

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 indissoluvelmente 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. Indissoluvelmente 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. Ensaio 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* .