no mundo todo. E isso acontece com outros artistas também.

Então, é um trabalho e incansável e cansável. E... Mas é isso! Espero que eu tenha respondido a contento.

Felipe: Sim! Ficou muito bom. Muito obrigado.

Renato: Por nada! Foi um prazer!

Rodrigo Naves

Duração do áudio: 01:20:44

Felipe: Senhor Rodrigo, frente ao processo de internacionalização da arte brasileira, é possível falar de uma arte brasileira? E se é possível falar de uma arte brasileira, que características ela tem que a distingue de outra produção? No escopo destas perguntas, eu lhe perguntaria qual é o peso do rótulo brasilidade sobre a composição contemporânea, em sua opinião?

Rodrigo: Olha, em relação à arte contemporânea, eu acho muito difícil encontrar, digamos, uma espécie de fio condutor que alinhavasse razoavelmente a produção contemporânea. A única exceção que eu vejo é na pintura, porque há toda uma linhagem que, em última análise, acho que descende do Morandi e que passa pelo Volpi, pelo Paulo Pasta, e o Paulo Pasta formou um mundo de gente. Nessa área, eu acho bem razoável encontrar algumas filiações, alguma continuidade, enfim, princípio de tradição, embora a gente tenha um período de tempo ainda muito escasso, muito curto, para saber se isso vai ter continuidade. Em relação ao resto, ou seja, escultura, instalação, vídeo, fotografia, essas coisas todas, eu acho muito difícil encontrar a constituição de um meio razoavelmente orgânico, com o que já foi produzido aqui. Acho possível, em alguns casos, digamos a escultura do Paulo Monteiro, a escultura do Amilcar de Castro. Não tenho certeza se seria possível encontrar algum desdobramento da Mira Schendel em algumas outras produções, mas acredito que não. Eu tendo a achar que à exceção da pintura, de fato, a influência estrangeira ou internacional é avassaladora e não saberia te dizer se isso é bom ou mau, entendeu? É uma constatação. Quanto à questão da brasilidade, que em alguma medida se confundiria com a tua primeira pergunta, eu acho que, enfim, talvez até seja positivo para as artes que não haja nada disso, porque toda vez que, sei lá, na Semana de 22, não são coisas idênticas, mas vamos considerar que haja um certo paralelo entre brasilidade e nacionalismo, eu acho que a coisa não rolou. Porque você parte de uma ideia de Brasil que em geral é uma coisa muito vaga e tende a produzir obras que seriam uma espécie de figuração dessas ideias, mais ou menos preconceituosas, mais ou menos arquetípicas, mais ou menos lugares comuns e embora haja alguns artistas interessantes entre os modernistas, modernistas estou falando de 22, uma parte muito pequena, uns 8 anos de produção da Tarsila, talvez 4 da Anita Malfatti, o Guignard não é da Semana de 22, mas tem essa questão, é um pintor muito irregular, mas tem uma parte muito boa, sobretudo no final dos anos 40, 50 até a morte dele que, se eu não me engano é em 1962. Mas, em geral, eu acho que as pessoas que se envolveram muito fortemente com isso, Portinari, Di Cavalcanti, tem um pernambucano que me foge o nome agora... bom, alguns outros tantos como Antônio Henrique Amaral, o...

Felipe: O Rego Monteiro?

Rodrigo: Tem o Rego Monteiro, mas tem um outro que é pernambucano, que também... Rego Monteiro não é pernambucano, mas, enfim, tem até acho que uma professora de lá que fez uma tese sobre ele...

Felipe: Não estou conseguindo associar.

Rodrigo: Bom, enfim... que aí eu acho que a coisa é um pouco... é quase contrária à [aventura] da arte, porque você parte de um ideário que depois você vai ilustrar e essa ilustração, por parte da pintura ou do desenho, ou seja, lá o que for, Brecheret, essa coisa toda, no fundo é uma confirmação de uma ideia vaga da qual você partiu. E essa relação, ao invés de ser uma relação generosa, que é o produto de um trabalho que você expanda essa noção, acaba sendo apenas uma coisa convergente que tende... O cara que eu esqueci o nome é o Cícero Dias. Então essa ideia que ainda é muito forte no Brasil, ainda eu não sei, mas, digamos, pelo menos de 1920, 1950 tem muita força que eu acho possível até encontrar resíduos disso na obra do Hélio Oiticica, um pouco na Lygia Clark, essa coisa toda, eu não acho que tenha sido uma coisa muito produtiva para a arte brasileira. Enfim, eu acho mais ou menos isso.

Felipe: O senhor me corrige se eu estiver errado. Eu vou usar talvez uma expressão, entre aspas, que eu li num texto seu, mas sabe como são essas coisas, né? O senhor fala de uma certa abre aspas aí, uma “morosidade perceptiva” em relação a esses trabalhos no início do século XX da Arte Moderna, com o qual se refere a incorporação de demais elementos modernos. E aí, se eu estou falando corretamente, uma “timidez formal”. Dentro disso, eu gostaria de saber o que o senhor chama de forma, qual a relevância dessa forma para o entendimento do Moderno brasileiro e o que o senhor chamaria ou diria que é a especificidade dessa produção?

Rodrigo: As palavras que você citou são, de fato, centrais para o meu raciocínio. Olha, basicamente a noção de forma com que eu trabalho envolve todos os elementos, a cor, a composição, inclusive materiais, às vezes altamente paradoxais, (ininteligível – 00:09:58). Embora eu goste muito desses artistas e, talvez, embora muita gente ache que eu seja muito crítico em relação a eles, acho que pouca gente se debruçou sobre eles quanto eu me debrucei. Se você comparar, sei lá, com Matisse, Picasso, Miró, enfim, alguns dos melhores modernos que têm uma forma de... uma maneira de revelar cores, formas, estruturas, etc., etc. de maneira muito forte, muito imediata, de maneira, de forma a fazer com que esses elementos sejam muito diferenciados dos demais elementos do mundo, eu acredito que no Volpi, um pouco do Lasar Segall, um pouco... porque eu fiz uma segunda edição da Forma Difícil, que também tem agora o Almeida Júnior. Debret é um caso um pouco à parte, mas que diferentemente dos maiores modernos, tem essa lentidão perceptiva, e eu acho que isso se deve muito a nossa experiência social, também acho que é tímida, pouco [teorizada], pouco estruturada, etc., etc., embora muita gente me chame de formalista, que não só se diferenciam do bem para o mal, porque eu acho que se criaram certas especificidades na arte brasileira, que tem interesse, que reiteram um pouco essa sociedade muito indiferenciada que é o Brasil, que enfim, talvez em última análise a escravidão proporcionou,

uma sociedade que se estruturou socialmente, juridicamente, que é isso que você está vendo aí. Enfim, você pode ter um momento mais estruturante, mas rapidamente um partido como o PT vira quase uma gangue, não estou nem querendo discutir política, mas... Então, essa timidez que seria quase sinônimo dessa lentidão perceptiva, ou seja, de coisas que se configuram muito lentamente, e não me parece à toa que o Morandi esteja tão mais influente no Brasil do que na própria Itália, teria uma dimensão razoavelmente negativa na medida em que ela reforçaria essa lei (ininteligível – 00:13:28) geral, que é o nosso país até hoje. E que parece que às vezes melhora, depois desanda novamente. Enfim, uma arte que não tem confiança em si mesma, de modo a pronunciar, a conquistar uma certa autonomia, não estou falando autonomia em relação ao mundo, mas em relação à produção de experiências que são distintas das experiências do mundo, como tomar um café, como uma conversa que nós estamos tendo aqui, são coisas distintas e eu acho que isso... Repito, embora talvez crie uma particularidade da arte brasileira que tem interesse, e em alguma medida, porque os contemporâneos, sobretudo os minimalistas passaram a reivindicar uma forma frágil, uma coisa depois da outra, etc., etc., isso foi reivindicado em um contexto totalmente distinto, a sociedade de massa, a produção em série, o anonimato, que não é o caso que se dava no Brasil de 30 a 60. Enfim, há uma espécie de dialética aí que eu acho rica, inclusive de ser explorada, que seria essa questão de quando nós produzimos alguma diferenciação, alguma especificidade, o que caracterizou ambas essas coisas foi justamente uma espécie de acanhamento, não essa radicalidade dos puristas, dos fouvistas, ou os expressionistas europeus.

Felipe: Não está escrito aqui, mas é uma coisa que eu fico pensando lendo os seus textos e agora o senhor retoma em sua fala, qual a influência do Clement Greenberg sobre a sua produção crítica?

Rodrigo: Olha, eu aprendi muito com ele, eu até hoje tenho plena clareza de que ele é uma espécie de anticristo no meio dos Estados Unidos, assim como é também um inglês que eu admiro muito chamado Roger Fry. Porque no caso do Greenberg há talvez, embora eu ache que isso também é discutível, o que interessa nele é o que a obra faz, ou seja, as relações de trabalho de arte e não o que a obra significa. Do meu ponto de vista, sem você chegar ao significado da obra, sem essa primeira etapa de tentar entender como a obra se constitui, fica falho, entendeu? Então eu acho que eu aprendi muito, se é que aprendi a ver com o Greenberg, inclusive todas as entrevistas que alguém pergunta ingenuamente qual conselho que ele daria, “veja, veja, veja, veja, veja”. Então é um cara que foi formado privilegiando a experiência da arte e não a formação livresca, ela salta aos olhos no texto dele. Agora que ele tem uma dimensão [sectária] é inevitável, além do que ele envelheceu, como todo mundo, quer dizer, ele não entendeu a Pop, ele chamava a Pop de kitsch, em alguma razão, acho que algumas críticas que ele faz ao minimalismo que parece que é uma coisa que a teoria antecede a produção, tem algo de verdade, embora não se limite a isso e mesmo o Richard Serra, eu particularmente acho o maior escultor vivo, ele achava que aquilo só tinha eficácia por ser muito grande. Esse é um raciocínio em que, às vezes, eu me detenho, às vezes eu tenho a impressão de que

isso é verdade, mas, enfim, agora o próprio (ininteligível – 00:17:56), que é um outro cara que me influenciou muito, que eu admiro muito, chegou numa certa hora, enfim, você fala: “eu vim até aqui, daqui a pouco vou ter que pintar o cabelo de preto”, entendeu? Eu vou me tornar um ser postiço, porque... Tem uma frase dele, uma passagem da vida dele que é interessante, muito esclarecedora disso e que aquele cara que morreu esses dias agora, aquele grego, que era da Arte Povera, que chamava Jannis Kounellis, fez uma exposição que tinha vários sacos, como se fazia antigamente em algumas quitandas, então tinha um saco de arroz roxo, de pretinho e aí o Argan foi ver a exposição e aí o Kounellis perguntou: “então professor, que o senhor acha?”, ele falou: “olha Kounellis, o problema é o seguinte, eu acho isso tão bonito que eu vejo um Morandi”, porque era tonal, entendeu? Enfim, todo mundo... chega o dia para todo mundo.

Felipe: Pegando um gancho do Richard Serra que citaste, o trabalho dele tem essa questão da dimensão e frente a isso eu lhe pergunto qual o papel do dinheiro na produção? Porque aquilo custa muito, o quanto o dinheiro influi na produção de determinados trabalhos, na sua perspectiva? Claro, porque a questão é monumental, sem dinheiro não há monumento.

Rodrigo: Olha, eu acho que em alguns casos, tipo Serra, aqueles caras mais ligados à luz, o Turrell, enfim, são caras que conseguem patrocínio para fazer trabalho dentro de vulcão, enfim, eu acho que aí é uma coisa muito decisiva e até onde eu sei, o que o Serra faz, digamos que São Paulo peça um projeto para ele, ele faz o projeto, cobra pouca coisa, digamos 50 mil dólares, para o preço dele não é nada e você orça e você realiza ou não, já evidentemente não é um trabalho de ateliê, quer dizer, ele usa o ateliê para fazer maquetes, essa coisa toda. Agora, enfim, acho que é uma condição de trabalho dele, muitas vezes isso é bancado por fundações ou então municipalidade, associações de amigos, essa coisa toda, mas, que me ocorra, talvez seja a única exceção mais discrepante, porque, enfim, para quem razoavelmente vende, digamos ou pintura ou escultura em menor tamanho, essa coisa toda, você faz com o que você recebe, não é, você tem que ter um ateliê, tinta, tela, pincel, não é um negócio tão caro. Agora, você tem que ter entrado no meio, no mercado que seja, senão é caro para todo mundo. O que parece que mudou, se bem que eu li uma coisa que parece que mudou de novo, é que em vários casos, por motivos que eu desconheço, você tem uma espécie de inversão dos papéis, ou seja, é o preço que parece que determina a qualidade, então por exemplo para pegar um caso extremo, eu absolutamente não entendo como aquele Botero, o colombiano ter os preços que ele tem, não sei, não consigo entender, acho aquilo uma porcaria, às vezes, por e-mail, recebo os resultados dos leilões da Sotheby's, ainda é inacreditável, porque tudo é 800 mil dólares. Então eu não sei se é um lobby, eu não sei! Agora, que vem durando por muito tempo, tem algumas coisas que já fracassaram, por exemplo, os neoexpressionistas italianos, que eram chamados de transvanguarda, houve um tempo que eles tinham um preço enorme e eu sempre achei os trabalhos muito medianos, se tanto e aí houve uma operação daquela Saatchi que é uma agência de propaganda inglesa, que tem uma coleção importante, em que eles agiram com os neoexpressionistas como se age com papel de empresa, mudaram de

posição, de um dia para outro, eles venderam tudo, você imagina a ruína dos preços, porque você também... ou seu marchand puxa os seus preços... agora, isso tem limite, né? Então foi como se fosse uma operação de bolsa e eles nunca mais recuperaram os preços, tipo Paladino.

Rodrigo: E mesmo, sei lá, alguns norte-americanos, o Schnabel, a Susan Rothenberg. O único cara que mantém uma situação de mercado muito exponenciada é o Basquiat que talvez seja aproximável desses caras. Enfim, então o negócio do dinheiro... Digamos, vamos separar em duas etapas: para produção eu acho que em alguns casos é muito decisivo e aí eu acho que é um movimento de mão dupla, se o cara vai conquistando reputação, ele cada vez vai poder fazer coisas maiores, como é o caso do Serra ou desse Turrell, tem um outro cara que agora me foge o nome, ou você entra num circuito forte de curadores, críticos, essas coisas, que nem todos são honestos, que começam a criar uma aura em torno de você e isso pode ser bem sucedido e pode não ser, eu acho que no caso dos neoexpressionistas, sobretudo os italianos..

Felipe: Porque talvez os alemães não caíam tanto, continuam o Kiefer, continua entre os mais caros, se a gente acompanhar.

Rodrigo: Eu não ponho ele como neoexpressionista, mas o...

Felipe: O Kiefer...

Rodrigo: O Kiefer mais ou menos, eu acho também que foi um artista que teve um momento maravilhoso em uma bienal de São Paulo, inclusive influenciou muita gente, eu confesso que depois eu nunca mais vi algo do nível daquilo.

Felipe: Foi 87, não foi?

Rodrigo: Talvez. Enfim. Do meu ponto de vista, eu acho que nunca o dinheiro jogou tanto peso no meio de arte como hoje, embora eu tenha a impressão, vendo os catálogos de resultados de leilões da Sotheby's, que parece que está tudo um pouco mais lento e eles não estão passando por crise, está tendo algum deslocamento que alguns atribuem a presença desses art-dealers, comerciantes meio outsiders assim, porque, por exemplo, aquele artista muito interessante, Alberto Burri, italiano, está tendo um boom de preço, o Fontana também, que são grandes artistas, mas o Morandi, por exemplo, custa 500 mil dólares, o que em termos de mercado de arte não é nada, então não sei te dizer.

Felipe: Na sua opinião qual o papel do neoconcretismo para a produção contemporânea no Brasil? A influência que eles tiveram, que eles continuam tendo, como é que o senhor pensa isso em termos de deslocamento e de influência posterior?

Rodrigo: O neoconcretismo em relação...?

Felipe: A produção posterior a eles em nosso território.

Rodrigo: Olha, acho que há dois momentos, no momento em que eles estavam produzindo, a situação deles era muito precária, se não me engano Hélio morreu com 48 anos, a Lygia Clark foi mais longeva. A Mira Schendel, que não é neoconcreta. Quem teve a inteligência ou a sensibilidade de comprar, depois bombou, porque os preços permanecem razoavelmente altos, já o Amilcar não, não tem preço até hoje, para você ter uma ideia, para você ter uma escultura boa do Amilcar, você não vê por 350 mil reais, é inacreditável. Bom, então o que eu acredito é que... eu escrevi um artigo sobre isso, chama um Azar Histórico, é que quando surge a arte contemporânea, quer dizer, vamos chamar de arte contemporânea da Pop para frente. Sobretudo, do minimalismo para frente, eles são mais ou menos contemporâneos. O que vai haver por parte dos críticos mais contrários à Arte Moderna e muito mais ligados à Arte Contemporânea é fazer uma espécie de resgate do Hélio e da Lygia, mais dos dois, muito menos da Lygia Pape e muito menos da Mira Schendel, porque como um dos motes da arte contemporânea é essa espécie de reivindicação, de uma interação entre arte e vida ou de uma confusão entre arte e vida, e como o trabalho da Lygia e do Hélio, em certo sentido, Os Penetráveis, aqueles trabalhos... Os Bichos que permite intervenção do espectador da obra, essa coisa toda, se assemelhavam a essa questão, passaram a ser, ambos, não é à toa que as primeiras exposições no MoMa foram deles, depois veio a Mira, uma espécie do que interessava na arte brasileira. Em função disso, tudo que, o resto, foi mais ou menos tábula rasa disso, então, sem dúvida eu acho que eles têm trabalhos muito interessantes, não acho que seja tudo, acho a trajetória da Lygia extremamente ambígua, acho que o Hélio tem uma obra mais interessante, eles foram importantes para romper com certo sectarismo dos concretos paulistas, embora tanto o Willys de Castro que está bombando hoje em dia, quanto o Barsotti, eles tiveram uma importância decisiva, tiveram um destino muito desigual, de uma certa desconsideração enquanto eles produziam a obra e uma quase sacralização posterior à morte. E em certo sentido, me parece que alguns caras que tentam fazer desdobramentos, sobretudo em relação à Lygia, por exemplo, o Ernesto Neto, são muito infelizes, porque acabam fazendo quase que um copydesk do trabalho da Lygia e essa participação na obra, que no caso da Lygia ainda era um pouco dilacerada, no Ernesto Neto virou uma coisa absolutamente aconchegante, sem drama, sem conflito, enfim, então eu acho que como todos os movimentos mais ou menos importantes têm consequências mais interessantes e menos interessantes.

Felipe: Como o senhor vê o papel da crítica e do crítico hoje perante a arte internacional, mas sobretudo no Brasil, o senhor sendo um dos principais críticos desse país ou apontado como um?

Rodrigo: Olha, no Brasil, eu acho que é quase nenhuma, porque o que eu faço, quando ainda faço, porque se paga quase nada, quase não se tem espaço... enfim, eu, pelo menos, tenho pouquíssimo retorno, não sei se os artigos são lidos...

Felipe: Posso dizer que no Sul a gente lê bastante o senhor.

Rodrigo: Ah, obrigado. Mas eu acho que assim, do ponto de vista de venda, essas coisas, eu não conto em nada, zero e, sei lá, se eu indicar algum artista para uma galeria, eles não pegam. Enfim, poder eu acho que não tenho nenhum, zero e tanto que eu vivo de dar aula. Só para você ter uma ideia o Estadão paga 500 reais por um artigo, quer dizer, o que eu vou fazer com isso? Então... e só tem lá, nem revistas mais interessantes como a Piauí aceita esse tipo de colaboração, eu já tentei e recusaram. Nos Estados Unidos, sobretudo há uma série de outras revistas que convencionalmente, comercialmente se sustentam, andam com as próprias pernas, agora eles também pagam muito mal, eu já escrevi texto para o MoMa sobre a exposição da Mira e do Leon Ferrari, eles pagaram 1000 dólares, em duas vezes, 1000 dólares, são três mil reais, um texto, sei lá, de 30 páginas.

Felipe: Nossa!

Rodrigo: É um negócio barra pesada e mexem no texto. Muito desrespeitoso, então, quer dizer, mal comparando, tem algo a ver com futebol, imagina se os caras ganhassem o que o Pelé ganhava, que foi o maior do mundo? Enfim, não dava, a garotada quer fazer futebol porque, bem ou mal, vão se dar bem também e de alguma maneira foi a melhor coisa que nós fizemos, não foi Física, não foi Artes Plásticas, não foi Teatro. Então, se você não tem estímulo nenhum, nem de bolsa, nem de nada, enfim, fica muito difícil e, sobretudo, desanima esse negócio de você não ter retorno, você está me dizendo que vocês leem, mas eu não tenho retorno, você fica isolado e isso é difícil, porque, de fato, parece que é garrafa de naufrago, você joga e às vezes dá na praia, entendeu? Então... E de prestígio eu não vivo, enfim, assim, eu sou um pouco cético, mas é o que eu sei fazer, então continuo fazendo. Agora o meu orçamento sai daqui, não conto minimamente, não posso contar, porque eu também não tenho mais paciência para escrever catálogo e essas coisas.

Felipe: E curadoria? O senhor não tem interesse, trabalhou muito pouco com isso?

Rodrigo: Eu fiz uma ou outra, mas não é a minha praia, não é uma coisa que eu goste de fazer, eu tenho dificuldade de trabalhar com os outros.

Felipe: Eu me lembrei, o Camilo Osório tem aquele livrinho, o Razões da Crítica e uma das coisas que ele fala é que a crítica, e a gente pode questionar isso, ela transmuta-se em curadorias, porque ali também teria, é um olhar de alguém, enfim, que não é um texto, mas que a crítica está presente nesse sentido. Nós podemos discordar, mas lembrei disso.

Rodrigo: O que eu acho, e aí eu discordo totalmente dele... que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa, porque é o seguinte: quando você faz uma curadoria você está endossando simultaneamente aquilo que você faz e, me desculpe, você pode até optar pôr Zé, Pedro, Paulo junto com o Calder como ele fez há pouco tempo. Aquilo lá, bem ou mal, se você quiser fazer um textinho dizendo que o Paulo não é o Calder, tem um endosso ali nesta exposição, por exemplo, que tinha o Calder, que é maravilhoso, mas tinha uns equívocos terríveis, aquele Franklin Cassaro, Ernesto Neto,

uns troços que não tinham nada a ver. Bom, então, eu acho quase um sofismo dizer que há equivalência entre crítica e curadoria. Sem dúvida, ambas atividades supõe um juízo, não é? Agora, no caso da crítica você está julgando algo que é o que a gente já fez, você está analisando um trabalho, você pode até, digamos que seja uma exposição de Volpi, que evidentemente não foi montada pelo Volpi, fazer alguma reflexão sobre a montagem, essa coisa toda, mas ela fala por si própria, não é? Essa questão de (ininteligível – 00:40:33) ter adquirido um caráter muito distinto, ou seja, muitas vezes o curador parece que é o artista, você põe um nome estapafúrdio qualquer, Corpo e Dor, junta meia dúzia de trabalhos que ilustram uma ideia. Ah velho! Aí é outra coisa, entendeu? O que é, enfim, eu não tenho nada contra curadoria, quer dizer, se você for fazer uma exposição do Volpi, você precisa conhecer o Volpi. O Caravaggio, o Caravaggio, o Morandi, o Morandi, o Paulo Pasta, o Paulo Pasta, certo? Agora, isso é uma coisa. A mão do cara, em geral, some não porque você quer escamotear a sua presença, porque a sua presença está na escolha, está na montagem, mas porque você quer que a obra cante. Em geral não é isso mais que se vê, quer dizer, a tal curadoria contemporânea... sem falar no poder que esses caras têm, quer dizer, o que tem de humilhação que o artista passa, porque, sem dúvida, eles acham que não se trata disso, porque depois eles vão se dar bem adulando o curador, crítico... muito mais curador, porque, sem dúvida, os curadores hoje têm muito mais força e peso do que os críticos. Eu, por acaso, sou amigo de um cara que vai ser o próximo presidente da Bienal, se chama João Carlos Figueiredo Ferraz, e um dia ele me chamou para conversar. Ele falou que é inacreditável o que chove de currículo, pressão de galeria, enfim, é um mundo, é negócio. Entrar... você sobe uns degrauzinhos. Pode ser ilusão, eu acho que é ilusão, mas existe. Esse mundo das galerias, é um engalfinhamento total, como aqui... Por exemplo, Art Basel Miami tem um conselho que escolhe X e não escolhe Y. Aí se tem uma brasileira no conselho que fica fazendo política para não pôr Z, A, B. Enfim, talvez pior que o Congresso Nacional. O negócio é barra pesada, é um jogo duro, pesado, vil, enfim, não é brincadeira, rola muita grana.

Felipe: Sim.

Rodrigo: Agora, nesse momento está um Deus nos acuda, né, porque...

Felipe: Professor, falando agora, pegando, de novo, um gancho: o mercado brasileiro, comparado com o mercado internacional, é pífio, né? É frágil.

Rodrigo: É.

Entrevistador: Mas qual o poder, efetivamente, que o senhor entende, que o senhor vê, neste mercado? Que ele tem sobre a produção, que ele tem sobre a legitimação de artistas no Brasil?

Rodrigo: Olha, Felipe, eu não convivo muito com galerias, tenho um convívio com uns poucos artistas, agora parece, não tenho certeza, que algumas galerias tem um poder muito grande. Por exemplo, que se diz é que a Mendes Wood, que é uma galeria jovem, razoavelmente jovem, e eu

conheço alguns artistas que trabalham com ele, de fato é impressionante a capacidade de enfiar trabalho em coleção, em museu... eles têm um modo de trabalhar que, enfim, se é certo ou errado eu não sei, mas que funciona, funciona.

Felipe: Eu estive lá, fiquei impressionado.

Rodrigo: E a outra que tem muita fama é Fortes Vilaça. A Luiza. Já a Raquel Arnaud, sem dúvida, eu acho a galerista que foi mais importante no Brasil. Bom, ela tem muita idade. A filha não sei se está à altura dela, chama Myra, e ela ficou um pouco naquela coisa..

Agora, tem alguns caras que são muito poderosos, ou que tem contato com colecionador, ou porque tem contato com o exterior. Tem muita gente abrindo galeria fora, a Fortes Vilaça, não sei, mas até a Marília Razuk, que é uma galerista meia boca, péssima, abriu uma lojinha lá em Nova York, a Nara Roesler também, a Mendes Wood também, enfim. Então eu não sei te dizer... Agora, que pelo menos duas ou três têm a capacidade de fazer cobre virar ouro, têm, isso eu te garanto. Agora, é a tal história, né, quer dizer, houve aqui um artista chamado Baravelli. Baravelli, porra, era o carro-chefe daquela Galeria São Paulo, que era da Regina Boni. Baravelli escrevia uma coluna semanal na Folha. O Baravelli hoje em dia expõe em Ribeirão Preto. Enfim, a vida é cruel.

Felipe: Não sei se o senhor conhece o [Wilson] Cavalcante, ele é professor lá no Atelier Livre, ele fala do Baravelli. Ano passado eu vi uma exposição do Baravelli em uma galeria que fica perto da Mendes Wood, em cima, né? Esqueci o nome.

Rodrigo: Ah, é a Marcelo Guarnieri.

Felipe: Isso, exatamente..

Rodrigo: Que é, justamente, um cara... parece que ele recebeu uma herança... Bom, aquela galeria é na rua das mais caras de São Paulo, a Lorena. Ele abriu mais uma no Rio e tem outra em Ribeirão Preto. Agora, ele não conta culturalmente, entendeu, ou artisticamente.

Felipe: Sim.

Rodrigo: O Baravelli que parece que era uma pessoa inteligentíssima, sagaz, ele foi muito importante para aquele grupo chamado Escola Brasil. Zé, Fajardo, Nasser...

Felipe: Uhum.

Rodrigo: E o que tinha um pouco em torno o Wesley Duke Lee, que era o cara que trouxe essa informação pop. O que, na verdade, era um pop muito mal compreendido, mas que foi muito importante para essa geração.

Felipe: Só um comentário: eu estive no Mendes Wood conversando... conversei informalmente com o Matthew ,mas o Matthew falou de taoísmo e de budismo comigo, não falou de mercado. Quem conversou de mercado comigo foi o Renato, que é o diretor. Uma figuraça, um cara muito legal.

Rodrigo: Renato é um mais moreno?

Felipe: Isso, exatamente, um grandão. E eu fiquei impressionado, eles têm uma pessoa que é responsável por três artistas. E me interessa muito entender... Eu perguntei para ele sobre a imponderabilidade do trabalho do Paulo Nazareth, pô, o cara caminha. Ele começou a rir. Paulo Nazareth vende mais que o Thiago Martins de Melo. Que imponderabilidade? Ele perguntou: “que imponderabilidade?”.

Rodrigo: Quem é esse Paulo Nazareth?

Felipe: Paulo Nazareth é aquele que fez a caminhada de Minas Gerais a Miami, que faz umas fotos “a minha imagem de homem exótico”, ele brinca com a brasilidade, ele fala do preconceito, dessa ideia de exótico, dessa figura negra, latino-americana, , está super em alta, e circulando pelo mundo inteiro.

Rodrigo: Esses caras são impressionantes, agora verdade seja dita: em boa medida, é mérito deles, porque eles trabalham...E esse trabalho envolve ir a festas 3h da manhã, entendeu? Tem baladinha, enfim, eles estão lá a trabalho.

Rodrigo: É, fazem todas as feiras. É muito importante, é o que eles chamam de network, é que nem na universidade: você chama o caboclo para um congresso, ele te chama para o congresso da área, entendeu? Também tem uma suruba que você sabe que não é tão diferente. Talvez seja mais erudita, mas...

Felipe: É com muito menos dinheiro.

Rodrigo: (Risos).

Rodrigo: Isso sim.

Felipe: Frente ao processo de institucionalização da arte, e aí mercantilização, haveria espaço para liberdade artística? E o que seria essa liberdade artística no seu ponto de vista?

Rodrigo: A impressão que eu tenho é que, cada vez mais, a arte está virando cultura, ou seja, você passa a reagenciar signos, conteúdos, táticas, técnicas já usadas. E não acho que isso seja só esse citacionismo pós-moderno. Então houve uma incorporação da história da arte na própria produção da arte, e faz com que ela, pelo menos 70%, seja domesticada. E, muitas vezes, a relação que um observador tem é mais de um historiador, de um crítico de arte, do que de um leigo, porque você vai lá, saca as citações, saca os elementos culturais que constituem aquilo e pronto, acabou. Então você aí

põe o trabalho na estante e se quiser nunca mais olha, porque você entendeu um raciocínio. Eu acho que é, por exemplo, problema do Duchamp também: o que tem para olhar no Duchamp? Ele é inteligente? É. Ele mudou algumas coisas? Mudou. Agora, quem é que de inteligente, ou de potente, saiu do Duchamp? Eu não conheço ninguém. Bom, então, que acho que ainda existe um pouco de aventura, acho, mesmo porque eu acho que existem bons artistas ainda. Mas a impressão que eu tenho é que se você não der para os seus pares, para os críticos, para o circuito de arte de uma maneira geral, uma certa entrada cultural, ou seja, o cara descansar o olho em um aspecto já culturalizado e, a partir daí entender. E evidentemente, esse imbricamento entre cultura... suponhamos que cultura seja já a arte sedimentada, a arte tem uma dimensão de aventura muito maior. Enfim, isso, em alguma medida, dificulta muito você ter algo mais radical, essa coisa toda. O que talvez seja curioso é que eu, por acaso, me aproximei dessa galeria chamada Estação, que tem mais produção chamada popular, e lá tem alguns caras que por não prestarem conta nenhum esse meio, tem um certo, velho, cujo nome é Cícero Alves dos Santos, um outro cara chamado José Bezerra, são quase sertanejos, é muito, muito interessante. Eu até te aconselharia você passar lá para você ver.

Felipe: Não é de uns troncos pintados?

Rodrigo: Isso, isso.

Felipe: Eu acho muito legal.

Rodrigo: Porque como os caras não foram criados no meio de arte, quer dizer, eles tiveram que conquistar, porque uma coisa é você fazer uma escola, e algum dia um cara te dar uma espécie de investidora, como o rei dava para o conde, e você se torna artista. Outra coisa é um caboclo que anda com o pé no chão, de sandália havaiana, que conquistou esse troço porque aquilo é a natureza dele, e que não tem satisfação nenhuma a dar para os outros. E que, no entanto, esse cara, por exemplo... eu até tenho um livro repetido aí, depois se você quiser eu te dou. Enfim, cara, é muito, muito poderoso e não sou só eu que acho não. Ele está ganhando prêmios, expôs em Veneza, expôs na Fundação Cartier, em Paris.

Felipe: Eu vi um documentário com ele e tinha umas peças também... umas das poucas coisas que acho que valia a pena na última Bienal do Mercosul, que foi um fiasco, era o trabalho dele.

Rodrigo: Acabou a Bienal do Mercosul?

Felipe: Não, vai ter, mas ela mudou de 2017 para o primeiro semestre de 2018 para não colidir com a Bienal em São Paulo, vai ser o Alfons Hug o curador, é um alemão..

Rodrigo: Eu sei.

Felipe: E diminuiu espaço, diminuiu dinheiro, a verba está em 6,5 milhões, e parece que vai ser só em três espaços: no Santander Cultural, no Memorial e no MARGS. Eles vão mudar o perfil, e congregam outras artes..

Rodrigo: O Justo assumiu de novo?

Entrevistador: Não, o Justo está por trás dessa reorganização, mas acho que ele está mais preocupado, nesse momento, acho eu, com a fundação, ele está rearticulando...

Rodrigo: Parece que só está abrindo fim de semana, né?

Felipe: É, só final de semana, só sexta, sábado e domingo até um determinado horário. E agora eles chamaram o Bernardo de Souza, para ser o novo... deram um nome, porque o Fábio Coutinho saiu, né?

Felipe: É possível falar, na sua opinião, de um artista profissional? E como é que esse adjetivo se estende aos demais agentes do campo no Brasil, na sua opinião?

Rodrigo: Olha, se você considerar profissional a pessoa que vive do trabalho, sem a menor dúvida, cada vez tem mais, porque antes era muito raro, isso até nos anos 70, 80 era muito difícil quem vivesse de arte, era mais gente que tinha, sei lá, renda de família, essa coisa toda. Agora tem muita gente que vive. Quanto às outras atividades – crítico, curador, essa coisa – também existem. Agora, não quero ser maledicente, mas eu acho que o cara acaba sendo obrigado a fazer tudo, entendeu, o que aparecer, e não o que ele gosta, senão não ganha. E, como eu te disse, escrever um artigo no Estadão paga 500 reais, então... A outra ponta, bom, galerista então totalmente profissional, né? Mas é bom que haja, porque o cara passa a se dedicar totalmente ao seu trabalho, é difícil fazer duas coisas, né? Antigamente o cara era, sei lá, designer gráfico, dava aula. Hoje em dia tem muita gente que vive do trabalho, vamos chamar de profissional. Agora, eu não acho que essa produção contemporânea é melhor que a moderna, se você considerar os melhores modernos eram amadores. Amadores no sentido de que não viviam do trabalho.

Felipe: O senhor já tocou isso, como o senhor disse, o senhor é apontado como um crítico formalista, mas como é que o senhor vê o meio? Qual é, na sua opinião, a influência do contexto sobre a produção?

Rodrigo: Olha, eu acho o meio decisivo, não sei se no Brasil, porque como você não tem o conceito de arte, o que acaba decidindo que o Picasso é melhor que o Matisse, ou o Matisse é melhor que o Picasso, é, em última análise, uma coisa consensual que quanto mais rico for o debate em torno disso, melhor, em geral, é a escolha. A que nós fizemos foi péssima, em geral era coisa feita por (ininteligível – 01:04:46), você não tem nada contra, mas em geral a pessoa conhecia muito pouco arte. Eu já tive, acho que também por razões pessoais, você vai envelhecendo, tem menos tempo de encontrar, de ir a bar, essas coisas assim, um meio muito mais rico, entendeu? Hoje em dia eu dou

aula, encontro muita gente e tal, mas diálogo eu tenho muito menos. Agora, eu acho que talvez seja a coisa mais importante para a formação ou de um artista ou de um crítico, seja lá o que for, porque, enfim, você vai ver uma exposição junto, discute, você depois escreve alguma coisa, discute esse artigo com outras pessoas. Agora, também considere o seguinte: eu não tenho nem celular, não tenho Facebook, por princípio, então tem uma discussão que corre por aí, que eu estou por fora. Eu tenho dúvidas se você consegue formar alguma coisa, um olhar, opiniões, a formação cultural, pelas tais redes sociais. Eu tenho minhas dúvidas. Agora, não posso nem opinar, porque eu não sei o que ocorreu, entendeu?.

Felipe: Bom, são coisas diferentes, o pensamento crítico da crítica. Mas existe um rótulo ou um *slogan* crítico, por exemplo, quando o que foi diretor da Tate vai falar do trabalho do Damien Hirst ou do Jeff Koones, ele rotula esses trabalhos, enquanto crítico. Bom, se são ou não são, é uma outra coisa, mas ele usa um rótulo.

Rodrigo: Os trabalhos do Damien Hirst...

Felipe: Damien Hirst e do Jeff Koones.

Rodrigo: São críticos?

Felipe: São críticos, ele usa... mas, assim, ele usa como adjetivo, quase como um *slogan*. A minha pergunta para o senhor é: qual é o papel econômico, do pensamento crítico, se houver e deste *slogan* crítico, que acaba sendo apropriado a vários tipos de produção, como um adjetivo necessário no processo de precificação, de valorização e etc.?

Rodrigo: Eu acho que ou o trabalho de arte é crítico, ou não é trabalho de arte. Crítico no sentido de que você proporciona experiência de relações, de cor, de linha, de forma, de composição, que são críticas em relação às demais relações que se dão cotidianamente, banalmente, automaticamente, etc. Então, eu acho que são aspectos de condição sine qua non. O que se está vendo, eu acho, é muito em função da crítica ao formalismo, você deslocar essa dimensão crítica que, do meu ponto de vista, diz respeito às relações que o trabalho propõe para a experiência, para questões mais temáticas. Então, sei lá, uma pseudo zombaria do Jeff Koons, a pseudo violência do trabalho do Damien Hirst, cortar tubarão, cortar vaca, então me parece que passa a haver, no trabalho de arte, uma operação semelhante à que você tem na produção de qualquer objeto, ou seja, você, como que de fora enseja um pseudo conteúdo crítico, ou em uma geladeira, tem 200 geladeiras aí que você abre e tem fígado, víscera, então é como se você estivesse criticando a geladeira da classe média, etc. Enfim, talvez para uma criança, isso tenha uma dimensão crítica. Agora, é uma coisa que supõe com o mundo, desde que você considere que as cores, os materiais, a tela, são também elementos materiais do mundo, são reais, uma relação com o mundo que é igual a relação de fazer uma cadeira como essa, você usa a cadeira, você usa o ferro, o tecido, espuma, para fazer isso. Não acredito que isso seja maneira de um artista

trabalhar, né? Eu acho que ele tenta tirar do que ele usa, seja lá pena, espuma, os mesmos materiais de uma cadeira, para conquistar, a partir deles, uma expressividade que seja distinta da que se fez nessas porcarias dessas cadeiras. Então, essa ação de fora para dentro tende a que você opere sobre o mundo da mesma maneira que a indústria opera e pode ser que isso constitua uma narrativa superficialmente crítica, mas a operação é a operação mais instrumental possível. Quer dizer, eu acho que é uma contradição nos termos, mas é o que tende a ser visto hoje em dia como crítico.

Felipe: O senhor usa agora na nossa conversa, como várias vezes, a ideia de experiência. O que o senhor chama de experiência?

Rodrigo: Basicamente, o que eu entendo por experiência não é resultado da experiência, ou seja, você põe o dedo no ferro quente, que é uma experiência e descobre que, a partir daí, você vai ter uma queimadura. Eu entendo por experiência e eu acho que é essa relação que eu tenho com os melhores trabalhos de arte, você experimentar uma certa opacidade do mundo, uma certa névoa do mundo, a partir do trabalho de arte, que cabe a você, que te dá quase que um padrão de elementos, a partir dos quais você tenta reordenar as coisas. Então, encontrar uma solução nova, sei lá, diante de uma (ininteligível – 01:12:02), por exemplo, que eu acho que é magnífico e você tem um estilhamento de uma espécie de realidade dada, seja essa realidade dada em uma superfície vermelha, ou qualquer outra coisa, que faz com que você experimente simultaneamente a diversidade dos estímulos do mundo e esse estilhamento é quase como se fosse uma matriz que te possibilitasse reordenar o mundo de uma forma mais livre, mais plena e sem que você impedisse que o mundo te pusesse em questão, coisas dessa ordem. Mais ou menos o que eu entendo é isso. Por isso que acho que narrativa me incomoda muito, porque é uma relação muito mais intelectual, menos material. Bom, vou te dar um exemplo de um trabalho que eu vi há muitos anos de uma africana, que eu vi no Centro Cultural de São Paulo. Então, ela tinha trabalhado um tronco, muito bonito, de mogno, uma coisa assim e depois, ao lado, uma mesa trivial, qualquer, feita da mesma madeira, com a cadeira. Bom, você não precisa ser muito esperto para ver que você domesticou, cortou uma coisa viva, dela você fez uma retificação e dessa retificação, nasceu um objeto trivial qualquer, certa oposição entre vida e... objeto animado e não animado, blablabla. Enfim, tudo bem, ok, entendi. Não aprendi porra nenhuma, entendeu? Porque ela está lidando com o mundo do mesmo modo que quem fez essa cadeira está lidando e eu te pergunto: para que que eu vou ver aquilo duas vezes? Eu passo a vida olhando Matisse e aquilo está pulsando o resto da vida. Aquilo lá, não, eu fiz, entendi e não preciso olhar, porque a dimensão opaca, isso que eu estou chamando de experiência, essa espécie de... tem um negócio que dizem de homem valente, onça também, que quando você atira e produz fumaça, ela avança na fumaça, entendeu? Quer dizer, enfim, tanto faz se ela vai morrer ou não. E eu acho que o que não se está fazendo é lançar na fumaça, quer dizer, você vai na boa. Tiro de chumbinho, sabe? Tem risco, cara. Eu não tenho nada contra o trabalho dessa africana, não sei se é portuguesa, africana, mas, cara, tenha santa paciência, eu vi isso, o que eu ganho em experiência? Em sabedoria? Em conhecimento? Diante de um troço

desses? E acho que isso, em boa medida, é responsabilidade do Duchamp, porque, sim, tudo bem, eu entendo a Roda de Bicicleta, a capa da Underwood, eu entendo tudo aquilo, ele é muito inteligente, ele pôs tintura nessa reação que é o peso do circuito da arte para o reconhecimento de quando o objeto é artístico, agora, porra, todo mundo tem Duchamp, aquilo é a mesma coisa de um gato angorá, quem é que leva um choque diante de um Duchamp? Eu levo muito mais, não diria choque, mas tenho um entusiasmo muito maior diante de um Matisse, um bom Picasso, do que um Duchamp, aquilo é um gato que você chama e ele vem. Quer dizer, então isso não é o que eu considero arte.

Felipe: Tem mais duas perguntas para a gente encerrar a nossa conversa, primeiro, como é que o senhor vê o rumo da produção atual no Brasil?

Rodrigo: Olha, para isso, eu tenho que considerar dois aspectos: um que eu estou muito perto, dois, que eu tenho 62 anos, essa garotada tem de 30 a 40. Praticamente quase tudo o que eu escrevi foi sobre Arte Contemporânea, mas eu também escrevi muito sobre Arte Moderna. Três, tem muitas pessoas com quem eu não tenho isenção, porque são pessoas que eu tenho pessoalmente antipatia. Consideradas essas coisas todas, eu acho que há, sei lá, uns dez artistas que são interessantes, boa parte do resto (ininteligível – 01:17:49), é oportunismo, truque, maneirismo, então eu não diria que eu vejo com muito otimismo não. Agora, leve em conta basicamente essas duas coisas: eu estou muito perto, eu conheço as pessoas, eu tenho um defeito, eu reconheço como defeito, de não gostar de muitas coisas de pessoas que eu acho canalhas e são trabalhos que estão em construção ainda, mas que tem uns dez artistas dignos, eu acho que tem. Mas eu acho que não tem muito mais do que isso.

Felipe: Para pensar esse meu tema de tese, um tema amplo que chamado de mercantilização do artista, da obra, enfim, o que o senhor acha que eu tenho que tratar? O que o senhor acredita que eu não posso deixar de falar quando for tratar desse processo no Brasil?

Rodrigo: No seu trabalho?

Felipe: É, Mesmo que seja para dizer: “bom, não é com isso que eu vou trabalhar, mas eu devo, de alguma maneira, prestar atenção nisso”? O que o senhor me diria? Se eu pegasse um livro que trate deste tema, o que o senhor gostaria de ver? Ou o senhor pretende, ou o senhor imagina que ali estaria tratado?

Rodrigo: [Vou ser bem mais].... kantianamente, eu diria, acho que isso é banal, não há um conceito de arte. Se tivesse, você não tinha uma história da arte. Você não tem uma história do triângulo, você tem uma história da matemática, você vê sobre o triângulo. Se a arte fosse simetria, acabou, parou, não é? Qualquer conceito que valha para o Matisse não vale para o Picasso, não vale para o Morandi, ou Mondrian. Eu acho que se você conseguir avançar um pouco na compreensão de que se está forçando a haver um conceito de arte, por razões de mercado, por razões de homogeneidade de opinião, etc., etc., eu acho que você teria um ganho para o seu trabalho e uma contribuição muito interessante. É

claro que você não vai conseguir chegar a uma resposta, você pode tentar encaminhá-la, deixar isso como uma interrogação, mas eu acho que talvez essa seja uma das questões mais interessantes dos nossos dias. Eu acho que é por aí.

Felipe: Rodrigo, muito obrigado.

Rodrigo: Eu que agradeço.

Fim da gravação.

ANEXO

Este anexo é composto por entrevistas realizadas por outros pesquisadores em ocasiões distintas, geralmente sendo disponibilizadas via vídeo, ou áudio, como no caso da fala de Rubens Mano que não se trata especificamente de uma entrevista, e sim, de uma comunicação realizada pelo mesmo em São Paulo. Assim, o que segue são transcrições de entrevistas, declarações de agentes transcritas pelo pesquisador com o objetivo de servirem de material de análise. Muitas outras compuseram este acervo, no entanto decidi transcrever de modo integral as que foram fundamentais para a reflexão proposta por este trabalho de pesquisa. Além disto, seguem os currículos de: Paulo Nazareth, Ricardo Basbaum e Rosângela Rennó.

Transcrições

Sócios da Galeria Mendes Wood: **Felipe Dmab, Pedro Mendes, Mettew Wood.**

Disponível em: <https://vimeo.com/169609225>

Acessado em 19/02/2017

Obs: esta entrevista esta disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial, pertencente a Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea, que a disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito. O que segue é uma transcrição literal realizada pelo autor (Felipe Caldas).

MW – Somos os três sócios fundadores da Galeria Mendes Wood, DM.

FD – A coisa que a gente sempre pensou a gente é uma galeria internacional baseada em São Paulo. Quer dizer esta ideia de estar em contato com o mundo de uma forma maior, estando baseado em SP, com as questões de São Paulo e entendendo São Paulo como um Hub para o Brasil. Então muitos de nossos artistas são de diferentes partes do Brasil, Rio Grande do Sul, Maranhão, Ceará, Bahia, Minas Gerais, e por ai vai.

PM – Sempre nos interessou esta ideia do regional e do universal, assim sem fronteiras. Então se fizemos uma pesquisa bem fora do centro, da Cosmópolis São Paulo, mas sempre em dialogo com o mundo. Sempre convidamos artistas de todas as partes do mundo, mas ao mesmo tempo olhando pra histórias, narrativas, únicas, particulares, de diversas regiões do país.

MW – Uma tendência filosófica que eu enxergo na forma que a gente aborda isso, é que a gente só lida com artistas que a gente chama de “*believers*”, que acreditam, a gente lida com artistas que não conseguem fazer outra coisa, que brilham, que fazem tudo por isto. Que no mundo de hoje, em qualquer setor, que é muito fácil, existe muito sinecismo, que vem junto com o capitalismo avançado, com a globalização, sinicismo também faz parte da nossa geração que esta enfrentando crise ecológica, que a gente esta na frente dos olhos mas a gente não reconhece. A gente esta enfrentando mil crises, como crescimento populacional, imigração, e a gente não reconhece. Eu acho Sinecismo infelizmente é uma característica muito endêmica em nossa geração. E a gente faz de tudo pra só lidar com pessoas que não tem nenhuma margem de sinecismo.

FD – Eh..isso é engraçado. Isso é uma coisa que pra gente ficou muito claro, né. E muitas coisas acho que a gente foi aprendendo, quando a gente começou a galeria não tinha uma ideia assim, o programa vai pra este caminho ou praquele caminho. A gente foi também entendendo o artistas que faziam sentido e que tipo e paixão fazia sentido. Isso quando o Mettew fala desta ideia dos artistas que muitas vezes estão fazendo uma chacota do mercado, ou lidando com mais coexistências do mercado da arte contemporânea, pra gente interessa muito mais o artista que esta desenvolvendo uma pesquisa pessoal relevante, quando não é uma opção, quando se fazer arte é uma necessidade, uma coisa que vem do sangue.

MW – Que em algum instante também pode ser crítica. Não eh que eu quero dizer que a gente não se interessa por artistas críticos, mas um crítico que realmente é Elemental. É um espírito critico, é um critico muito mais duradouro. Muito mais duradouro, eu acho.

PM – A gente vê bastante a ideia da vanguarda não como algo novo, mas como algo verdadeiro, real, algo predicado a uma pesquisa e numa busca pessoal, o que tu acha?

FD – Total! Éh que não é sobre o novo também.

MW – Exato!

FD – Não é sobre o novo todo dia pela manhã, é sobre o que é de verdade, sobre o que é raro, o que muito especial.

PM – Exato. Porque afinal de contas este novo já vem obsoleto, esta busca..

MW - Exato.

FD – Exato.

PM – Enquanto a experiência real, ela é real.

MW – O novo é o mais perigoso produto do capitalismo. Um produto ideológico.

FD – Éh..Né?! Esta ideia que o novo é melhor, que o novo é mais incitante, é mais atraente, e vai te resolver mais..

MW – É uma grande armadilha.

PM – François Lyotard escreve um texto super importante, de 1972, eu acho, e chama-se: *The New and the Now*. Eu acho que ele esta dizendo que o novo é o velho, ele é absoleto. E o agora é o novo, o agora é a experiência real.

MW – Penso na etimologia dos códigos secretos de palavras. De companheiro, que é com pão, na verdade. Acompanhar é com quem você come pão. Então, realmente pão é um objeto fundamental da civilização. Então com quem você come pão, é com quem você divide alguma coisa cotidiana primordial. O acompanhamento tem de ser assim. Tem de ser próximo, tem de ser amigável, muitas vezes é muito além de um relacionamento profissional.

FD – É emocionante!!

MW – Emocionante!

PM – Uma aventura conjunta, é inevitavelmente uma família. Porque a gente passa quase que nosso tempo integral com essas pessoas.

MW – Por isso que eu pessoalmente fico muito “*suspicious*”, como que eu posso falar isso? *Suspicious*? Suspeito.

FD – é.

MW – quando pessoas falam de uma profissionalização do mundo da arte, de uma economia da arte, sim, porque isso é realmente contra a essência da coisa. É muito difícil.

PM – E falando desta incredulidade sobre esta economia da arte como mercado profissional, existem estas tendências das galerias se tornando..

MW – Empresas, corporações, *limited liabilities*.

PM – E eu acho que esse é o grande.. esse é grande fio da meada, até onde a gente consegue, isso é possível? Porque a gente esta lidando com pessoas que são variáveis, que são únicas, que são frágeis..

FD – Até que capítulo você profissionaliza a missão? Você profissionaliza este tipo de diálogo? A gente se pergunta muito isso, porque se não for pra ser intenso, se não for pra ser o tempo todo, não for pra viver junto, não vale a pena.

MW – Não vale a pena!

FD – O que a gente faz só faz sentido, se for de verdade, se você se jogar dentro deste universo junto com o artista. E sempre falar pro artista, tem essa coisa, a gente esta fazendo, estamos trabalhando juntos para uma terceira coisa. Que é propagação da missão dele. Então, assim em alguma instância tem isso, né? A gente esta construindo alguma coisa juntos. Acho que isso é muito especial. Como que se profissionaliza essa.. esse encontro?

PM – A verdade é uma forma, de ter esta liberdade pra trazer um conteúdo inédito pra cidade, na maior parte das vezes.

MW – Totalmente!

PM – Sem ter necessariamente este compromisso di.. ter um trado duradouro, pode ser uma espécie de one-off.

FD – Brazilian affair.

PM – É um Brazilian affair. Não precisa ser um casamento. E a ideia de um pouco poder artistas que muitas vezes através da agilidade da Galeria a gente pode fazer isto acontecer sem todo um tramite de uma exposição de museu, que muitas vezes seria visto três anos depois.

MW – Ou nunca.

FD – 3 não, 30! Ou nunca. Possivelmente nunca.

MW – É um compromisso com a cidade, eu acho..

PM – Um compromisso de trazer conteúdo, mesmo, trazer diálogos, que são mais importantes que a ideia, a ideia da representação, na verdade, é quase, um *footnote* do que a gente faz. A representação são sim estes artistas que a gente decide..

FD – Dai é um compromisso de vida.

PM – É um compromisso de vida, mas é maior, o que a gente faz é maior, do que só isso.

MW –É que também, eu acho, que existe. Eu sempre penso no curador suíço Hans Ulrich Obrist, que sempre fala: *it's, urgent! It's Urgent!* Tem uma certa urgência no que a gente faz, especialmente em São Paulo, em algum instante, São Paulo é uma cidade inacreditável, de um tamanho inacreditável, de um conteúdo inacreditável, que infelizmente tem muito pouco forças formais trabalhando para.. tipo.. Não tem os museus que merece, não tem a quantidade de museus que merece, não tem a quantidade de galerias de arte moderna, contemporânea, espaços de *art premier* que merece, a gente..

FD – Espaços independentes, espaços de pesquisa..

MW – Espaços independentes, coleções privadas, e públicas, tipo.. filantropia também, infelizmente, a gente ta muito *behind* em tudo isto. Então eu acho que para gente, sabemos disto, nossa geração sabe disto, nossa geração de paulistanos, sabe disto. Existe um certo, São Paulo é muito estranho, ta tipo, incrivelmente futurístico é maravilhoso em algumas questões, muito, precisa trabalhar em muitas outras questões, então eu acho que existe esta urgência de levar o máximo de conteúdo pertinente, relevante, interessante para a cidade possível.

FD – E deixar a cidade influenciar os artistas, né.

MW – Exato.

FD – Isso é fascinante pra gente, é muito interessante ver como São Paulo influenciou tantos artistas que a gente trouxe para cá.

MW – Isto é incrível!

FD – artistas que vem uma vez, vem duas, vem três, e depois assim, vem uma vez a nosso convite, uma segunda vez a nosso convite, a terceira vez a convite de um de um outro espaço, depois, daqui a pouco ta vindo porque quer passar mais tempo aqui, quer pegar um estúdio aqui. Isso é muito gostoso!

PM – Existe um efeito dominó culturalmente, São Paulo se torna de fato nos últimos 10 anos que é relevante, extremamente relevante para a arte contemporânea, extremamente relevante como um lugar de encontro para arte contemporânea.

FD – A Galeria é um espaço onde você entra, vê um show, ou você vai embora, ou você vai conversar com alguém, sobre alguma coisa, pratica real. E a gente queria alguma coisa que fosse o oposto, acho que muita gente que nunca tinha na vida pensado em comprar arte ou interagir com arte, do nada venho aqui, porque um amigo tava aqui, porque venho tomar uma cerveja, ficou no jardim, conversou, conheceu o artista, muitas vezes isto acontece deste jeito, não é? Isso é muito gostoso! Então, acho que é generosidade, acho que tem um diálogo geracional sim. Acho que a nossa geração é uma geração que também entende que o mundo é maior, e que vale a pena olhar pra ele.

PM – Acho que uma das coisas fundamentais também, que a gente, eu acho que foi um pouco um dos nossos desejos era realmente sentir as pessoas confortáveis e bem-vindas, a ideia da porta está sempre

aberta, (ruído, incompreensível) coisas assim, parecem irrisórias mas que fazem toda uma diferença. Ter alguém muitas vezes dando as boas vindas e fazendo um tur.

MW – É importante isso!

PM – Contando sobre isso porque eu acho que existe uma repelência sobre a arte contemporânea também que ela é contextual, ela é sobre a própria questão da arte contemporânea. A arte contemporânea ela pode ser repulsiva. “*Sensation*” aquela grande exposição organizada pelo, financiada pelo Charles Saatchi, que vira aquela grande história sobre o mercado, enfim.. Que era aquela ideia de chocar, do momento, do nojento, a gente queria todo o contrário, a gente queria trazer pra cá, a gente vê este modelo do “*sensation*”, como algo um pouco *outdated*. A galeria pode ser um lugar de ter uma experiência completa, saudável, sem..

FD – De troca, de conversa..

PM – Sem fronteiras..

FD – Os nossos escritórios são ali nos jardins abertos, acho que a própria geografia, o jeito como a galeria se desenha é muito sobre isto.

MW – Tem um ditado budista que eu acho muito bonito, que é: o único milagre é uma mudança de ideia. Porque a gente vive num mundo conceitual.

PM – Mas não é uma mudança de coração?

MW – De coração, *We say a change of heart*, mas é que, de repente, eu não sei, mudança de coração .. Mas na verdade quer dizer uma mudança do estado de espírito, porque a gente vive em um mundo que é criado pelo nosso estado de espírito, então quando você entra em contato com uma grande obra de arte, e você consegue mudar de ideia, algo milagroso está acontecendo. Então, eu acho que você tem que criar uma situação aberto, em algum instante místico, assim.. Isso é meu lado, confesso um pouco..

FD – Espaço onde acontece alguma coisa que é especial, que é rara. Um espaço que é aberto pra isto.

PM – É que a gente acredita muito na magia da arte, assim, nesta ideia que a arte é totalmente de fato, extraordinária.

MW – Que é a transformação.

PM – É transformador.

MW - A magia é isto. Uma coisa que transforma em outra. Que é a mudança de uma ideia, que é uma grande coisa, que é a base na verdade de uma sociedade feliz, de um mundo melhor. Que isso vai, que isso é semente para ideias utópicas, mas é onde a gente precisa chegar.

FD – Eu acho que aqui a gente enfrenta, assim, com toda honestidade colecionadores também muitas vezes que já vem colecionando a muito tempo, e muitas vezes colecionavam arte brasileira, a gente também apresentou um novo enfoque, e uma nova visão sobre o que é, sobre o que pode ser este colecionismo, em contato com coisas diferentes, então acho que muitas vezes são desafios diferentes, porque cada pessoa é uma pessoa, né. A relação com o colecionador também é como a relação com o artista.

MW – É muito parecido.

FD - A gente não trabalha com milhares de colecionadores, a gente trabalha com colecionadores que estão perto, e são mais do que isto, são amigos, estão em diálogos, tão aqui conhecem os artistas, sabem o que está acontecendo aqui, e não é sobre compra, é sobre a compra de uma ideia. Estão aqui pra comprar e trocar ideias, eles também trazem as deles. Isso é muito gostoso! As vezes é primeira geração, segunda, o colecionador já colecionava há um tempão também é surpreendido agora, quem sabe, por um programa que acessa um universo que ele não conheça antes, então.

PM – Acho que fundamentalmente é incitar a curiosidade, incitar a pesquisa, é isso que eu acho que é nosso papel de catalisador.

FD – E eles vão trazendo, né, e isto é muito legal.

PM – Exato. Eles próprios trazem coisas.

FD – Os colecionadores trazem, “olha este artista aqui”. Isso é muito gostoso! Essa é a parte mais legal, né!

PM – Sem dúvida. Pra gente também é um laboratório tá com o artista, tá com o colecionador, e tá trocando.

MW – Também, parte desta rede que a gente está falando de trazer artistas internacionais, críticos, curadores, e pensadores, e colecionadores, fomentadores, agitadores internacionais para São Paulo e também de demonstrar no seu interesse na sua fé num capital cultural brasileiro, também existe assim por exemplo para mim como gringo, crescido nos Estados Unidos em Boston, Brasil é um país muito estranho, é um país muito fascinante, é um país que tá presente na imaginação de todos nós, assim norte-americanos, estadunidense, europeus, mas é Brasil é um país que tipo sempre assim, um país que sempre foi um pouco fechado, assim o mundo não entende exatamente. Brasil mantém um ar de mistério. Brasil tipo fala o português o restante do continente fala espanhol essas coisas básicas que todos sabemos. Brasil é tem um fator meio insular por causa das questões econômicas, políticas econômicas e tal, então eu acho que em parte não exatamente uma estratégia, mas a gente sempre acreditou nesse capital cultural brasileiro que precisava ser lavado para fora. É em um algum instante a gente vai muito também enquanto a esta aqui com os internacionais não representados esses *one-night stands* maravilhosos de ideias, a gente está lá tipo uma bandeira gigante também. A gente no início da galeria a gente fazia 14 feiras por ano, assim, e não por fins capitalistas de forma alguma.

FD – Ao contrário, né! (risadas)

MW – Era o momento que se faça um solo, super custoso, que não vende, porque é uma pilha de areia e etc..Tipo em Hong Kong, onde você, mal falo chinês, em meu caso, E assim a gente realmente foi muito vigoroso.

FD – E assim o fato de sermos três, e o jeito como a gente devotou o nosso tempo a nossa energia a isso, acho que isso fez muita diferença. Éramos três escravos trabalhando por uma ideia que ainda segue em formação, né?

MW – É.

FD – E acho que nunca vai estar formada. E acho que essa é a graça.

PM – Vejo uma coisa muito quixotesca sobre o papel do galerista, porque de uma certa forma é isso, é acreditar no invisível o tempo inteiro e andar sem saber muito pra onde, mas acreditando que aquilo é verdadeiro. E eu acho que de uma certa forma todos os três temos um pouco este gem nômade, de estar em vários lugares ao mesmo tempo, enquanto o Felipe esta em Hong Kong,

MW – Muito Comum

PM – Visitando um artista, o Matthew em Nova Iorque .

MW – Três continentes é muito normal pra gente.

PM – Isso acontece bastante eu acho sem dúvida que isso é um *asset*, e ter entendido que isso pra gente é mais importante que uma visão única.

FD – Que a gente gosta de gente, que a gente tem curiosidade por gente em todo canto. Então assim é, sempre foi essencial levar, não só levar a missão mas trocar e trazer algo de volta. Acho que isso é uma parte muito interessante, muito gostosa do que a gente faz. E toda esta ideia do internacional, galeristas brasileiros tiveram este primeiro momento de levar arte brasileira pra fora, agora também a gente esta vendo toda a nossa geração no mundo inteiro, trocando, né. Hoje em dia não faz sentido você não estar aberto para isso. Acho que é assim um pouco que a gente pensa, né?

PM – Sem dúvida.

FD – A coisa da rede acho que é um pouco do que a gente estava falando antes, é sobre você pegar o conteúdo dos artistas, conteúdo destas cabeças geniais com que a gente tem a oportunidade de trabalhar e achar o ouvido certo. Como contar a história certa para pessoa certa, do jeito certo, pra que essa.. O trabalho deste artista consiga ganhar uma visibilidade maior, uma voz maior, e consiga influenciar outras pessoas, consiga tocar outras pessoas. A rede é sobre isto, é sobre este dialogo, é sobre esta difusão de conteúdo.

Transcrição

Márcio Botner

(artista, galerista, gestor cultural.)

Entrevista disponível em : <https://vimeo.com/161711133>

Acessada em 28 /02/17

Gravada originalmente em junho de 2015.

Obs.: Esta entrevista esta disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial, pertencente a Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea que disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito. O que segue é uma transcrição literal realizada pelo autor (Felipe Caldas).

- Márcio Botner , artista, diretor presidente da OCA lage, e da gestão EAV, escola de artes do Parque Lage e da Casa França-Brasil. Fundador da Gentil Carioca, ex-professor, por 8 anos também da escola de artes visuais do Parque Lage. Ex-vice presidente da associação de amigos do Parque Lage.

- Na verdade eu comecei estudando aqui no Parque Lage, fiquei 4 anos, cheguei a fazer um curso chamado de aprofundamento na época, e logo depois eu engrenei e comecei a dar aula. Depois eu sai um pouco com a ideia de focar totalmente no meu trabalho de artista, depois meu trabalho de artista começou a se relacionar com outros artistas, e de alguma maneira também eu comecei a me interessar em ajudar a produzir obras de outros artistas, juntos ou não. Depois resolvi mergulhar num curso, uma espécie de uma pós em marketing de cultura. Eai acho que já era um pouco o embrião de eu querer dar este voo de pensar que o artista poderia ser um agente capaz de tocar em vários braços do sistema. Depois, isso em 2003, venho o momento em que você não tinha um mercado dentro do Rio, você não tinha um espaço que tivesse artistas por traz, venho a ideia deste encontro com a Laura Lima, com Ernesto Neto, no inicio tinha o Franklin Cassaro, logo em seguida nós três, eaii isso venho, nasceu, esta plataforma de artistas, que é um espaço tocando o mercado, mas que também é um espaço que toca a rua, que toca educação, eai nasceu a camisa educação, o projeto da parede, Gentil, e outros projetos. Nasceu anos depois com Marcos Wagner o Alalaô, e no meio disto tudo sempre a escola de artes visuais, e eu participando, e eu depois voltando a dar aula, 8 anos dando aula aqui, uma paixão enorme. Depois venho em 2007 o convite do Paulo Vieira se tornar o presidente da então associação de amigos (EAV) e ele logo convidou o Fabio Schwarzwald, o Guilherme Magalhães Pinto, eu, o Ernesto Neto. Quer dizer, o próprio Paulo já vislumbrava esta união entre colecionadores, artistas, e também no meu caso um pouco produtor ou galerista, enfim, que tocasse estes braços, e unidos pensássemos o melhor para a escola.

- Você precisa cobrir a piscina, eai você tem uma firma que vai cobrir a piscina, e essa firma vai pedir trinta mil reais para cobrir a piscina, você tem um problema. E ai eu fico pensando hoje, porque não chama um artista para resolver este problema? E ai este artista vai lá, vai pensar um projeto, teve isso, isso até aconteceu, um projeto incrível, que ele vai pegar caixas de madeira de feira, vai botar garrafas pet, vai botar um gelo seco, e isso vai flutuar dentro da água. E ai você tem vários destes caixotes, eles estão conectados vira um palco, e vira um acesso, você tem algo, um pensamento de um artista lidando com esta funcionalidade, claro que ele se dedicou pensando nisso, e com um custo muito mais barato.

- Como que a gente dá a volta dentro deste circuito? A palavra chave, quando você pensa num artista é liberdade. Eu acho assim se você pensa também no que se fala em uma escola de arte, é liberdade. E

assim, eu acho que se você pensa também o próprio sistema de arte, por mais que ele possa ter seus dogmas, e tal. Eu acho que a liberdade é fundamental e cada vez mais a gente vê dentro do sistema esses agentes que vão criando seus vários braços dentro do meio. Então assim, se você tem o olhar do artista isso não quer dizer que você não possa ser, você claro tiver algum estudo pra isso, alguma direção, você poder ser um gestor, e isso também porque você dependendo por onde você passou você também foi um pouco produtor, e aí de repente sim ou não, você pode ter que lidar pelo mercado. E assim você pode ir permeando, e acho isso, se você olhar temos vários exemplos hoje no Brasil e fora destes tentáculos da arte que vão se ocupando, então muito diferente de antes onde você tinha uma função de que fulano é colecionador, ou é marchand, etc.etc. ou é o artista que só pinta quadro a óleo. Quer dizer, eu acho que a gente tem que pensar a palavra “liberdade” como o grande motor da arte contemporânea. Agora é claro, e evidente, sem nenhuma ingenuidade. Eu acho assim, eu acho que a gente sabe o quanto o mercado domina o sistema da arte, né? Então assim o que é muito bom, por um lado, sem dúvida, e é um motor de uma engrenagem que faz vários destes agentes tarem ganhando corpo, ganhando ações. Ao mesmo tempo a gente também vê as misturas, claro, do mercado, com os museus, com as instituições, com as escolas, com os artistas. Isso era algo embrionário e foi crescendo, e ganhando um corpo, então você não tem, hoje é evidente que você vai observar, e você vai ter colecionador dentro de um bord de um, dois, três museus, e vai ser este colecionador que vai ajudar esta exposição acontecer, e nesta exposição ele pode ter obras suas, que pode ter nomes de coleção na parede. Agora eu acho isso absolutamente natural, quer dizer, isto é um movimento desses braços, que um vai apoiando e sustentando este sistema, desde que tudo fique muito transparente. Você não tem como dizer: não o mercado, o mercado é absolutamente parte necessário pra tanto as instituições, quanto para o desenvolvimento das carreiras dos artistas.

- Olha, eu acho que a grande questão é transparência. Eu fico vendo você não tem como eh.. assim se você tem uma capacidade e não são muitas pessoas que vão poder estar a frente de lidar com instituições e tal, você vai lidar com este limítrofe, e vira e mexe você tem, questionamentos de oh.. como que foi esta ação? Como que foi aquela ação? Mas é uma questão muito clara, de você estar agindo com essa transparência. Quer dizer, então, acho que você cria todo um *background*, então, eu não sei, em meu caso específico eu vou chamar a Lizette Lagnado para ser a diretora, o Pablo León de La Barra pra ser diretor, claro que eu vou poder trazer as minhas experiências, e a gente ao mesmo tempo temos uma comissão de ensino, temos uma comissão de projetos e eventos, tá então você cria nomes, referências, pra ambos, no nosso de ensino tem o Fernando Cocchiarale, o Conduru, enfim, vou trazer depois todos os nomes, no de Projetos e eventos temos o Marcos Chaves, temos Guilherme Coelho, Temos é Ronaldo Lemos, quer dizer.. Então você começa a criar um corpo que vai ajudar a pensar todo este programa, e vai proteger também, e vai legitimar todo este programa.

- Tudo enquanto artista, é eu trabalho com outro artista, enquanto todas as ações eu sempre penso em parcerias, eu não acho, assim, em meu caso pelo menos, ninguém faz nada sozinho. E acho que, eh.., não acho que pra você dizer, como é que é o artista ter sucesso, que isso é responsabilidade do mercado. Eu costumo dizer se você for ver um artista de sucesso você vai pensar que ele tem um equilíbrio entre as suas ações do mercado e suas ações institucionais. Quer dizer as exposições estão acontecendo nas instituições, nas principais instituições do Brasil e do Mundo, e ao mesmo tempo estão nas principais coleções. Quer dizer, como que eh.. e ao mesmo tempo cabe também ao artista criar estas relações. Não existe mais, você imaginar um artista romântico e tal, isolado dentro do sistema, no alto da torre de marfim, não existe. O artista ele sim precisa do seu isolamento, não necessariamente quer dizer que ele que ele tenha que viver como um político, longe disto! Mas também longe de imaginar que não existe também as relações a serem feitas, que as relações se dão do artista com o artista. Viva o artista! Nada existiria, nada aconteceria do que estamos falando aqui, se

não fosse o artista. E ai o artista se relaciona com o artista, que se relaciona com outro artista. E ai vai se relacionar e trazer um curador, e esse curador.. Hoje é tudo misturado, curador e crítico, mas enfim.. ai vai outro traz, outro escreve, ai o próprio artista vira curador que também escreve um texto crítico. E ai isto vai se misturando, e de repente você traz uma pessoa que nunca pensou na vida em arte, e era um cara que trabalhava em banco, ou um advogado, e ai ele vai olha, ouve estes artistas falando, e olha que coisa incrível, e por que você não compra? Se você comprar vai ajudar isto acontecer, e ai vai.. E ai este ciclo, e ai ele vira colecionador. E ai, agora, toda essa trama vai se dando justamente porque você se imagina de uma maneira um artista polvo. Que vai ali e tal, no melhor sentido destas conexões, desta rede. Então assim, não dá pra ficar imaginando quem está fora. Você tem que estar mergulhando, você vai criar tua rede, sabe! Você vai criar sua rede. Isso não quer dizer que os artistas mais importantes e tal são os que estão com seu valor de mercado. Não! Não é disso que estou falando. Mas assim não dá pra imaginar que você não vai ter que criar algum tipo de circuito, algum tipo de rede, pra tá lançando a tua história no mundo, entendeu? Então, a gente que também, eu acho que desmistificar um pouco esse isolamento. Ou você tá fora do mercado ou você tá dentro do mercado.

- Da questão internacional, sem dúvida acho que muito.. Logo, no começo a gente começou a perceber que recebendo importantes diretores de museus, curadores internacionais, a única maneira, você tinha que ir pra casa deles, você tinha que devolver esta visita, e ao mesmo tempo, o Brasil, o Rio, fica tão longe. Nós ficamos tão distante, e ai isso foi um ciclo praticamente interrompido de viagens, viagens, que você ganha um conhecimento enorme, uma troca enorme, e ao mesmo tempo a gente percebe como nós somos tão pequenos, como nós somos um pequeno ponto no meio desta, do que é a cena de arte internacional. Tinha uma coisa depois que eu até dizia que eu me lembro quando eu ficava mais de um mês direto aqui, eu dizia que eu estava emburrecendo, porque você começava a ficar preocupado com a luz, com a conta que tem de pagar, com o pé da cadeira que quebrou, com a poeira que se formou em cima do local e tal. Eh.. E ai e claro, isso fez eu também...Acho que você exagera quando você fala de um embaixador e tal, acho que assim era alguém que estava ali querendo apreender, querendo trocar, querendo falar da importância da arte brasileira, também carioca, porque sempre tinha muito isso, traziam muito na minha figura este espírito carioca. Varias vezes não me deixaram entrar em lugares pela cor das calças, ahn.. inverno, era quase uma, como é que pode? Eh.. quer dizer tinha um pouco este espírito, ao mesmo tempo quando se tinha que lidar e ta ali na reunião, você estava ali as 9h em ponto naquela reunião pra falar com todos ali na maior seriedade. E sem deixar uma brecha também pra este espírito brasileiro, carioca, também virar um espírito da bagunça e da desorganização, e sim o espírito, novamente da liberdade, o espírito da inovação. O espírito de quem sabe uma maneira diferente de poder pensar e fazer as coisas. Isso levou, você estava, já perguntou sobre a questão de comitês, do comitê de Basel em Miami, que eu faço parte há uns 6 ou 7 anos, e eu vejo quase como uma função institucional. Você está ali de alguma maneira como um expertise, junto com alguns dos colegas galeristas mais importantes do mundo, lidando com o pensamento suíço, americano, que se aprende um monte, e ao mesmo tempo pensando, o que que é o Brasil, o que que é a América latina. O que que são os países de língua espanhola, quer dizer este contexto no qual primeiro a gente faz parte deste desenho, e qual a força disto e como defender isso também pra um espaço de arte que tem um corte. Você vai falar do mercado, hoje os mercados é muito definido, se tem, só pegando o próprio caso de Basel, Você vai ter Basel Suíça, Basel Miami e Basel Hong Kong, e isto fica muito claro, né, o quanto você pula quando você está em Basel, Basel, você vai olhar, você das 300 galerias, você vai ter 8 a 10 latino-americanas, quer dizer você esta falando de dois a três por cento, enquanto você vai para Miami, você dá um pulo para, entre 250 galerias, enfim, você vai ter de dezesseis a vinte por cento latino-americano. E a minha luta é para que tenha mais. Claro que eu acredito na arte internacional, na arte da mistura, talvez um dos grandes problemas nossos, esse protecionismo de

mercado, mas eles também protegem o mercado, quando a gente vai falar de feiras, como eu falei se você vai pra Basel, você vai ter dois, três por cento, aqui abre mais, no caso de Miami, mas enfim.. Como que é que a gente também pode, por isto que eu falo institucional é no caso, como que é tendo boas galerias, bons artistas, bons projetos, como que é que você pode ter uma força, uma solidez, maior, do pensamento artístico brasileiro dentro destes eventos?

- Eu acho que muitos passos foram dados, e esses passos ai vem da presença dos artistas, sem dúvida, nos museus internacionais, que vem se dando ai, você estava ai citando Lygia, Mira, mas vamos falar de vários, Cildo, Tunga, Neto, vamos embora, quer dizer é uma presença muito forte, ao mesmo tempo, claro que ela se dá em um outro ritmo se você pensar o mercado também das galerias brasileiras, indo pra.. Luisa Strina pegando lá tudo o histórico, vai devagar, e uma explosão que se dá com Marcontonio, começa uma pulverização enorme dessas redes. E ao mesmo tempo começa também os colecionadores, o mercado começa um crescimento, começa também, os colecionadores começam a se internacionalizar, começam a fazer parte do *bord* desses museus e tal. Agora, eu acho que a grande mudança que a gente precisa ter é interna, sabe, acho que definitivamente tá na hora do Brasil enquanto estado definitivamente entender a importância da cultura, e valorizar a cultura. Sabe, pensar o que é uma lei de herança que tem nos EUA, pensar como é que você pode reverter ai bilhões de impostos em bens culturais. Pensar como que a gente pode ter coleções internacionais também aqui dentro, tentar fazer esta mistura, entender que o nosso artista quando esta ao lado de um artista importante internacional a consagração é dos dois, dos três, e dos cinco, se dá juntamente. Quer dizer, tem que ter um movimento porque fala, como que é que vai, como é que a gente consegue tá, a gente vai fazer agora um movimento para escola, uma celebração dos 40 anos, mas também um jantar beneficente, um leilão, algo que, os amigos do Parque Lage, os amigos da Casa França-Brasil, enfim, não se esta reinventado a roda, mas como é que a gente faz com que isso seja absolutamente natural? Que quem estudou em uma escola entenda que vai ter que doar depois o que recebeu, e quem esta visitando esta escola também tem de fazer uma doação, porque é parte do seu patrimônio, do seu estado, do seu país. Quer dizer, então, esta educação a gente tem que dar mas a gente também tem que dar mecanismos práticos pra que isto possa se germinar no Brasil, e ai a gente vai conseguir sim, ter um Brasil, não só rico em números como a China, mas assim eh.. além de rico em números, com formação, sabe como uma árvore que vai ali nascendo, germina, cria seus galhos, tem a sua copa e vai embora.. Não só a copa que você não sabe onde que está a raiz, entendeu? Porque tudo que acontece, toda reverberação se dá pela força de nossa arte. Porque se você vai olhar para trás, vamos pegar década de 1950 para cá, pra gente, tal. Sabe, é de uma coerência a arte brasileira, é de uma força histórica, que não tem conversa, por isto que mesmo que o Brasil e tal, depois rola, calma ai! Me volta, a isto estava acontecendo aqui, tava acontecendo também lá, também lá, a eh! Ah! Não calma, deixa eu ler, deixa eu estudar porque é de uma força. Então a gente esta falando novamente dos artistas, com sua força, e claro os críticos, os curadores legitimando isto, enfim, então a gente tem uma história muito sólida. Então assim falta a gente também agora dar mecanismos também para que esse mercado, esses colecionadores, os amantes o cidadão, também comecem a entender que a cultura que é feita é dele é dela e é parte de todos nós. Cabe sim o estado, cabe lei, cabe pensar como que a gente cria mecanismos para fortalecer uma responsabilidade cultural de cada um, dos colecionadores, claro que são os primeiros amantes e com possibilidades também reais, financeiras, mas também o outro que vai doar, o que poder doar, porque se sente parte desta cultura.

- Artista, reuni os artistas, e ai você joga ai o caldeirão, e ai você vai começar a pensar, vai vir a palavra liberdade, vai vir a palavra criação, vai vir a palavra inesperado, vai vir a palavra incômodo, quer dizer, como que é, e ai pensar nisto tudo, pensar a partir dai o mercado do ponto de vista também do artista. Você lida dentro do mesmo mercado, mas como é que você pode tentar pensar que uma

feira de arte pode ser uma encruzilhada, que esta no meio da rua, uma instituição, como que é pensar uma instituição também do ponto de vista do artista? Como que ... Enfim, joga o artista no meio e você vai ter a resposta.

Transcrição

Pedro Barbosa

(Colecionador), membro do comitê de aquisição para América Latina e Caribe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), e membro do conselho social do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Integrou o conselho diretivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos 2011 e 2014, e o comitê de aquisição para América Latina da Tate Modern de 2010 a 2013. Foi diretor *pro-bono* da Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2011.

Entrevista disponível em : <https://vimeo.com/132859607>

Acessada em 02 /03/17

Obs.: Esta entrevista esta disponível na plataforma Vimeo e realizada Follow Arterial, pertencente a Arterial, plataforma de colaboração internacional sobre arte contemporânea, que disponibiliza o vídeo de modo aberto e gratuito. O que segue é uma transcrição literal realizada pelo autor (Felipe Caldas).

- Bom, sou o Pedro Barbosa, é to a mais ou menos ha 16 anos envolvido com o mundo da arte contemporânea aqui em São Paulo. A coleção ela, de fato, ela é absolutamente conceitual. O que a gente procura é olhar o conteúdo da informação e das peças. Então, as peças elas tem que conversar entre si , elas tem algumas particularidades, por exemplo, a coleção ela não tem pintura. A gente deve ter 3 pinturas, 4 no máximo. Ela é muito focada em objeto, muito focada em conceito, muito focada em publicação. Eu particularmente não gosto de arte só tenha beleza, beleza ela é parte. Eu até de vez em quando me assusto com muita beleza, que.. as vezes eu vejo muita beleza, e fico perguntando, onde que está a mensagem aqui por trás desta beleza maravilhosa. E foi este jeito de pensar que me levou ao movimento conceitual, porque no limite do movimento conceitual, você não tem nem obra. Então não tem beleza, não tem nada, não tem obra, nada existe, existe o pensamento que está por trás e o jeito que foi concebido. Isso pra mim que me fascina. Ter a obra de arte é um pedaço da história, outro pedaço é como você articula estas obras de arte dentro de um contexto.

- Pra você ter hoje uma coleção que tenha começo, meio e fim, esta coleção tem que estar documentada. Não basta você ter 13 obras do mesmo artista, isso não quer dizer nada, você acumulou 13 obras. Eu vejo que muitos museus e muitos espaços independentes eles tem consistentemente mostrado muita documentação em suas exposições. As exposições tem sido mais documentadas por algumas razões, acho que por uma razão didática, porque deixa o publico que frequenta mais por dentro daquela produção, olhando como aconteceu na linha do tempo a produção daquele determinado artista e você consegue fazer exposições excelentes com obras, com poucas obras muito boas e muita documentação e conteúdo.

- Eu vejo de dois jeitos. A arte sem dúvida nenhuma é um ativo, mas ela não é um ativo hoje. Vamos olhar ai, há 5 mil anos ela já era um ativo, ele era um ativo cultural que aos poucos foi ao extremo virando um ativo financeiro. Mas acho que o grande charme do colecionismo, tá em procurar aquele ativo cultural que ainda não foi sancionado pelo mundo financeiro.

- O problema que eu tenho hoje com conflito de interesse é no mundo das artes, não é só o conflito de interesse colecionador, museu. Existem conflitos de interesse colecionador, curador. Existe conflito de interesse curador, museu, existe conflito de interesse feira, curador , existe conflito de interesse curador, colecionador, e assim por diante. Se você começar a mapear esta teia, esta teia esta absolutamente corrompida. Todas, não tem um player deste mercado de arte

que não está envolvido com algum tipo de informação privilegiada em algum momento no seu período de colecionismo. Agora o que a gente não pode deixar é que isto perca o controle, e acho que a coisa mais correta a ser feita seria você divulgar seus conflitos. Agora, onde é que reside o X da questão? O X da questão reside no que este é um mercado legal, único mercado legal absolutamente desregulamentado. Porque dos mercados desregulamentados você tem tráfico de armas, tráfico de órgãos, tráfico de pessoas, tráfico de drogas e arte. É incrível que o mercado da arte seja o único deles legalizado e ninguém fala nada. Quantos curadores de museu não estão fazendo feiras, isso é uma vergonha, você tem um conflito, museus, feira, poxa! Uma é uma atividade provavelmente é financiada com dinheiro público e outra é uma atividade absolutamente comercial. Como que é que você pode ter um cara, um curador num museu, que esta fazendo uma coisa onde o bem final é de interesse público, sendo contratado por uma feira? Isso, desculpa, não estou falando de Brasil, eu estou falando do mundo, a gente pode estar querendo olhar para o nosso umbigo brasileiro, acho que é muita hipocrisia só querer olhar para o Brasil, isto é um padrão que está no mundo, este padrão deveria mudar. Na verdade é uma regulamentação mais ou menos, nos moldes da regulamentação que foi colocada depois do escândalo do Nasdaq em 2001, ou da crise de 2008 da crise de *wall street*, você coloca regulamentação para o mercado sair forte, não pra bagunça corroer o mercado por dentro.

- A produção brasileira hoje não produz nada com conteúdo internet. Ou a produção é mínima, nós somos o segundo maior usuário de mídia social do mundo, e cadê, não tem um artista falando, cadê? Quer dizer, o que eu estou me assustando é que agora a gente tá olhando de novo para nossas raízes, de índio, eu não tenho nada contra isto, veja bem, contra a total ausência da exploração do nosso dia-a-dia, a gente tem medo de olhar para o futuro? Esta pergunta, os artistas aqui estão com medo de fazer qualquer questionamento do futuro? Os curadores aqui tem medo de olhar para frente? E eu to vendo que a gente tá com uma, na produção artística brasileira, a gente esta numa produção, que a gente não tem dúvida, a gente só vai pesquisar o que já aconteceu. A gente não se desafia, cadê o desafio? Onde eu me coloco em uma situação de desconforto? É nessa situação de desconforto que você vai ter o resultado interessante e não na situação do conforto. E não conheço uma obra que fala de Facebook aqui, e tá todo mundo até o último fio de cabelo envolvido neste troço, não tem um cara falando de Tweeter, Google Images, não tem nada. Então é muito triste você ver uma produção contemporânea desta, muito seca, que falta, pra mim falta, tá faltando coisa. No que eu estou envolvido esta faltando, mas dai de repente eu vou em uma exposição tem um sujeito que pintou um índio no meio de uma tela. Meu, hello! Entendeu, que índio? Agora, o artista contemporâneo de hoje, que vive, come, dorme, sonha internet, pensarem índio, me desculpe, este cara tá em outro planeta, meu!

Transcrição

Rubens Mano

Artista

Seminário disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=XEiAiaLsVrs>

Acessada em 03 /03/17

Originalmente gravado no Ateliê 397, em agosto de 2016.

A fala que segue do artista Rubens Mano foi proferida no Seminário: *A Formação do Valor nas Artes Visuais*, de organização de Tatiana Ferraz e Thais Rivitti , realizada em agosto de 2016 no Ateliê 397, em São Paulo, Brasil. Na mesa estavam Elisio Yamada, Pedro Barbosa, e Rubens Mano, como debatedora Ana Letícia Fialho e mediação de Thais Rivitti. O que segue é a transcrição apenas da fala de Rubens Mano, que na ocasião oscilou sua fala entre comentários e a leitura de um texto. O material da transcrição origina-se do vídeo disponibilizado pelo Ateliê 397, através do You Tube. O que o autor (Felipe Caldas) realiza na sequência é a transcrição literal do que Rubens Mano proclamou na ocasião, com o intuito de servir de material auxiliar para reflexão desta tese e propiciar ao leitor um material completo de análise da construção desta pesquisa.

- Bom, eu não esperava começar, agora vocês vão saber por quê. Bom, primeiro eu quero agradecer a Tatiana e a Thais pelo convite, eu fiquei bem contente assim com a oportunidade. Saudar os companheiros aqui de mesa, alguns amigos, e também vocês, a presença, o interesse, acho que como a Thais falou , quer dizer, este espaço de ativação não existe sem, digamos a participação de todos os agentes. Mas eu queria, bom, também dizer isto que eu resolvi escrever um texto, pensar a partir do convite feito, a partir das perguntas, mas pensar se não haveria, talvez uma instância anterior as perguntas, assim. Então, embora, talvez haja uma expectativa e ela possa ser, digamos, contemplada assim depois nas perguntas, no debate que eu acho fundamental que exista, que se deixe um espaço generoso , eu pensei em digamos conjecturar sobre esta instância anterior .

- Mas principalmente celebrar a iniciativa da realização do seminário por um senso de oportunidade em relação ao momento crítico vivido por aqui, falo do país, pois qualquer artista minimamente conectado a realidade de uma dinâmica de mercado, não importando o tamanho, percebe-se diante de uma incômoda condição, na qual de um lado avista um crescente processo de mercantilização e financeirização da arte e da cultura, e de outro ele ou ela se veem as volta pelas incompreensões por parte da sociedade, uma boa parcela, quanto a natureza e as peculiaridades do fazer artístico. Somente para citar um caso, mas sem entrar no mérito dos desdobramentos de uma eventual fusão projetada entre o Ministério da Cultura e o da Educação, o que se verificou como realmente assustador foi a constatação de uma enorme falta de sintonia, para dizer o mínimo, manifesta no bojo da forte reação de uma boa parcela da sociedade quanto a importância e o significado da arte e da cultura. Creio haver aí o registro de algo bem importante, algo que implica todos nós, e nos convoca para entender melhor as naturezas de tal episódio. Neste sentido vejo como urgente às reflexões lançadas por este seminário.

- Quero salientar também o fato deste seminário acontecer ao mesmo tempo que ocorre uma feira de fotografia aqui no shopping JK, e dizer como tal, justaposição me parece emblemática, por trazer de um lado um evento que se apropria da ideia de reprodutibilidade com o propósito de aquecer o mercado, e de outro o encontro que avança sobre os formatos

Desta apropriação pra tentar restaurar uma certa utopia presente na formulação de Walter Benjamin e com isso problematizar o circuito. Sendo assim, penso ser importante lembra-los primeiro que o mercado de arte como algo dado ou autônomo não existe. Ele é antes mais nada

uma criação e como qualquer outro mercado construído, organizado a partir de uma caracterização nesse caso do que seja arte e da convenção e do aceite de determinadas regras, determinadas regras, por parte de seus agentes. Há na Internet um ótimo texto da Tatiana escrito pela Tatiana Ferraz publicado originalmente na novos estudos intitulado: O quanto vale a arte contemporânea, ela aborda com clareza o complexo quadro configurado ao redor da formação do valor na arte contemporânea e nos descreve não sendo de certo alarde qual o papel das grandes corporações e do mercado financeiro nesse processo. Talvez tenhamos uma ideia de como tais dinâmicas são hegemônicas e como nos alcança e podem afetar, mas de que maneira isto realmente nos toca, e mais, o que nos restaria fazer enquanto agentes de uma cena política e cultural periférica?

- Para alguns pesquisadores são quatro as principais instâncias que interferem na constituição de valor de uma obra de arte, a produção, a reflexão crítica, a dimensão institucional e mercado como já falou aqui a Leticia, mas segundo esses mesmos especialistas o sistema da arte se consolida quando há um equilíbrio entre eles, mas de qual valor exatamente nós estamos falando quando tratamos Mercado de Arte? Termos econômicos, estéticos, histórico, cultural, perguntas com as que balizam esta mesa só faz sentido se tivermos uma ideia clara do que fazemos, por que fazemos e para quem queremos fazer. Minha fala então seguirá este caminho na tentativa de observar quais os demais fatores definidores desses tantos valores. Que muitas vezes estão relacionados a uma certa peculiaridade, subjetividade imputabilidade imponderabilidade e que na maior parte dos casos se apresenta marcadas por circunstâncias sócio geográfica. Quero pensar aqui o que realmente nos pertence no interior dessa discussão. Tomemos por exemplo o episódio construído ao redor do trabalho de Damien Hirst, muito, digamos, oportunamente, né, foi escolhida para ilustrar o convite deste seminário. Trata-se de uma exceção, evidente, pois sob quais outras condições e circunstâncias um artista poderia realizar tal operação? Entretanto simples fato dessa referência estar presente e nos parecer próxima já é um sinal de quais órbitas os encontros aqui poderão ou tentarão alcançar. A ação de Damien Hirst, ou por que não uma performance, não poderia ser construído em qualquer lugar, ou por qualquer artista, ela parte de um contexto que tanto caracteriza quanto absorve sua formulação, enquanto dimensão estética a caveira cravada de diamantes de Damien Hirst, sinceramente não me interessa muito. No entanto, reconheço a potência de uma dimensão reflexiva aberta com o trabalho, ao mesmo tempo todo episódio traz consigo registro de uma condição excepcional, no qual o processo criativo parece reiterar sua condição de exclusividade ao se apoiar em estratégias dinâmicas de uma exclusivíssima esfera de circulação do Capital financeiro.

- Por outro lado, o trabalho nos acena como interessante questão. A obra de arte ainda seria capaz de gerar e constituir algum valor fora do âmbito voraz no mercado? Há uma curiosa metáfora evocada com trabalho de Damien Hirst, pois ao usar o diamante para fomentar o valor do seu trabalho, o artista recorre a uma pedra cujo valor também é fruto de uma construção simbólica. Mas antes de avançar quero abrir espaço para uma distinção básica que a Letícia também já evocou que é a diferença entre valor e preço, pois se a intenção é entender quais aspectos influem na formação de um valor deveríamos considerar tal análise separadas dos números associados a uma determinada obra de arte e voltando a caveira do Damien Hirst que foi inicialmente colocada à venda por 70 Milhões de Dólares, não me aparece ser o caso discutir a quantia pedida por ele em sua peça. Mas seria interessante nos debruçarmos um pouco mais sobre estrutura ali exposta e atentarmos para o fato de que esse trabalho além de ser uma exceção aponta para o Abismo sócio-cultural existentes entre os contextos da Europa e do

Brasil. Inocência de missão visível dessa fissura é apenas uma questão de escala. Talvez a gente pudesse entrar no mérito do trabalho, quer e dizer ele, todos devem conhecer um pouco o procedimento ele faz essa essa peça, projeta um valor e anuncia sua venda, mas o que algumas pessoas afirmam que na real ele não conseguiu fazer a venda, e tão pouco pelo preço majorado que depois se apresentou, quer dizer um preço inicial de 70 depois passou para 100 milhões, mas que na real era só uma, digamos, estratégia de autopromoção e a peça não foi vendida nem apareceu qualquer comprovante desta venda. Mas de que maneira isso nos informa? Segundo o relatório da European Fine art Foundation de 2013 a China movimentou 70% de suas transações de obras de arte em leilões, enquanto aqui no Brasil as casas de Leilões representam apenas 21% das vendas.

- Entretanto o que deveria ser recebido com um certo alívio pois o princípio do mercado secundário está se está longe de ser um indício de um regime salutar no que se refere a comercialização de trabalho de artistas ainda em atividade é lido por alguns economistas estrangeiros como indicador de um certo subdesenvolvimento relativo às operações feitas ao redor da arte. Portanto há uma diferença estrutural emperando e operando nessa fissura e ações e as distorções de um mercado internacional tem muito a ver com isso. A constituição de mercado nos moldes que conhecemos hoje na sua configuração não na sua potência tem isso quando artista destituído do suporte oferecidos pela igreja e o estado, no caso do mecenato, passa a ter que enfrentar pessoalmente comercialização de seus trabalhos. Isso acontece no processo de formação de antigas coleções e a criação de importantes museus no início do século 20 principalmente Estados Unidos, e o que virá a seguir é constituição do circuito apoiado no mecenato individual, de larga importância na estruturação do mercado internacional de arte, cujo suporte foi calcado em uma legislação fiscal que contemplava com incentivos importantes as doações feitas a museus. Ou seja, o atual circuito da arte norte americano tem suas bases de apoio lançados a partir de um projeto de política pública, mas é necessária similar a prática do mecenato apenas como uma relação transcendente do homem com sua coletividade, despreza as disputas por reconhecimento social contidas nos gestos, e desconsidera a luta por um certo reconhecimento e prestígio como a razão de ser da constituição das coleções e do hábito de doar. A prática da doação foi forjada no centro de uma sociedade anglo-saxã também como meio de fortalecimento das relações sociais.

- Em função processos formativos no Brasil e conforme as relações estabelecidas entre nossa elite e o restante da sociedade a prática de doação não se instalou como hábito. Mesmo com significativos episódios registrados no século passado, soma-se a isso a total ausência de políticas públicas formuladas para a área da cultura e a presença de uma instância institucional frágil que negligenciou a formação de um público e a ideia da celebração do público como palco político das transformações da sociedade. Quem sabe por isso a expressão plena do nosso caldo cultural costumeiramente emperra, revelando uma certa incompreensão por parte de grande parcela da sociedade de sua vitalidade e potência. Talvez explique em uma análise bem estrito fato do circuito das artes do Brasil ser tão dependente do colecionismo privado. A obra de arte passou a circular em esferas, digamos, mais exclusivistas e a se ausentar de uma política educacional ampla muito em função de um certo ambiente elitista já forjado no passado por museus e instituições culturais. Soma-se a isso o fato do colecionismo privado no Brasil de modo geral ter desenhado uma perspectiva mais conservadora e a onde a presença de fotografias é proporcionalmente muito menor do que os exemplares de pintura, por exemplo, e são pouquíssimos os colecionadores que se interessam por vídeo, o Pedro aqui ao meu lado é uma exceção. Sem falar do ínfimo espaço alcançado por eloquentes instalações e performance.

- Do ponto de vista da circulação e da difusão sabemos que o objeto de arte contemporânea sempre esteve vinculado a presença de uma classe média fortalecida. Mas isso significa alcançar a compreensão do valor de uma ação artística? Tem um trabalho do Camintzer, do Luiz Camintzer, ele projetou em 1972, concebeu em 1972 e realizou em 2010, que é o seguinte: ele pede para um pintor, pintar uma superfície, é uma parede de um espaço expositivo, então uma área cinza, que o pintor pinta, e pede para este pintor colar no centro dessa área o recibo, onde esta apontado, cotado os materiais que ele usou e a mão de obra e ao lado o Camintzer pinta uma área exatamente igual usando os mesmos materiais e cola no meio o valor da obra dele, que a gente não precisa especular é quase 1% do que ele pediu pelo trabalho. Mas tem outros, tem um outro trabalho, tem uma outra lembrança que eu queria fazer aqui de dois comediantes canadenses que inventaram a figura de uma artista chamada Lana Newstrom que vendia trabalhos que existiam somente na imaginação dela, os trabalhos, na real, ela descreveria mas digamos que sua materialização é essa expressão da descrição do trabalho e ela vendia cada trabalho por US\$ 35.000,00. Essa figura foi inventada por eles e depois, digamos, isso foi divulgado no canal de rádio que eles mantêm no Canadá.

- Tais exemplos nos fazem considerar a inversão da pergunta anterior, quais fatores acabam por restringir o alcance do valor de uma obra de arte? Quando em 1936 Walter Benjamin começa escrever o texto *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ele celebra entrada de tais mecanismos nos processo de criação artística e vislumbra a utopia de uma produção de arte voltada para as massas. Paradoxalmente foi o próprio advento da reprodutibilidade e o conseqüente aumento do valor de exposição da obra de arte que facilitou ao mercado sua apropriação e a inevitável transformação em mercadoria, e o fato dessa passar a ser pretendida como algo exclusivo ou produzido em pequena tiragem contribuiu para ganhar status de objeto especial. Porém, como sabemos o valor de uma obra de arte também se relaciona ao capital simbólico acumulado pelo o artista ao longo de sua vida, sendo muitas vezes associado ao papel desempenhado por ele em mostras, projetos e eventos de uma maior repercussão. Mas haveria uma outra maneira de aprendermos a constituição ou a construção deste capital simbólico?

- Um dos conteúdos mais potentes elaborados por Duchamp é a ideia de que a construção de uma obra não se limita aos resultados, digamos, plásticos, resultantes de uma ação artística, pois ela também compreende o artista que a ativa igualmente é conformado por sua ação. Ou seja, o artista também é parte da obra. Em decorrência a construção de qualquer pensamento formulada por quem busca por ele, com ele, afetar seu meio também pode informar a formação de um valor. E se ampliássemos abrangência deste pensar, contemplando uma reflexão quanto aos princípios (não compreensível) presentes em nossa cultura, faríamos uma espécie de revisão crítica das configurações e alcances do mercado. Mas se cogitássemos com essa nova postura, e se cogitássemos que essa nova postura se apresenta como território da potência manifesta de um país tão diverso como nosso, talvez muito nos escaparia. Mas se todo esse movimento partisse da pretensão de uma inversão polar nas orientações do mercado. Mercado de arte ainda incipiente se não inexistente na maior parte do Brasil, esse fato nos permite aventar possibilidades de outra política de mercado ou de mercado, que se estruture nas fundações de um pensamento crítico e conecte os diferentes âmbitos da produção de arte no país. Isso significaria um sentido de valor, não costumamos reagir aos condicionantes presentes no mercado e acabamos por aceitar e repetir formas de precificação e valoração da obra do artista, perpetuando critérios por vezes estranhos a natureza do próprio fazer, entretanto há sinais de outras formas de ativação desses processos indicando uma atuação mais forte nos

desígnios dessa construção. Tal movimento implicaria assumirmos um protagonismo coletivo, mas nos livraria de seguirmos como súditos pobremente enriquecidos em meio de um deserto existencial. Significaria também ativarmos a potência de uma Instância crítica à muito desnutrida e ausente por aqui. Os agentes que hoje buscam questionar regras e flexibilizar determinadas condições impostas pelo mercado internacional, talvez estejam reeditando o papel daqueles artistas que nas primeiras décadas do século passado, do início do século passado, ao se perceberem instalados em uma outra ordem das coisas decidiram deflagrar a constituição de um novo território, e assim assumir o papel de ativadores dos mecanismos que garantem a manutenção de seu próprio fazer. O caráter da arte se alinha na inclinação e propensão para o ato ou ação, desestabilizador, dimensão sem a qual nossas vidas corre o risco de perder muitos sentidos. Se dá performance do Damien Hirst tirarmos os excessos de ego, o exagero midiático, e atenuássemos sua vibe comercial não seria mais o trabalho deste artista, mas conseguiríamos enxergar ali o que dá sentido ao mercado, ao que dá sentido ao mercado é a arte e não ao contrário.

Currículos:

Paulo Nazareth

1977, Governador Valadares, MG, Brasil. Vive e trabalha ao redor do mundo.

Informações disponibilizadas por Galeria Mendes Wood.

Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/paulo+nazareth/cv>

Acessado em 14/02/2017

Informações complementadas através de outras plataformas.

Formação:

Artes Visuais na Universidade Federal de Minas Gerais.

Exposições Individuais:

Genocide in Americas, Meyer Riegger, Berlin, Germany, 2015.

Che Cherera, Mendes Wood DM, São Paulo, Brasil, 2014.

The Journal, Institute for Contemporary Arts, London, United Kingdom, 2014.

Banderas Rotas, Galleria Franco Noero, Turin, Italy, 2014.

Veneza Neves, Veneza, Ribeirão das Neves, Minas Gerais, Brasil, 2013.

Premium Bananas, Museu de Arte de São Paulo – MASP, São Paulo, Brasil, 2012,2013.

News from Americas, Mendes Wood DM, São Paulo, Brasil, 2012.

Na impossibilidade de nomear, Museu de Uberlândia, Uberlândia, Brasil, 2012.

Paulo Nazareth LTDA, Porto Alegre, Brasil, 2008.

Museu de Arte de Pampulha, Belo Horizonte, Brasil, 2007

Gambiarreiro, SESI-MINAS, Minas Gerais, Brasil, 2004.

Exposições Coletivas:

New Shamans/Novos Xamãs: Brazilian Artists, Rubell Family Collection, Miami, USA, 2016.

CROSSWORDS, Hangar - Centro de Investigação Artística, Lisbon, Portugal, 2016.

Atopía. Migración - Legado y Ausencia, Centro Cultural Metropolitano de Quito, Quito, Equador, 2016.

Humanas Interlocações, Fundação Vera Chaves Barcellos, Rio Grande do Sul, Brasil, 2016.

Everything you are I am not: Latin American art from the Tiroche DeLeon Collection, Mana Contemporary, Jersey, United States, 2016.

Soft Power. Arte Brasil, Kunsthal KAdE, Amersfoort, Netherlands, 2016.

Much wider than a line, SITE Santa Fe, Santa Fe, United States, 2016.

Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas, Sesc Pinheiros, São Paulo, Brasil, 2016.

Embondo, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brasil, 2015.

The Migrant (Moving) Image, A Tale of a Tub, Rotterdam, Netherlands, 2015.

Kiti Ka' Aeté, The Modern Institute, Glasgow, United Kingdom, 2015.

World Light, 22th Curitiba Internacional Biennial, Curitiba, Brasil, 2015.

Imagine Brazil, DHC/Art Foundation For Contemporary Art, Montreal, Canada, 2015.

19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil Southern Panoramas, São Paulo, Brasil, 2015.

Grito de Libertad, 1th Bienal Internacional de Asunción , Asunción, Paraguay, 2015.

Novos Talentos: Fotografia Contemporânea no Brasil, Caixa Cultural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2015.

5th Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2015.

Walking Sculpture 1967-2015, deCordova Sculpture Park and Museum, Lincoln, USA, 2015.

Here There (Huna Hunak), QM Gallery Al Riwaq, Doha, Qatar, 2015.

Alimentário, Museu da Cidade - OCA, São Paulo, Brasil, 2015.

Imagine Brazil, Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon, France, 2014.

Alimentário, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2014.

Cães Sem Plumás, Museu de Arte Moderno Aloisio Magalhães, Recife, Brasil, 2014.

Histórias Mestiças, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, 2014.

É Tudo Nordeste?, 3ª Bienal da Bahia, Salvador, Brasil, 2014.

The Rise and Fall of Art Biennales, LATVIAN Center for Contemporary Art, Riga, Latvia, 2014.

BRICS, OI Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil, 2014.

Imagine Brazil, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norway, 2013, 2014.

Entre-temps... Brusquement, et ensuite, 12e Biennale de Lyon, Lyon, France, 2013, 2014.

The Encyclopedic Palace, 55 Biennale di Venezia, Venice, Italy, 2013.

Museum as Hub: Walking Drifting Dragging, New Museum, New York, USA, 2013.

Conversation Pieces, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Germany, 2013.

Chambres à Part, Edition VIII, La Réserve Paris, Paris, France, 2013.

Unstable Territory: Borders and identity in contemporary art, Centre for Contemporary Culture at Palazzo Strozzi | CCC Strozzi, Florence, Italy, 2013.

avante brasil, Kunst Im Tunnel, Düsseldorf, Alemanha, 2013.

Coleção Itaú de Fotografia Brasileira, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, 2013.

The insides are on the outside – O interior está no exterior, Casa de Vidro, São Paulo, Brasil, 2013

Bienal de Montevideo, Montevideo, Uruguay, 2013.

Bienal de Benin, Cotonou, Benin, 2012,2013.

New Brasil, Bolivia Now, Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil, 2012.

City as a Process, Ekaterinburg Branch of the National Center for Contemporary Arts, Ekaterinburg, Russia, 2012.

Il va se passer quelque chose, Maison de l'Amérique Latine, Paris, France, 2012.

Caos e Efeito, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2011.

MYTHOLOGIES, Cité Internationale des Arts, Paris, France, 2011.

Meditation, Trance, Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, 2011.

Por aqui forma tornam-se atitudes, SESC Vila Mariana, São Paulo, Brasil, 2010.

Entre Pontos, JACA – Jardim Canadá Art Center, Belo Horizonte, Brasil, 2010.

Diante da Duvida de Nomear o que Vejo..., MAC, Curitiba, Brasil, 2010.

Interações Florestais Terra Una – Liberdade, Minas Gerais, Brasil, 2010.

M12 – 2nd annual manifestation of performance, Belo Horizonte, Brasil, 2009.

Pesta Seni Performa, CCCL, Surabaya, Indonesia, 2009.

Festival de Performance de Belo Horizonte, Belo Horizonte, Brasil, 2009.

Na impossibilidade de nomear..., Museu de Uberlândia, Uberlândia, Brasil, 2009.

Mercado de Arte: quem...Mercado de Banana, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil, 2009.

Sobre o Deslocamento de Coisas e Gente, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brazil

Sobremesa de Queijos, Museu Mineiro, Minas Gerais, Brasil, 2008.

Multiparidade, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil, 2007.

Individual, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil, 2007.

Praradoxo Brasil Rumos, Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2006.

Praradoxo Brasil Rumos, Paço das Artes, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

International Video-Performance Art Festival, Tallinn, Estonia, 2005.

Coletiva, Museu de Arte Contemporânea de Jataí, Jataí, Brasil, 2005.

Prêmios:

MASP de Artes Visuais – Mercedes-Benz Award, São Paulo, Brasil, 2012.

12º Salão Nacional de Arte de Itajaí, Santa Catarina, Brazil, 2010.

Bolsa Pampulha – 28º Salão de Arte de Belo Horizonte, Brazil, 2004, 2005.

Trabalhos em Coleções/Acervo:

Boros Collection, Berlin

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

Pinault Collection, Paris

Coleção Banco Itaú, São Paulo

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Ricardo Basbaum

Nasceu em São Paulo, Brasil, 1961

Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil.

Informações disponibilizadas pela Galeria Gentil Carioca.

Formação:

- 2008 Doutorado em Artes, Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 1996 Mestre em comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- 1994 Master in Fine Arts, Goldsmith College, University of London, Londres, Inglaterra

Exposições Individuais:

- 2013 Diagramas. Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha.
Re-projecting (london). The Showroom, Londres, Inglaterra.
- 2012 Would you like to participate in an artistic experience?, Logan Center Gallery, Universidade de Chicago, EUA.
- 2011 vibrosidade e vibrolução. A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2009 sistema-cinema (ccsp). Centro Cultural São Paulo, Brasil.
membranosa-entre (NBP). Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil.
- 2008 re-projecting (Utrecht). Casco Office for Design, Aty and Tehory, Utrecht, Holanda.
- 2007 re-projecting (miami basel). Art positions, Miami Basel Art Fair, EUA.
la société du spectacle (&NBP). Kunstraum lakeside, Klagenfurt, Austria.
- 2006 Você gostaria de participar de uma experiência artística?. MHSC, Florianópolis, Brasil.
- 2004 psiu-ei-oi-olá-não. A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil
CInEMAC, seleção de trabalhos em video. MAC, Niterói, Brasil.
- 2003 sistema-cinema + diagramas. MAC-UnaM, Posadas, Argentina.
re-projetando + sistema-cinema + superpronome. Galeria Cândido Portinari, UERJ, Rio de Janeiro, Brasil.
re-projetando (porto alegre). Torreão, Porto Alegre, Brasil.
- 2002 agentedupla://resdochao, com Daniela Mattos. Rés do Chão, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2001 eu-você x NBP. Alpendre, Fortaleza, Brasil.

- NBP x eu-você. Galeria São Paulo, Brasil.
passagens (NBP). Artur Fidalgo Escritório de Arte, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2000 EUVOCÊ (superpronome). Capacete Enterprise, Brasil.
NBP x eu-você. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.
diagrama (série yo-tú). Museo de Arte Carrillo Gil, Cidade do México, México.
- 1998 G. x eu. Espaço P, Rio de Janeiro, Brasil.
4 manifestos. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 1997 Você gostaria de participar de uma experiência artística?. Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, Brasil.
Identidade / Arquitetura. Espaço Aberto UFF, Niterói, Brasil.
- 1995 4 Manifestos + NBP. Galeria de Arte UFES, Vitória, Brasil.
4 Manifestos. Centro de Artes Calouste Gulbenkian, Rio de Janeiro, Brasil.
4 Manifestos. 10000 Parkings, Genebra, Suíça.
- 1994 NBP. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- 1993 NBP. Galeria do IBEU, Rio de Janeiro, Brasil.
NBP. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1992 NBP. Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, Pavilhão da Bienal, São Paulo, Brasil.
- 1988 Star Wars. Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil.

Exposições Coletivas:

- 2015 Módulo de Escuta, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2014 Something in Space Escapes our Attempts at Surveying, Kunstverein Stuttgart, Alemanha
- 2013 Circuitos Cruzados: o Centre Pompidou encontra o MAM. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.
Campo neutral. Museu da Gravura, Curitiba, Brasil.
30 x Bienal, Bienalde São Paulo, São Paulo, Brasil.
O Efeito Bienal, Bienalde São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 2012 Counter-Production. Generali Foundation, Viena – Áustria
Multiple Choices. KARST, Plymouth, Inglaterra
30ª Bienal de São Paulo – A Iminência das Poéticas. Pavilhão da Bienal, São Paulo, Brasil.
Garden of Learning – Busan Biennial. Busan, Coreia do Sul, 2012.
Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, Brasil.
Reakt – Views and Processes. Guimarães, Portugal.
- 2011 Instante: Experiência – Acontecimento – SESC Campinas. Campinas, Brasil

- Art in Brazil (1950-2011), Palais des Beaux-Arts, Brussels, Bélgica
A Rua, MuHKA, Antwerp, Bélgica
- 2010 Panorama da Arte Brasileira 2011, MAM, São Paulo, Brasil
Performance, Presente, Futuro (com Alexandre Dacosta). Oi Futuro, Rio de Janeiro, Brasil.
AFUERA! Muestra Internacional de Arte Contemporáneo. Córdoba, Argentina.
5 x 5 Castelló Premi Internacional d'Art Contemporani. Espai d'art contemporani de Castelló, Espanha.
Ground Level. John Hansard Gallery, Southampton, Inglaterra.
Ecológica. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.
Tempo-Matéria. Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Brasil
Galeria Expandida. Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil.
Välparaíso intervenciones. Valparaíso, Chile.
- 2009 Friedl Kubelka", Gerard Byrne, Ricardo Basbaum. Ludlow 38, Nova York, EUA.
Grito e Escuta. 7a. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil.
Brazil Contemporary. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holanda.
- 2008 7ª Shanghai Biennale, Xangai, China.
Estratégia. Plymouth Arts Centre, Plymouth, Inglaterra.
Quase Líquido. Itaú Cultural, São Paulo, Brasil.
- 2007 Imagine Action. Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
documenta 12. Kassel, Alemanha.
- 2006 close to me. Studio Guenzani, Milão, Itália
Paralela 2006. Prodam, São Paulo, Brasil.
Domestic incident. Tate Modern, Londres, Inglaterra.
- 2005 Disposição. Espaço contramão / Regina Melim, Florianópolis, Brasil.
Educação, olha!. A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil.
Rampa: Signaling New Latin American Art Initiatives. ASU Art Museum, Arizona, EUA.
Be what you want but stay where you are. Witte de With, Rotterdam, Holanda.
tres escenarios. Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas, Espanha.
- 2004 Vol. Galeria Vermelho, São Paulo, Brasil.
entre pindorama. Kunstlerhaus Stuttgart, Alemanha.
Formas de pensar. MALBA, Buenos Aires, Argentina.
- 2003 The next Documenta should be curated by an artist", www.e-flux.com
Grande Orlândia. São Cristóvão, Rio de Janeiro, Brasil.
A exposição como trabalho de arte. EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.
Alfândega. Armazém 5, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2002 Salão de Pernambuco. Fábrica da Tacaruna, Recife, Brasil.
Urban Tension. Museum in progress, Vienna, Áustria.
20 anos 20 artistas. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Interculturalidades. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.
 Vivencias. The New Art Gallery Walsall, Birmingham, Inglaterra.
 XXV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 2001 Outra Coisa. Museu Ferroviário da Vale do rio Doce, Vitória, Brasil.
 Orlandia. Casa 53, Rio de Janeiro, Brasil.
 Arco das Rosas. Casa das Rosas, São Paulo, Brasil.
- 2000 Obra Nova. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, SP
 translatino highway. Programa internacional da London Biennale 2000,
 291 Gallery, Londres.
 Imagens Paradoxais. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Brasil.
 Panorama 99. Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Brasil.
- 1999 Panorama 99. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.
 Outra Paisagem. Galeria Millan, São Paulo, Brasil.
 Bienal de Cerveira. Vila Nova de Cerveira, Portugal
- 1998 O Artista/Pesquisador. Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Brasil.
- 1997 Brasil. Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz, Austria.
 A Arte Contemporânea da Gravura. Fundação Cultural de Curitiba,
 Curitiba, Brasil.
 Palavreiro. Funarte, Rio de Janeiro, Brasil.
 Razões e Sensibilidades. Museu da República, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1996 Esculturas no Paço. Paço Imperial, Rio de Janeiro.
 Artistas Pesquisadores. Paço das Artes, São Paulo, Brasil.
 Amigos do Calouste. Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Rio de
 Janeiro, Brasil.
 Iº Circuito Nacional de Art-Door. Fundação Jaime Câmara, Goiânia,
 Brasil.
- 1994 Escultura Carioca. Paço Imperial, Rio de Janeiro.
 BR – UK. MAM, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1993 Um Olhar sobre Joseph Beuys. Museu de Arte de Brasília, Brasília,
 Brasil.
- 1992 Eco-Sensorial. Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.
 Consumir o Consumo. MAC-USP, São Paulo, Rio de Janeiro.
- 1991 Consumir o Consumo. Sala Athos Bulcão, Brasília, e Galeria de Arte
 UFF, Niterói, Brasil.
- 1990 Prêmio Brasília de Artes Plásticas. Museu de Arte de Brasília, Brasília,
 Brasil.
 Possível Imagem. Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro.
 (Prêmio FIAT de Artes Plásticas)
- 1989 Alice 190. Instituto Cultural Brasil-Argentina, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1986 Escrete Volador. Guadalajara, México
- 1985 Dupla Especializada. Galeria do IBEU, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1984 Arte Brasileira Atual. Museu do Ingá, Niterói, Brasil.
 Arte Contemporaneo en Latinoamerica. Escuela Nacional de Artes
 Plasticas, Cidade do México, México.
 Como Vai Você, Geração 80?. Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1983 Pintura! Pintura!. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro,

Brasil.

Seis Mãos (com Alexandre Dacosta e Barrão). Galera das Artes do Circo Voador, Rio de Janeiro, Brasil.

Dupla Especializada (com Alexandre Dacosta). Galeria Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil.

Prêmios e Bolsas:

- 2012 Host Guest Ghost #4, Dansens Hus, Kunstakademiets Billedskole, Copenhagen, Dinamarca.
- 2010 Civitella-Ranieri Foundation. Italia.
- 2004 RIM – Teratoma. Mexico City, Mexico, International curatorial residencies
- 2002 PR'02 – Fortaleza 302. M&M Proyectos, San Juan, Porto Rico
- 1999 Cyfuniad – International Artists Workshop. Cardeon/Liverpool, Inglaterra
- 1996-98 Bolsista do Programa de Bolsas em Artes Visuais Uniarte/Faperj – UFRJ
- 1994 Intervenciones Urbanas”, workshop em Arteleku, San Sebastian, Espanha
- 1987 Artista Residente, UNICAMP, Campinas, Brasil.

Trabalhos em Coleções/Acervos

Colección Ifema – ArcoMadrid, Espanha

Arizona State University Art Museum, Tempe, EUA

Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

The Tate Collection, Londres

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil

Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Brasil

Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil

Museu de Arte de Brasília, Brasil

Coleção Instituto Brasil Estados Unidos, Rio de Janeiro, Brasil

Coleção Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosângela Rennó,

Belo Horizonte, 1962. Vive e Trabalha no Rio de Janeiro. Formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (1986) e em artes plásticas pela Escola Guignard, Belo Horizonte (1987). Doutora em artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (1997).

Informações retiradas do site da artista. Disponível em:

<http://www.rosangelarenno.com.br/biografia/en#goen> Acessado em 12 de julho de 2018.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- 2018** • Rosângela Rennó: Vera Cruz. Pinacoteca, São Paulo
- 2017** • #rioutópico [em construção]. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- 2017** • Nuptias. Galeria Vermelho, São Paulo
- 2016** • Rosângela Rennó: Río-Montevidéo. The Photographers Gallery, Londres [London]
- 2016** • Espírito de Tudo. Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro
- 2015** • Insólidos. Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa
- 2014** • Soirée Nomade. Per Fumum. Fondation Cartier, Paris
- 2014** • Círculo Mágico. Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro
- 2014** • Galeria Vermelho, São Paulo
- 2014** • Todo aquello que no está en las imágenes. Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM, Las Palmas, Gran Canaria
- 2013** • Projeto Educandaros 1738-2013. Casa Daros, Rio de Janeiro
- 2012** • Frutos Estranhos/ Seltsame Früchte / Strange Fruits. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Lisbon], e [and] Fotomuseum Winterthur, Winterthur
- 2011** • Turista Transcendental. Museu Victor Meirelles, Florianópolis
- 2011** • Notas de viagem do turista transcendental. Caixa Cultural, Curitiba
- 2011** • Río—Montevidéo. Centro de Fotografia (CdF), Montevideu [Montevideo]
- 2010** • Fiebre, Basura y Poesía. La Fabrica, Madri [Madrid]
- 2010** • Forma, Conteúdo e Poesia. Galeria Vermelho, São Paulo
- 2009** • Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para a poesia. Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa [Lisbon]

- Ring. Pharos Centre for Contemporary Art, Nicosia
- 2008**
 - The Last Photo. Prefix Gallery, Toronto
- 2007**
 - Brèd ek[t] chocolat. Galerie La Chapelle, Festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand
 - Espelho Diário / Daily Mirror. Hotel Fontfreyde, Festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand
 - La Fabrica, Madri [Madrid]
 - A última foto. Caixa Cultural, Festival FotoRio, Rio de Janeiro
- 2006**
 - A última foto. Galeria Vermelho, São Paulo
 - Frutos Estranhos. Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro.
 - Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães MAMAM, Recife
- 2005**
 - Espelho Diário / Daily Mirror. Passage du Désir, Festival d'Automne à Paris, Paris
 - Corpo da Alma / Apagamentos. Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa [Lisbon]
 - Espelho diário. Casa da Ribeira, Natal
 - Experiência de Cinema. Project Room, Feria Arco Internacional, Madri [Madrid]
- 2004**
 - O Arquivo Universal e outros arquivos. Foto Arte 2004, Espaço Cultural Contemporâneo ECCO – Venâncio, Brasília
 - Corpo da Alma. Centro Cultural São Paulo, São Paulo
 - Experiência de Cinema. Galeria Vermelho, São Paulo
- 2003**
 - Daily Mirror. Lombard Freid Fine Arts, Nova York [New York]
 - Layed Down Little Balls. Billboard project, Galeria de la Raza, San Francisco
 - O Arquivo Universal e Outros Arquivos. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
 - Ceremonia del Adiós. PhotoEspaña 03, Casa de América, Madri [Madrid]
 - Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
- 2002**
 - Diálogo Vera Cruz. Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção, Fortaleza
 - Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte
- 2001**
 - Ovación y Silencio. Galeria Juana de Aizpuru, Madri [Madrid]
 - Mad Boy at Alexanderplatz. Denkzeichen 9. November 1989 Project, Alexanderplatz, Berlim [Berlin]
 - Espelho Diário. Projeto Interferências, Museu do Chiado, Lisboa [Lisbon]
 - Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro
 - Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- 2000**
 - Galeria Módulo, Lisboa [Lisbon]

- Vulgo [Alias]. Australian Centre for Photography, Sydney
- 1999**
- Vulgo [Alias]. Lombard Freid Fine Arts, Nova York [New York]
- 1998**
- Vulgo. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- Parede Cega (cem retratos). Projeto Parede do MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo
- Fundação Joaquim Nabuco, Recife
- Galeria Luis Adelantado, Valencia
- 1997**
- Cicatriz. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 1996**
- In Oblivionem (no landScape). De Appel Foundation, Amsterdam
- 1995**
- HIpocampo. Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
- Humorais. Galeria de Arte do IBEU-Copacabana, Rio de Janeiro
- 1994**
- Realismo Fantástico. Galeria de Arte do IBEU-Madureira, Rio de Janeiro
- A Identidade em Jogo. Centro Cultural São Paulo, São Paulo; Pavilhão da Bienal de São Paulo, São Paulo (1992), e [and] Galeria Macunaíma, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Rio de Janeiro (1992)
- 1991**
- Anti-cinema – Veleidades Fotográficas. Centro de Arte Corpo, Belo Horizonte
- 1989**

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

- Besides the Screen: Archiving and Preservation in the 21st Century. Instituto Universitário da Maia e King's College de Londres, Porto e Londres
- Paradoxo(s) da Arte Contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes, MAS USP, São Paulo
- 2018**
- The Matter of Photography: Experiments in Latin American Art Since the 60. Stanford University, USA
- Paradoxo(s) da Arte Contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP do Paço das Artes, MAC USP, São Paulo
- MITOMOTIM. Galpão VB. Associação Cultural Videobrasil, São Paulo
- Vivemos na Melhor Cidade da América do Sul. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- Potência e Adversidade. Museu de Lisboa, Lisboa
- Foto Monumental 2017 - Bajo portesta: fotografia o política en America Latina, Monumental Callao, Lima
- 2017**
- Trazas simultaneas. Bienal del Sur. Consulado do Brasil, Buenos Aires
- Fórum do Movimento das Imagens. Caixa Cultural Recife, Recife
- Past/Future/Present: Contemporary Brazilian from the Museum of Modern Art São Paulo. Phoenix Art Museum, USA

- THEM OR US! Galeria Municipal do Porto, Porto
 - AutoPhoto (de 1900 à nos jours). Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
 - Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural. Instituto Itaú Cultural, São Paulo
 - Continua Sphères Ensemble. Le Centquatre-Paris, Paris
 - Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos. OCA, São Paulo
 - Livros de Artista e Múltiplos. Museu de Arte da Pampulha (MAP), Belo Horizonte
-
- Spectres, Mor Charpentier, France
 - The Image as Question. Michael Hoppen Gallery, London
 - Vivemos na Melhor Cidade da América do Sul. Átomos, Rio de Janeiro
 - Tertúlia. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
 - A Space to Dream: Recent Art from South America. Auckland Art Gallery Toi o Tamaki, National Museum of New Zealand
 - Zona de Perigo. Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, e Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Recife
 - O Útero do Mundo, Museu de Arte Moderna, (MAM), São Paulo
 - Caleidoscopio y rompecabezas. Latinoamérica en la colección MUSAC, Centro Atlântico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas
 - Lupa: ensaios audiovisuais, Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte
 - Linguagens do corpo carioca [a vertigem do Rio], Museu de Arte do Rio [MAR], Rio de Janeiro
- 2016**
- Coleção Joaquim Paiva. Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro
 - Clube de Gravura: 30 anos. Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo
 - Arte e Política no Acervo do MAP. Sesc Palladium, Belo Horizonte
 - A Cor do Brasil. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro
 - Casa de Espanto, em torno da Coleção da CGD. Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (CACGM), Bragança
 - Versus. La sfida dell'artista al suo modello in un secolo di fotografia e disegno. Galleria Civica di Modena, Itália [Italy]
 - Os Muitos e o Um: arte contemporânea brasileira. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
 - Projeto Paisagens Fugidias #1, Rosangela Rennó, Laura Vinci e Marcia Xavier. Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo
-
- Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois. Centro Cultural São Paulo, São Paulo
 - Building Imaginary Bridges Over Hard Ground. Dubai, UAE
 - Vocês: Latin American Photography 1980-2015. Michael Hoppen Gallery, London
- 2015**
- Quarta-feira de Cinzas. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
 - The Poetry in Between: South-South. Goodman Gallery Cape Town, África do Sul
 - Ver e ser visto. Museu de Arte Moderna MAM-RJ, Rio de Janeiro
 - Ficções. Caixa Cultural, Rio de Janeiro
 - Strange Worlds. Fondazione Fotografia Modena, Itália
 - PICTURES and CREAM, The confidential report of the life and opinions

- of Tristram Shandy & friends, Volume 1, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa
- Coleção Daros en Proa. Fundación Proa, Buenos Aires
 - Une histoire, art, architecture et design, des années 80 à aujourd'hui. The Centre Pompidou, Paris
 - Reparative aesthetics: Rosângela Rennó and Fiona Pardington, University Art Gallery, Sydney
- Memórias inapagáveis [Memorias imborrables]. Sesc Pompeia, São Paulo, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba e [and] Museu de Arte Contemporâneo de Vigo, Espanha
 - Fleeting Imaginaries, Cifo Grants and Commissions Program, Miami
 - ICA@50 Videoarte Brasil. Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, Filadelfia [Philadelphia]
 - Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil. Wexner Center for the Arts, The Ohio State University
- 2014**
- 140 caracteres. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo
 - Paris Photo-Aperture Foundation Photobook Awards Short List Exhibition, Aperture Foundation - Nova York [New York]
 - Unbound: Contemporary Art After Frida Kahlo. Museum of Contemporary Art, Chicago
 - Cães sem plumas. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães MAMAM, Recife
 - Inventário da paixão. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro
 - Poder provisório. Sala Paulo Figueiredo, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo
- 2013**
- 8th Biennial of Photography. Pyroerotomachy - Arsenal Gallery, Poznan
 - América Latina 1960-2013. Fondation Cartier, Paris e [and] Museo Amparo, Puebla (2014)
 - ExpoProjeção 1973-2013. Sesc Pinheiros, São Paulo
 - 30 x Bienal - Transformação na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. Pavilhão da Bienal, São Paulo
 - Arquivo Vivo. Paço das Artes, São Paulo
 - Cães sem plumas [prólogo] - Roesler Hotel #24. Galeria Nara Roesler, São Paulo
 - imaginaRio. Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro
 - ELLES: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
 - Fotolivros Latino-americanos. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
 - FotoBienal MASP 2013. MASP, São Paulo
 - Circuitos Cruzados: O Centre Pompidou encontra o MAM. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo
- 2012**
- Coleção Itaú de Fotografia [Brazilian Photography Itaú Collection]. Paço Imperial, Rio de Janeiro
 - Expansivo [Expansive]. Galeria Vermelho, São Paulo
 - Segue-se ver o que quisesse. Palácio das Artes e [and] Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, Belo Horizonte
 - Inventário da Pele - fotografia contemporânea brasileira. SIM Galeria,

Curitiba

- A cada peça um universo: a construção de uma coleção de arte. Museu Victor Meirelles, Florianópolis
 - In anderen Worten [In Other Words]. NGBK Institution, Berlim [Berlin]
 - BesPhoto 2012. Museu Coleção Berardo, Lisboa [Lisbon], e [and] Pinacoteca do Estado, São Paulo
 - La Triennale - Intense Proximity. Palais de Tokio, Paris
 - Foto/Gráfica, Une nouvelle histoire des livres de photographies latino-américains. Espace Le Bal, Paris
 - Ivory Press, Madri [Madrid], e [and] Aperture, Nova York [New York]
 - Eloge du vertige. Photographies de la collection Itaú, Brésil. Maison Européenne de la Photo, Paris
-
- 4th Moscow Biennale for Contemporary Art, Moscou [Moscow]
 - Arte Contemporânea Brasileira. Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, São Paulo
 - Vestígios de Brasilidade. Santander Cultural, Recife
 - Caos e efeito. Itaú Cultural, São Paulo.
 - Zona Letal, espaço vital. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Elvas, e [and] Museu da Imagem em Movimento M/I/MO, Leiria (2012)
- 2011**
- Mulheres, Artistas e Brasileiras. Salão Oeste do Palácio do Planalto, Brasília
 - Project Room. ZonaMACO, Mexico D.F
 - Caos e Efeito. Itaú Cultural, São Paulo
 - Fotografica Bogotá 2011. Fotomuseo, Bogotá
 - 12th Istanbul Biennial. Istanbul Foundation for Culture and Arts, Istanbul
 - A Sense of Perspective. Tate Liverpool
 - 29ª Bienal de São Paulo - Obras selecionadas. Palácio das Artes, Belo Horizonte
-
- Elle@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne, Paris
 - Modelos para Armar. Pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC, León
 - HAUNTED: Contemporary photography/video/performance. Guggenheim Museum, Nova York [New York]
 - Wandering Position: Selections from inSite Archive. MUAC. Mexico D.F
 - La Revanche de l'archive photographique. festival 50JPG 2010. Centre de la Photographie, Genebra [Geneva]
- 2010**
- Ars Itineris. Artium, Vitoria; Museo de Navarra, Pamplona; Museo de Huesca, Huesca; Sala Amós Salvador, Logroño/La Rioja; Sala exposiciones Banco Herreo, Oviedo; Museu de l'Art de la PEll, Vic, e [and] Museo del Mar, Vigo
 - Elle@centrepompidou - Artistes femmes dans la collections du Musée National d'Art Moderne, Paris
 - 29ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal, São Paulo
 - Changing the focus - Latin American Photography 1999-2005, Museum of Latin American Art - MOLAA, Long Beach

- The traveling show. Fundación/Colección Jumex, Mexico D.F
- Óscar Muñoz y Rosângela Rennó. Crónicas de la ausencia. Museo Rufino Tamayo, Mexico D.F
- 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre
- 2009**
 - dentro/ fuera. Fotografia Contemporânea en la Colección Circa XX - Pilar Citoler. Sala de Exposiciones Museísticas de Cajasur, Córdoba [Cordoba]
 - She is a femme fatale. Museu Coleção Berardo, Lisboa [Lisbon]
- 2008**
 - Quase Líquido. Itaú Cultural, São Paulo
 - Sertão Contemporâneo. Caixa Cultural, Rio de Janeiro
 - Artes Mundi 3. Museum of Art of Wales, Cardiff
 - 1st Biennial of New Orleans, Nova Orleans [New Orleans]
 - The Past in the Present – Questioning History. Dutch Photomuseum, Rotterdam
- 2007**
 - 80/90 Modernos, Pós-Modernos, Etc. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
 - Phantasmagoria: Specters of Absence. Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá
 - Edit! Fotografia e Filme na coleção Ellipse. Centro de Artes Visuais, Lisboa [Lisbon]
 - Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil 1981 – 2006. Itaú Cultural, São Paulo
 - Festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand
 - Luz al sur. Bienal de Valencia, Museo del Carmen, Valencia
 - Homing Devices: Latin American and Caribbean Sculpture. University of South Florida USF Contemporary Art Museum, Tampa
- 2006**
 - Contrabando. Galeria Luisa Strina, São Paulo
 - MAM [na] OCA – Arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo na Oca. Parque do Ibirapuera, São Paulo
 - Manobras radicais. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
 - Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien [Fotografia Brasileira em Berlim]. Neue Berliner Kunstverein, Berlim [Berlin]; Galerie de Stadt, Sindelfingen; Hallescher Kunstverein; Stadtgalerie, Kiel, e [and] Bradenburgische Kunstsammlungen, Cottbus
 - Observatori 2006. Mostra Acciona, Valencia
 - Mostra Ribeirão Preto 150 anos. MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, Ribeirão Preto
- 2005**
 - The Hours - Visual Arts of Contemporary Latin America. Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin
 - Ecos y contrastes – Arte Contemporâneo en la Colección Cisneros. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
 - Romance. Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa [Lisbon]
 - Erotica – os sentidos na arte. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
 - Panorama da Arte Brasileira 2005. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo

- Rencontres Internacionales de la Photographie. Ateliers SNCF, Arles
 - Jogo da Memória. Museu de Arte Moderna MAM-RJ, Rio de Janeiro
 - Diversité dans l' Art Contemporain Brésilien. Espaço Brasil, Carreau du Temple, Paris
 - La Mirada. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá
- 2004**
- « Nous venons en paix...» / Histoires des Amériques. Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal
 - //Paralela 2004. São Paulo
 - Arquivo Geral. Jardim Botânico, Rio de Janeiro
 - Invenção de mundos – Coleção Marcantonio Vilaça. Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha
 - Diálogos – Arte Latinoamericano desde la Colección Cisneros. Museo de Arte de Lima, Lima
- 2003**
- 50ª Biennale di Venezia, Padiglione Brasile, Veneza [Venice]
 - A subversão dos Meios, Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro e Arte e Sociedade – Uma Relação Polêmica. Itaú Cultural, São Paulo
 - Strange Days. Museum of Contemporary Art, Chicago
 - Projeto Imagética. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba
- 2002**
- ArteFoto. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
 - La Mirada – Looking at Photography in Latin America Today. Daros Latin America Collection, Zurique [Zurich]
 - El Archivo Pons – la colección de Alfonso Pons. Koldo Michelena, San Sebastian
 - Thisplay. La Colección Jumex, Ecatepec de Morelos
 - Apropriações/Coleções. Santander Cultural, Porto Alegre
- 2001**
- Virgin Territory. The National Museum for Women in the Arts, Washington D.C.
 - Trajetória da Luz na Arte Brasileira. Itaú Cultural, São Paulo
 - Políticas da Diferença. A Arte de 26 Países Ibero-americanos no Fim do Século. Centro de Convenções de Pernambuco, Olinda, e [and] Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires
 - 2nd Berlin Biennale for Contemporary Art. Kunst-werke Berlin e [and] Postfuhramt, Berlim [Berlin]
 - El Final del Eclipse. El Arte de América Latina en la Transición al Siglo XXI. Fundación Telefónica, Madri [Madrid]; Palacio de los Condes de Gábia, Salas de la Caja General de Granada e [and] Instituto de América de Santa Fe, Granada; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz; Salas de Exposiciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca; Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, México (2002); Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, Monterrey (2003); Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Buenos Aires (2003); Salas de la Fundación Telefónica en Santiago de Chile, Santiago; Museo de San Marcos e [and] Fundación Telefónica, Lima (2004), e [and] Pinacoteca do Estado, São Paulo (2005)
 - Experiment / Experiência – Art in Brazil 1958-2000. Museum of Modern

Art, Oxford

- 2000**
 - Século 20: Arte do Brasil. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Lisbon]
 - Brasil. Plural y Singular. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
 - Um Oceano Inteiro para Nadar. Culturgest, Lisboa [Lisbon]
 - Brasil + 500 anos – Mostra do Redescobrimento. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo
 - Território Expandido II. SESC-Pompéia, São Paulo

- 1999**
 - 80 Anos de Arte no Brasil. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo
 - A Vueltas con los Sentidos. Pabellón de Caballerizas, Casa de América, Madri [Madrid]
 - Der Anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion. Kunsthaus Muerz, Mürzzuschlag, Graz, e [and] Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (2000)

- 1998**
 - Um e/entre Outro/s. XXIV Bienal de São Paulo, São Paulo
 - Imagens Seqüestradas. Museu de Arte Moderna MAM-RJ, Rio de Janeiro
 - Transatlántico. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas
 - The Garden of the Forking Paths. Kunstforeningen, Copenhagen [Copenhagen]; Edsvik Konst & Kultur, Sollentuna, Estocolmo [Stockholm] (1999); Helsinki City Art Museum-Meilähti, Helsinque [Helsinki] (1999) e [and] Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg (1999)
 - Archiv X. Offenes Kulturhaus, Linz

- 1997**
 - Hacer Memoria. Museo Alejandro Otero, Caracas
 - Sexta Bienal de la Habana, Havana
 - Insite'97. San Diego e [and] Tijuana
 - Hybrid. 2nd Kwangju Biennale, Kwangju
 - 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre
 - 2nd Johannesburg Biennale. Johannesburgo [Johannesburg]
 - Brasil Panorama de Arte Brasileira, Edição97. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo; Museu de Arte Contemporânea MAC, Niterói; Museu de Arte Moderna MAM-BA, Salvador, e [and] Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães MAMAM, Recife (1998)

- 1996**
 - Novas Travessias: Recent Photographic Art from Brazil. The Photographers' Gallery, Londres [London]
 - Prospekt 96. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt
 - Container 96: Art Across Oceans. Langelinie, Copenhagen [Copenhagen]
 - Sin Fronteras/Arte Latinoamericano Actual. Museo Alejandro Otero, Caracas
 - Transparências. Museu de Arte Moderna MAM-RJ, Rio de Janeiro
 - Public Works. Van Abbe Museum, Eindhoven

- 1995**
 - Obsessions. From Wunderkammer to Cyberspace. Foto Biennale Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Enschede

- 1994**

 - Espacios Fragmentados. Arte, Poder y Marginalidad. Quinta Bienal de La Habana, Havana
 - Revendo Brasília – Brasília neu Gesehen. Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília; Museu da Imagem e do Som, São Paulo; Palácio Gustavo Capanema, Funarte, Rio de Janeiro (1995); Museu Metropolitan de Arte, Curitiba (1995); Usina do Gasômetro, Porto Alegre (1995); Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte (1995); Haus der Kulturen der Welt, Berlin [Berlin] (1995)
 - Die Dichte des Lichts: Zeitgenössische brasilianische Fotografie. Fotografie Forum, Frankfurt
 - 22ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo
 - Cocido y Crudo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri [Madrid]

- 1993**

 - UltraModern: The Art of the Contemporary Brazil. National Museum of Women in the Arts, Washington D.C.
 - Aperto'93: Emergenza. XLV Biennale di Venezia, Veneza [Venice]
 - Space of Time: Contemporary Art from the Americas. Americas Society, Nova York [New York]
 - A Presença do Readymade: 80 anos. Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, São Paulo

- 1992**

 - Turning the Map – Images from the Americas. Camerawork Gallery, Londres [London]
 - Eco-sensorial – Extrativismo Urbano. Galeria de arte da EAV-Parque Lage, Rio de Janeiro

- 1991**

 - Montagens Ambientais. Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte
 - Apropriações 91. Paço das Artes, São Paulo

- 1990**

 - 4 Olhos. Galeria Casa Triângulo, São Paulo
 - Iconógrafos, 14 Fotógrafos Hoje. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo

- 1989**

 - Operações Fundamentais – A Soma das Diferenças. Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte
 - As Afinidades Eletivas. Centro de Arte Corpo, Belo Horizonte

- 1988**

 - Luz, Cor & Experimentação. Galeria do InFoto-Funarte, Rio de Janeiro

- 1987**

 - Dez Fotógrafas. Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte

- 1986**

 - Bonecas & Bonecos. Sala Arlinda Correa Lima, Palácio das Artes, Belo Horizonte

- 1985**

 - Desenhos & Outras Intoxicações. Galeria do IAB, Belo Horizonte
 - Fotografias. ItaúGaleria, Belo Horizonte

PRÊMIOS:

- 2014**
 - CIFO Grants & Commissions Program
 - Paris Photo-Aperture Foundation PhotoBook of the Year Award pelo livro [for the book] A01 [COD. 19.1.1.43] - A27 [S|COD.23]
- 2013**
 - Prix du Livre Historique 2013/Historical Book Award 2013 - Les Rencontres ARLES Photographie, pelo livro A01 [COD. 19.1.1.43] - A27 [S|COD.23]
- 2012**
 - 1st ALICE Awards (Marcas artísticas na experiência contemporânea), nas categorias Arte política e voto popular. [Artistic landmarks in the contemporary experience, Political art and popular vote categories]
- 2009**
 - Prêmio [award] Mário Pedrosa, Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA 2008
 - Edital Arte e Patrimônio, Rio de Janeiro, para o projeto de livro de artista 2005 - 510117385 - 5 [Art and Patrimony announcement]
- 2008**
 - Prêmio [award] Porto Seguro de Fotografia, categoria especial [special category]
- 2004**
 - Prêmio JABUTI, categoria Projeto e Produção Gráfica [Award, category Graphic design and production]
- 2001**
 - 13. Festival Internacional de Arte Eletrônica VideoBrasil, São Paulo. [13rd International Festival of Electronic Art]
- 2000**
 - Prêmio Cultural Sérgio Motta para novas mídias e tecnologia [New-media and technology Award]
- 1999**
 - Bolsa Guggenheim [Fellowship], Nova York [New York]
 - Prêmio ARCO Electrónico/Media Art'99 [Award], Madri [Madrid]
- 1998**
 - Bolsa Vitae de Arte [Grant], categoria Artes Plásticas [Fine Arts category], São Paulo
 - Prêmio aquisitivo no Prêmio Brasília de Artes Visuais, Museu de Arte de Brasília, Brasília. [Acquisition Prize in Brasilia Award for Visual Arts]
- 1997**
 - Prêmio Santista Juventude, categoria Fotografia [Photography category], Fundação Santista [Foundation], São Paulo
- 1995-7**
 - Programa Artista em Residência, Fondazione Civitella Ranieri, Umbertide. [Artist in Residence Program, Civitella Ranieri Foundation]
- 1993**
 - Prêmio aquisitivo [Acquisition Prize], II Salão Paraense de Arte Contemporânea, Curitiba
 - Prêmio aquisitivo [Acquisition Prize], 13o. Salão Nacional de Artes

Plásticas, IBAC/FUNARTE, Rio de Janeiro

- 1992** • Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (IBAC/FUNARTE), Rio de Janeiro, [Photography Award]
- 1991** • Prêmio aquisitivo [Acquisition Prize], XVI SARP (Salão de Artes de Ribeirão Preto), Ribeirão Preto
- 1989** • Prêmio [Award] Fotoptica, VII Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
- 1988** • 2o. Prêmio [2nd Award] no XIII SARP (Salão de Artes Plásticas de Ribeirão Preto), Ribeirão Preto
- Prêmio aquisitivo [Acquisition Prize] Hoescht do Brasil, XX Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte
- 1986** • Prêmio aquisitivo [Acquisition Prize] Empresa Cautos, XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Recife

Trabalhos em Coleções/Acervos

Art Institute of Chicago

Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Belo Horizonte, BR.

Centro Gallego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, ES.

Coleção Gilberto Chateaubriand

Coleção Cisneros, Caracas / New York

Coleção Daros Latin America, Zurique, Suíça.

Guggheim Museum, New York

Museu Nacional Reina Sofia, Madrid, ES.

Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, BR.

Museu de Arte Moderna de São Paulo.

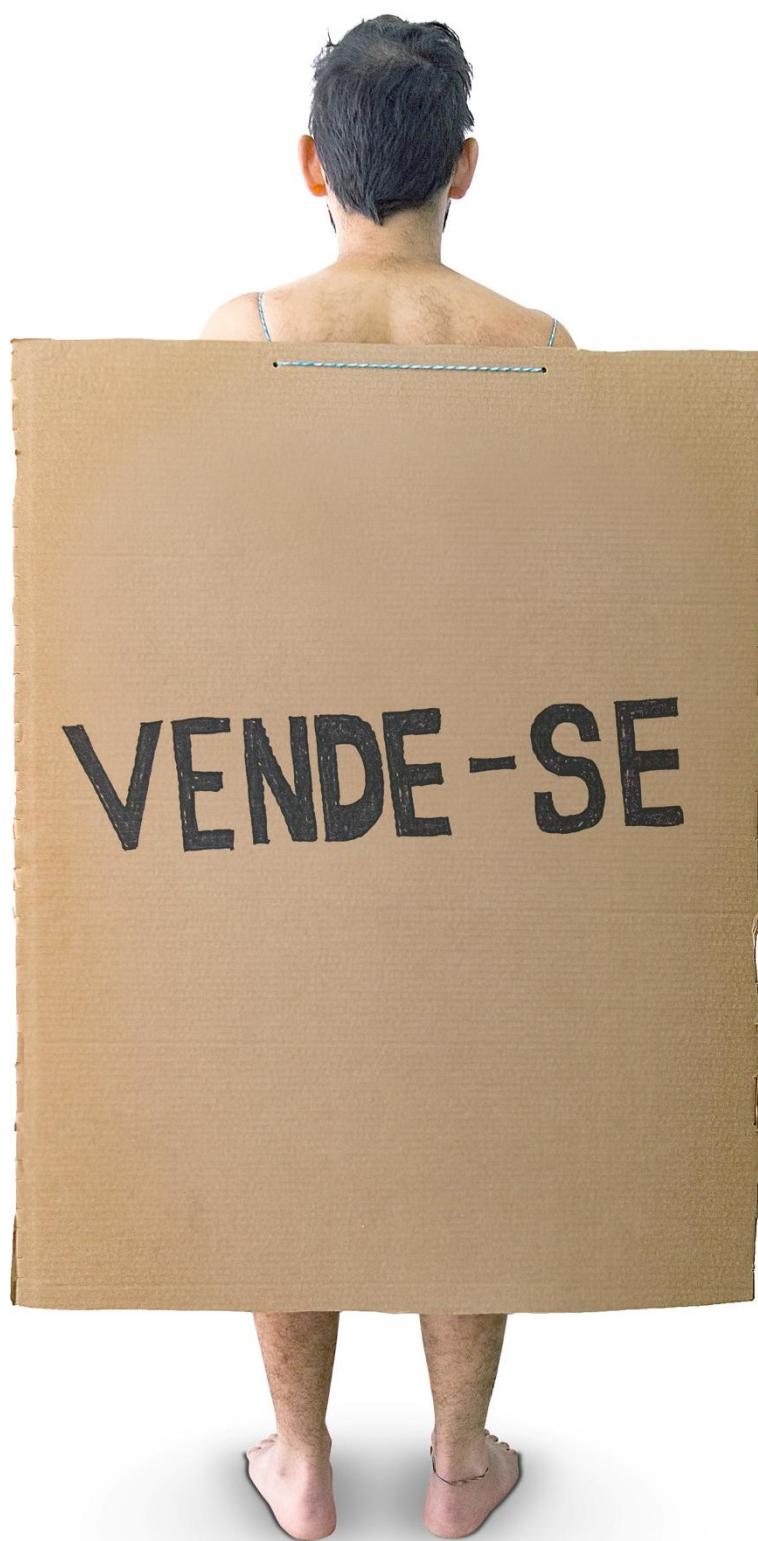
Museum of Contemporary Art, MOCA, Los Angeles, EUA

Museum Contemporary Art of Chicago, Chicago, EUA.

Museum of Modern Art, MoMA, New York, EUA.

Tate Modern, London, England.

Entre outros.



VENDE-SE