

Trabalho em Arte Contemporânea

20 de setembro de 2013

2 votos

Um comentário

Comente este artigo

[trackback](#)



Melissa Roche e Lygia Pape

publicado originalmente (em português)
na Revista [Lindonéia #2](#) (setembro de 2013, Brasil)

“As penalidades e as vaquitas, vão pelo mesmo caminho” *O arriero*. Atahualpa Yupanqui

Estávamos diante de nossos computadores com a televisão em um canal de notícias a cabo. Gostamos de ter aquela *caixa* ligada que *não é tão boba* quanto um som de fundo. De repente, ouvimos que “... *dos 10.000 artistas na Argentina, apenas 200 podem viver de sua arte*”. Foi uma entrevista do canal de televisão privado C5N com um representante da Associação das Galerias de Arte da Argentina (AGAA) na qual se falou sobre o boom do mercado de arte na Argentina em 2012.

Não sabemos como e de que fonte tal afirmação foi possível ou se está baseada em um estudo com pretensões mais ou menos científicas, se tem algum método ou é apenas uma questão em aberto. Pouco importa porque para nós este número (ajustado ou não aos fatos) nos basta como parte de um diagnóstico válido não só para a Argentina, mas também para outros países da região.

A frase foi tão forte que nos deixou pensando. Se essa associação, que reúne 31 galerias, sustenta que 2% do total estimado de produtores artísticos vivos que vivem em um país de 40 milhões de habitantes podem viver de sua produção por meio da comercialização de objetos de arte: de que vive? os 98% restantes?

É claro que a participação no sistema mercantil da arte é restritiva, não inclusiva, flutuante de acordo com as tendências e modas e altamente competitiva. É claro também que participar como artista do fluxo de troca monetária de bens simbólicos (convertidos em mercadorias) não é a única forma de gerar recursos econômicos para a reprodução material da vida. Acima de tudo, é claro que *o mercado de arte não é uma condenação escrita ou uma promessa que inevitavelmente se cumprirá*, porque pode viver (ou subsistir) de outras fontes de financiamento: bolsas ou subsídios públicos ou privados, circuitos bienais, circuitos de festivais e / ou residências, prêmios, concursos e salas, projectos de gestão autónoma, etc. Essas alternativas às galerias tradicionais constituem outros tipos de mercados que funcionam sob diferentes lógicas dependendo das regras particulares do jogo que as (re) produzem e que não estão necessariamente inscritas no capitalismo (selvagem ou temperado).

O que queremos dizer é que não importa como um artista contemporâneo ganha a vida. O que importa é que o faça (ou consiga) pela especificidade de suas competências. Ou seja, fazer arte.

Fazer arte nada mais é do que participar como produtor de um processo indissolúvelmente material e social, uma vez que tanto a criação quanto a recepção (da arte contemporânea) pertencem ao processo social geral e ambas as instâncias não estão isentas dele. Indissolúvelmente material, também, porque criação e recepção (em termos concretos) estão conectadas a processos materiais dentro da estrutura do sistema social de uso e transformação do material por meios materiais (Williams, 1981). Isso implica que ser artista é participar do sistema de relações sociais de produção por meio de práticas especificamente significativas ¹. Ou o que dá no mesmo: envolve o artista como trabalhador.

No entanto, há uma resistência em reconhecer que o artista é um agente econômico (além de simbólico) que estabelece relações de troca trabalho / profissional com outros agentes e instituições do campo da arte.

A relutância poderia ser pensada estritamente em termos teóricos ou conceituais, mas - e de uma posição materialista - teoria e práxis são articuladas e indivisíveis.

É por isso que aqueles que argumentam que as práticas artísticas contemporâneas são uma esfera separada dos processos produtivos (de trabalho) gerais estão reproduzindo a ideologia da arte burguesa autônoma (moderna) porque

“ *O burguês, que na sua práxis vital está reduzido a uma função parcial (questões da racionalidade dos fins), na arte se sente 'homem', e aqui pode desdobrar todas as suas disposições, com a condição de que esta área seja rigorosamente separado da práxis vital*” (Bürger, 1987: 103).

Es decir, frente a *la alienación producida por el imperio de la razón instrumental se requería de una maniobra de ficcionalización* que dividiese las prácticas y destrezas útiles de otras que no lo fueran porque suponían la imaginación, la creatividad y la expresión subjetiva ligadas al ejercicio de la libertad.

O processo é paradoxal. A progressiva dessacralização da arte (sua secularização) está ligada, parafraseando Pierre Bourdieu (2003), à sua emancipação da supervisão social e ideológica, do patrocínio econômico e das comissões éticas e estéticas da cúria e da monarquia. Em outras palavras: suas práticas e

tematizações não são mais regidas por interesses institucionais externos. Assim, a arte fica livre para experimentar na e por meio de sua própria linguagem porque, resgatada da função de representação, pode fazer o que bem entender. Essa conquista implica também a emergência de um campo autônomo que produz para si suas próprias regras de jogo, sua especificidade na divisão do trabalho, seu arcabouço institucional legitimador e legitimador, sua própria *ilusão* e suas disputas materiais e simbólicas particulares. Mas a estrutura socioeconômica para o surgimento da arte autônoma é o capitalismo industrial do século XIX. É por isso que o correlato ideológico imediato da nova esfera é a necessidade de separar a criação simbólica do trabalho dos trabalhadores da manufatura.

Essa *noção de artista* exige uma ruptura com a obra mercantil articulada pela fórmula valor de uso / valor de troca. Ele é instado a se abstrair das forças produtivas e da alienação social associada ao trabalhador para conceitualmente conceber um espaço de liberdade:

“... *As distinções históricas entre os diferentes tipos de habilidades humanas e os objetivos básicos variáveis de seu uso estão evidentemente relacionados a mudanças na divisão concreta do trabalho e modificações fundamentais nas definições práticas dos objetivos do exercício da habilidade*” (Williams, 2000 : 42).

A habilidade do artista, a habilidade criativa (como demiúrgica) é a saída abstrata para defender o "eu" contra as novas massas trabalhadoras. A ênfase na personalidade singular é o que torna possíveis essas defesas, com base na ideologia romântica e no seu culto à paixão (Lipovetsky, 1995).

É assim que se constrói a noção paroquial - *teológica* - de arte que reivindica para si os valores de um ritual pagão que gira em torno do gênio, da originalidade, da autenticidade e da perenidade transcendental. Para um "eu" criativo único e irrepetível.

Este –que pertence a um contexto histórico específico- continua a operar no campo artístico contemporâneo, pois é necessário reproduzir tal sistema de crenças desde

“ *O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção como um universo de crenças que produz o valor da obra de arte como um fetiche ao produzir a crença no poder criativo do artista*” (Bourdieu, 2005: 339) .

Acreditar - e fazer acreditar - nessa magia faz parte de uma estratégia de sobrevivência no campo da arte e, mais especificamente, do arcabouço institucional que se beneficia e financia por meio dessa *fé do carvoeiro* .

Nada é mais econômica e simbolicamente eficiente do que reproduzir valores sacrossantos que colocam o produtor de arte (como aquele que possibilita a existência do campo) no espaço ilusório do espírito transformador, longe das minúcias da vida cotidiana e material. Relações sociais.

A eficácia reside precisamente na confusão: ignorar a origem histórica / política / ideológica da *separação da arte da esfera do trabalho só beneficia um setor do campo* (geralmente aquele que possui os recursos) e empobrece e incapacita (financeira e argumentativamente) os outros.

Reproduzir a crença na qualidade inefável e quase mística da arte e dos artistas é o que nos permite não nos assustar pelo fato de que muitos deles não podem reproduzir materialmente sua existência a partir de sua produção simbólica. Por que eles exigiriam uma remuneração justa por seu trabalho se ele pertence à ordem dos excepcionais?

É preciso quebrar o encanto que precário o artista e que nos anestesia diante de notas como as do C5N. É urgente tornar transparentes os interesses que estão na base da reprodução da crença do gênio, porque o trabalho e a condição de trabalhador não são propriedade do capitalismo nem implicam necessariamente a transformação de todos os esforços em mercadoria. Viver com dignidade e receber uma compensação justa pelo trabalho realizado é uma reivindicação necessária.

O dinheiro não suja desejos, nem pretensões críticas, nem contribuições para a compreensão de como funcionam a sociedade e a cultura. Muitas vezes *o dinheiro é uma intermediação que nos afasta favoravelmente* , que desmonta o exercício direto da dominação de uns sobre os outros.

Postular e defender o direito ao reconhecimento pago da obra do artista nada mais é do que reconhecer que no sistema da arte contemporânea o produtor de arte estabelece vínculos profissionais de diversos tipos com outros agentes e instituições de produção, circulação, divulgação e comercialização da arte. E que essas relações precisam ser explícitas e explícitas para que a atuação do campo ocorra no âmbito das boas práticas profissionais, de forma a dar conta disso em

“ *A 'rejeição' do 'comercial' que é, na verdade, uma negação coletiva dos interesses e benefícios comerciais, dos comportamentos mais 'anti-econômicos', dos mais visivelmente 'desinteressados', aqueles mesmo que, em um ' universo econômico seria o mais cruelmente condenado, eles contêm uma forma de racionalidade econômica (...) e de forma alguma excluem seus autores dos benefícios, mesmo econômicos, prometidos a quem se conforma com a lei do universo*” (Bourdieu, 2003 : 155-156) ² .

Isso significa reconhecer que um grande número de artistas que não vivem da arte estão no limite quase obsoleto da *arte pela arte* porque sua predisposição ideológica (um produto histórico do século 19) os torna incapazes de gerenciar seu trabalho (ou delegar essa gestão) e com isso subsidiar as instituições (públicas e / ou privadas) por meio de suas práticas e objetos. Ao se recusarem a cobrar por seu trabalho, eles estão apenas esperando os benefícios intangíveis de prestígio e aplausos. Permanecem naquele 98% do universo que mostra que a concentração do capital não se distribui, nem será, enquanto não for exigida das bases.

A vindicação é uma forma de desconstruir as armadilhas da congregação que afirma que a arte só tem capacidade transformadora (como momento afirmativo) ao nível das práticas estéticas e não nas relações sociais de produção.

Estamos nisso.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independente

Ilze Petroni
Pesquisadora de Arte

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre (1997): *As regras do art. Gênese e estrutura do campo literário* . Barcelona: Anagrama.

(2003): *Crença artística e bens simbólicos. Elementos para uma sociologia da cultura* . Buenos Aires - Córdoba: Aurelia * Rivera.

BÜRGER, Peter (1987): *Teoria da vanguarda* . Barcelona: Península.

LIPOVETSKY, Gilles (1995): "Modernism and Postmodernism", em *A era do vazio. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo* . Barcelona: Anagrama.

WILLIAMS, Raymond (1981): *Culture. Sociologia da comunicação e arte* . Barcelona: Paidós.

(1997): *Marxism and Literature* . Barcelona: Península / Biblos .

(2000): *Keywords. Um vocabulário de cultura e sociedade*. Buenos Aires: Nova Visão.

NOTAS:

- 1 Práticas que não se limitam à mera geração de objetos que podem ser comercializados.
- 2 O negrito é nosso.

Sobre a revista **Lindonéia**:

o [número 2 da revista Lindonéia](#) editada por [Fabiola Tasca](#) , com projeto gráfico de [Melissa Rocha](#) . O problema proposto por Fabiola, o mesmo enredado na segunda edição do seu *projeto de obra* [2012-2016], era uma dialética entre arte e obra - esta geralmente encarada como uma condenação (mormente cabelos artistas modernos), em termos de arte que apresenta- Eu conheço como paradigma do trabalho não alienado ou não alienado. O theme rendeu 23 colaborações, artigos e obras e apropriações, indissolúvelmente mescladas num belíssimo projecto gráfico, nomeadamente:

- *Plataforma de dança Go-Go* | Felix Gonzalez Torres;
- Juliana Mafra e Samir Lopes | *Inventário das ideias feitas* ;
- Jorge Menna Barreto | *dexista* ;
- Paulo Rocha | “*Trabalhadores de Todo o Resto do Mundo*”: *pequenas considerações sobre o aprimoramento da Arte e da obra* ;
- Tales Bedeschi | *Mesa de trabalho*
- Cláudia Zanatta | *Uma arte difícil de vender antenas* ;
- *Touch Sanitation Performance* | Mierle Laderman Ukeles;
- Frederico Canuto | *E* .;
- Ariel Ferreira | *Oferenda* ;
- Barbara Ahouagi | *Costura* ;
- Fábio RR Belo | *Estética da existência e psicanálise: dá liberdade de possibilidade* ;
- Ivan Mejía R. | *Os corpos primorosos da miséria* ;
- Jessé Souza | *Ou o que é "dignidade humana"? Sobre dois Direitos Sociais em a Sociedade Desigual* (cf. Editorial);
- Fabiola Tasca | *no projeto de trabalho* ;
- Antonio Marcos Pereira | *Sobre ser crítico* ;
- Melissa Rocha | *Atingindo vossos ponteiros* ;
- Jairo dos Santos Pereira;
- *Curas milagrosas e canonização de Basquiat* | Brian Eno;
- Thislandyourland | *Área a construir* ;
- Curadoria Forense | *Trabalho em Arte Contemporânea*;
- Honorato Key | *Imagens digitais como dispositivos de mediação*;
- José Schneedorf | *Ou enquanto ruge*;
- Maria Angelica Melendi | *Cansado do trabalho* .