HISTÓRIA E ÉPOCAS: O RISCO E A COR COMO ESPELHO DE UMA MATERIALIDADE

History and times: the risk and color as reflection of a material world

Mario Cesar Brinhosa[1]

Recebido em: 16 out. 2014
Aceito em: 05 nov. 2014

RESUMO

Historia e épocas é uma intelecção que se insere na busca de compreender como a arte serve aos seus senhores, notadamente a partir do século XX. Este século é um marco na história da arte, já que a mesma se insere no rol das mercadorias significativas para o mercado especulativo. Notadamente, a arte se manifesta em forma de espetáculos que são produzidos com ciência e tecnologia capazes de transformar o produto – a obra de arte – em mercadoria rentável. Nesse espetáculo, o reconhecimento do artista passa pelo processo de ser aceito/escolhido, produzido e midiatizado e apresentado ao grande mercado. Dessa forma, reflete-se em que medida o autor/artista se transforma em mercadoria enquanto interesse da política mercantilista de um sistema capitalista, ainda, imperialista. Dentro dessa intelecção cabe perguntar a função dos Museus e galerias de arte na dinâmica de consagrar e ou marginalizar obras e artistas.
Palavras-chaves: Arte. Mercado. Espetáculo. Artista. Reconhecimento.

ABSTRACT

History and times in a perception directly related to the search to understand how art serves to its masters, clearly seen from XX century onwards. This century is a historical mark in art, since the art inserts itself in the list of significant merchandise for the speculative market. Art particularly manifests itself as shows, which are produced with science and technology capable of transforming the product – the artwork – in profitable merchandise. In this show, the recognition of the artist goes through a process of being accepted/chosen, produced and transformed by the media and then introduced to the market. This is how an author/artist becomes merchandise, while there are mercantilist political interests of a capitalist system, which is still imperialist. Considering this understanding, it is most valid to question the role of museums and art galleries in the process of consecrating or devaluing artworks and artists.
Keywords: Art. Market. Show. Artist. Recognition.

[1] Licenciado em Historia/UFSC. Mestre em Educação/UFSC. Doutor em Historia/USP. Professor Titular do Departamento de Historia da UNIARP/Caçador/SC.

UM POUCO DE HISTÓRIA

Tendo como ponto de partida a crise da década que se inicia em 1930, como escolha aleatória e histórica, constata-se que muitos críticos e artistas estão focados e comprometidos com a política socialista e com uma visão dos EUA como país não capitalista. A forma naturalista e ou realista de representação predominavam e eram vistas como necessidade cultural para os adeptos das políticas comunistas e socialistas. Com a crise de 1929, instala-se o colapso econômico norte-americano. Isso se materializa na queda do PIB de 104 para 56 bilhões de dólares. O desemprego atingiu um quarto da população ativa em 1933. Entre 1929 e 1933, ocorre a redução de 40 % nos salários. Essa situação de crise faz com que a União Soviética, em 1931, publique anúncios nos EUA, oferecendo seis mil vagas para trabalhadores qualificados e cem mil candidatos se apresentaram.

É dentro desse contexto de crise capitalista que o Estado Americano lança o Projeto de Arte Federal (1935-1945). Nesse projeto os artistas contratados pelo Estado vão produzir – dentro da concepção naturalista e ou realista – para clientes do setor público (escolas, hospitais, prisões, dentre outros).

O conjunto de obras produzidas nesse Período de depressão americana tem por finalidade reduzir as práticas e debates a um único tema ou estilo dominante nos EUA. Em contrapartida, na URSS, a monumentalidade é para transmitir a grandeza do trabalhador do Estado como símbolo da missão da nação de reconstruir-se. Por outro lado, nos EUA, os trabalhos expressionistas, estilizados ou até cartunísticos, continham, entretanto, significados socialmente simbólicos e uma preocupação em representar suas imagens dos EUA da época da Depressão – seja a vida metropolitana novaiorquina alienada, a crise da zona rural, ou o realismo democrático-capitalista do Projeto de Arte Federal representando o cidadão-proletário que conseguiu trabalho com o New Deal de Roosevelt. Dentro dessa perspectiva, os historiadores modernistas, no pós Segunda Guerra, são muito críticos quanto ao realismo dos anos 1930 a tal ponto que afirmam não ter o mesmo autoridade da arte acadêmica, nem o encanto despretensioso da ilustração. Essa postura deve-se a uma tentativa de esquecer uma conjuntura social, política e ideológica, que nos anos 1950, em virtude da Guerra Fria e do anticomunismo nos EUA, passara a ser vista como uma aberração protossocialista ou mesmo socialista na história do país.

O Projeto de Arte Federal revestir-se-á de um caráter populista que se materializa na proposta de uma arte autêntica e produzida por americanos. A existência e a influência de uma pequena mas influente vanguarda Modernista – quase toda baseada em Nova York e patrocinada por uma Intelligentsia exclusivista – constitui-se na substância populista do referido projeto.

Dentro desse quadro histórico, se se puder recuperar a verdadeira política daquele momento, final dos anos 30 ao final dos anos 40, e relacionar à cultura e à política da Depressão a dos primórdios da Guerra Fria, talvez se possa entender por que a ideia e o sonho da arte desvinculada das realidades políticas e sociais passou a exercer tanta atração em artistas que antes haviam estado comprometidos com a transformação da sociedade americana. A substancialidade dessa situação está no fato de que, por volta de 1948, as pinturas e as declarações – de parte – dos expressionistas abstratos estavam começando a ser incorporadas à retórica anticomunista característica da Guerra Fria, a despeito das constantes declarações antinacionalistas e anticapitalistas – de outra parte deste grupo de artistas.

A americanização do modernismo e o apoio dado aos expressionistas abstratos nos anos 1940 e 1950, desde a exposição como uma emergente escola de Nova York (meados de 40) até sua institucionalização como ortodoxia de vanguarda oficial (no final dos anos 50), também coloca questões mais amplas sobre a pureza das preocupações da crítica sobre a apropriação das ideias por outros, sobre a validade das análises daquelas pinturas e sobre o papel de instituições como o MOMA na promoção e consolidação de um novo cânone de obras. Nos anos 1960, há artistas e críticos de outrora vistos como dissidentes transformando-se em panteão do establishment da arte. O que se percebe é que essa posição e retórica da pureza e da autonomia da arte estavam conectadas e profundamente associadas às políticas da Guerra Fria. O Expressionismo Abstrato se consagra e institucionaliza a partir e na ideologia da Guerra Fria, dentro do processo de americanização mundial, no pós guerra de 1945. Se as pinturas expressionistas abstratas clássicas significavam a negação do tema típico do realismo da Depressão, bem como uma rejeição da ideologia cultural stalinista, também é possível perceber que as mesmas significassem uma negação das visões e sinais do sistema capitalista monopolista de produção econômica triunfante nos EUA nos anos 50. Poder-se-ia interpretar – que a produção

pictórica da época – como vitória do capitalismo corporativo sobre o nazismo e, depois, sobre o comunismo soviético.

Em decorrência dessas questões, a arte na sociedade e o debate sobre cultura e democracia, no substrato da ordem capitalista monopolista e do socialismo de Estado após o embate de 1939-1945, assume outras dimensões. A relevância desse momento se equipara aos anos 1920 e 1930. Nos EUA, é necessário um simples degrau para que nos anos 1960, uma nova geração de artistas passasse a rejeitar os códigos e as convenções dos expressionistas abstratos e passaram a dar relevância e idolatria aos ícones da sociedade e cultura consumista americana, de forma crítica e ou, de forma mais evidente, numa enorme cumplicidade. Como exemplos desse estágio, podem-se citar as latas de sopas, os aviões militares em forma de cartuns, as Marilyns de Wharhol como formas e narrativas dessa ordem consumista e imperialista. Todavia, esse período é expressivo mas não extermina com a ligação direta entre os anos 1930 e 1990. A continuidade direta é uma substância evidente a tal ponto que a discussão sobre historia da arte e a critica de arte não diminui a sua importância. Os debates sobre arte culta, cultura de massa e sua imbricada relação com as organizações, os poderes políticos e o social continuaram com sua substancialidade. Como produção desse tempo histórico, emerge a noção de arte, cultura e sociedade pós-modernistas e que vai balançar a concepção dos ortodoxos centrada - nos anos de 1940 e 1950 – sobre o modernismo puro e o status da arte de vanguarda.

Em contrapartida, vai se estabelecer um debate profícuo – e que perdura até os dias de hoje – qual seja, por um lado Brecht defendia uma arte politicamente engajada, que refletisse os desenvolvimentos sociais, suas contradições e as possibilidades de mudança, e, por outro lado, Adorno defendia a ideia de que o significado social da arte desídia justamente na recusa de todas as formas políticas de integração. Isso, principalmente, pós 1966 com a publicação em dois tomos das Cartas de Benjamim (ver, Schottker/Wizisla,2006).

Nesse contexto histórico e de estado da arte é que se pretendem inserir as questões fundantes de mercadoria e mercado, de autoria e mercantilização, de espetáculo e apresentação de trabalhos e de reconhecimento do artista e sua relação com o mercado da lavagem de dinheiro de grandes corporações oficiais e ou oficiosas.

A MERCADORIA ARTE E SEU CARATER IDEOLOGICO:

A sociedade que se vislumbra no século XX e início do XXI tem suas raízes sustentadoras na transformação do trabalho artesanal em manufaturas e dessas em industrializados e virtualizados. Quem mais estudou toda essa transformação foi Karl Marx. Esse, ao estudar, analisar e inteligir como a sociedade capitalista, implementa-se – com maior vigor – a partir da revolução industrial no decorrer do século XIX, lançando as bases conceituais para se entender como as mercadorias são criadas e eleitas em cada época. Isso posto, permite compreender como se dá no contexto da produção das artes em geral.

Cabe ressaltar que se trata das artes e seu processo de desenvolvimento nas atuais condições de produção. Longe de colocar como parâmetro de uma sociedade sem classes e das teses sobre a arte do proletariado após a tomada do poder. A dialética dessas condições é fundamental para a compreensão da sociedade atual e por isso seria uma leviandade subestimar o valor destas teses para a luta política. Quando isso torna-se uma realidade, percebemos conceitos primorosos para a arte se transformando em instrumentos de produção de material fático em sentido fascista.

Historicamente, a obra de arte sempre foi passível de reprodução. As realizações dos homens podem ser copiadas por outros homens. Aprendizes copiam os mestres e obras como forma de aprendizado. Os mestres as reproduzem como forma de divulgá-las e outras pessoas as copiavam como forma de ganhar e ou faturar com tal ato. Todavia, as técnicas de reprodução são um fenômeno recente e que ocorre historicamente com intervalos longos.

Os gregos dominavam dois métodos de reprodução técnica das obras de arte: a fundição e a cunhagem. Por isso reproduziram em série os bronzes, as terracotas e as moedas. Com a xilogravura, pela primeira vez, foi possível reproduzir tecnicamente desenhos e houve a necessidade de mais algum tempo até que a escrita pudesse ser reproduzida pela imprensa. As tipografias foram uma revolução na literatura. Todavia, esse processo foi amplo e longo, embora sempre voltado para os interesses mercantis. Depois da xilogravura, aparecem, no decorrer da Idade das Trevas - século V ao século XV – a gravura em metal e a água-forte, e no início do século XIX, a litografia.

A litografia vai acelerar a criação e satisfazer as necessidades de mercado com mais agilidade e precisão. Isso porque a litografia se diferencia por transpor para a pedra o desenho, em vez de entalhá-lo na madeira e ou gravá-lo em metal, o que permitira às artes gráficas reproduzir, de forma mais ampla, possibilitar novas criações e assim satisfazer o mercado com mais agilidade. Até aqui a atividade laborativa das mãos dos homens é imprescindível a esse trabalho.

Com a superação da litogravura pela fotografia, a atividade laboral dos homens sai das mãos e passa para os olhos e com efeito multiplicador maior e, consequente, descarte de muitos artesãos da arte de litogravar. Portanto, no século XIX a reprodução técnica atingiu alto grau de desenvolvimento que acabou por transformar a capacidade de percepção – por parte dos homens – de toda arte até então produzida e daí em diante. Dessa forma, o mercado das artes, também, vai receber impulsos que não mais estará sob o controle dos artistas e, sim, nas mãos dos galeristas, críticos de arte e ou diretores de museus.

Assim a obra de arte passa a ser olhada sob dois aspectos distintos: o seu valor de culto e o seu valor de exposição. Para Marx seria os valores de troca e valores de uso que estariam fazendo a sua diferenciação. É como pensar na diferença entre as possibilidades de exposição de uma tela e a de um mosaico e ou afresco que a antecederam. Da mesma forma e, de forma correspondente, seu valor em espécie. Hoje as polemicas surgidas no século XIX, sobre o que é arte ou não, arte para o culto ou para o mercado, arte como expressão social ou arte dos ícones está hoje – século XXI - superada em grande parte pela subsunção ao mercado e seus investimentos.

Ideologicamente, agora, se produz para o mercado que é mediado pelas galerias, exposições bienais e ou museus. Esses mediadores são financiados e ou patrocinados pelos proprietários de capital livre para investimentos. Dessta forma será investido no artista que tem potencial – segundo o mercado – para alavancar o próprio mercado via a mercadorização de sua produção criativa. Poder-se-ia especular em que medida Romero Brito foi alçado ao patamar de grande artista se sua criação não pudesse estar nos *souvenirs*, canecas, pires, porta retratos e na reprodução gráfica em serie? Por outro lado, o mercado que faz toda essa especulação tem capital advindo de atividades mercantis legalmente estatuídas e ou de atividades fundadas na contravenção? Essas especulações carecem de estudos na órbita do capital

especulativo e financeiro com maior profundidade para sua comprovação. Todavia, com os escândalos de leilões e exposições fraudulentas, volte e meia noticiadas, ficam os indicativos de que há um mercado das artes no subterfúgio do mundo. Até comprovações em contrário, fica a especulação no meio artístico bem como no meio dos que estudam e analisam a sociedade e suas relações de produção.

Tendo por base essas premissas, a arte que hoje se produz está voltada para um interesse de capital notório. Isso fica claro a partir das formas de financiamentos que se colocam para os espetáculos que se criam para divulgar e ou cultuar a arte. Portanto, a arte produzida hoje, mundialmente falando, é a arte que interessa ao mercado e aqueles que o dominam. A produção da arte dita mais popular vai acontecer e acontece por parte de abnegados de forma artesanal e precária. Isso porque as elites sociais e dominantes dos mercados financeiro e especulativo não vão financiar arte que não os interessa e muito menos que possa suscitar discussões que fujam de seu controle enquanto classe social.

Dentro desse arcabouço, a arte é uma produção, em geral, elitista, financiada com esse interesse de classe e com vista a difundir e aprofundar a concepção de classe da classe que a financia. Por isso ir a uma galeria, a um museu, uma exposição de artista renomado dentre outras atividades culturais, não é para a população em geral, mas sim para a classe média e a elite. A elite porque ela financia e a classe média porque, ainda, é considerada formadora de opinião e exerce esta função sobre as classes mais abastadas. Todavia, os tempos têm modificado esse quadro e a classe média tem perdido essa função. Para suprir tal lacuna que está se produzindo, criam-se as chamadas Maratonas Culturais na ótica da elites como suprimento e consuma para as classes pobres.

As artes, portanto, na sua dimensão, cumprem um caráter ideológico fundamental para a manutenção, pretensa, dos interesses da elites nas esferas mundial, regional, nacional e local. Em contrapartida, observam-se verdadeiros empenhos de poucos na busca de grupos e movimentos que possam fazer frente a esta ação capitalista e imperialista desde o século XIX. Quem viver verá até que ponto este embate dará ou não frutos mais substanciosos.

COMO SE PRODUZ O ESPETÁCULO:

Quando se pensa em espetáculo de algum setor da sociedade, logo, este pensar nos remete ao grande autor Guy Debord (1997). Tendo-o como referencia, fico dispensado de reinventar a roda. Portanto, neste ponto me aproprio das idéias e intelecções já produzidas por ele e as transcrevo de forma a criar um corpo substancioso sem descaracterizá-lo.

Segundo Debord, o espetáculo "é uma teoria critica que não se altera, pelo menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão". Como desde o século XVI estas condições estão dadas, sua teoria tem total vigor neste inicio de século. Desta forma "a raiz do espetáculo esta no terreno da economia que se tornou abundante, e dai vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular", ou seja, "à liberdade ditatorial do mercado, temperada pelo reconhecimento dos direitos do homem espectador".

Desta forma no mundo das artes o artista e o admirador das obras têm garantido o direito de produzir e admirar tudo aquilo que o mercado produz e lhe dá lucro. Fora deste prisma, quase, não há produção de arte. Assim, "o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não – vivo [...] considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente". Neste prisma o espetáculo que vivenciamos na atualidade é o resultado e projeto da sociedade capitalista centrada no lucro e no consumo que se consagra "como o espetáculo constitutivo em modelo atual da vida dominante na sociedade'. "É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha". Fica, então, estabelecido "o conceito de espetáculo que unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes [...] o caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim. É o sol que nunca se põe no império da passividade da modernidade".

No mundo das artes a sociedade do mercado se apropria de toda produção e passa a definir como, quando e onde a população terá acesso e ou direito a contemplação. É "quando o mundo real se transforma em simples imagem, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento

hipnótico [...]"; portanto, "o espetáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental [...] Ele não realiza a filosofia, filosofiza a realidade. A vida concreta de todos se degradou em universo especulativo"

O que percebemos então é uma sociedade que especula nas mais diversas instancias de poder e transforma a filosofia e as artes em geral como poder do pensamento separado e pensamento do poder separado. Deste ponto de vista a filosofia e as artes em geral jamais conseguiram superar o espetáculo da teologia. Isto nos remete a pensar que "o espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas em que os homens haviam colocado suas potencialidades". Nesta dimensão "o espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além, das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem".

O espetáculo na sociedade atual esta diretamente ligado a produção objetiva da alienação. O homem, aqui pensado enquanto produtor de arte, separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes do seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida.

É nesta condição que o artista torna-se pressa fácil do sistema de especulação financeira e de mercado. Perdeu sua ligação com seu mundo circunscrito e torna-se uma imagem/produto consumível em todos os cantos.

Daí seu produto – a arte – passa a ser reverenciada neste mundo espetacular de consumo e acumulação de coisas. A obra de arte, neste espetáculo, entra como forma sofisticada de consumo daqueles que por diversas razões – principalmente espúrias – tem a condição de seu consumo e passam a fazer de seu espaço de trabalho e ou familiar um lugar que comporte um certo acervo de obras que vão ilustrar a sua cultura de verniz.

Neste prisma os preços das obras saltam a patamares que a grande população não terá acesso. Restará, então, a estes freqüentar os lugares espetaculares que a sociedade produziu: os museus e galerias com franquia e ou contribuições simbólicas. Desta feita ir a um museu e galerias de arte tem um certo tom de notoriedade. E sem dúvida o nosso tempo prefere a imagem `a coisa, a copia ao original, a representação `a realidade, a aparência ao ser. Com isto se consagra o

espetáculo, já que consideramos a ilusão sagrada, e a verdade profana.

Assim “O espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo o sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem”.

O ARTISTA E O RECONHECIMENTO:

Historicamente sempre foi muito difícil para os artistas viverem do trabalho de fazer arte. Na medida que se estrutura a sociedade capitalista e suas armadilhas as dificuldades aumentaram. Somente tornam-se fáceis se, e somente se, o artista assumir a subsunção produzida pelo mercado das mercadorias.

Na medida que o artista aceita esta premissa a sua arte passa a ter um valor de troca dentro dos interesses de mercado e muito distante do trabalho e ou valor de arte. Existe artista que sua ascensão ao pódio dos consagrados tem um percurso muito longo e, geralmente, após a sua morte isto acontece. Por outro lado, existe artistas que são financiados pela especulação financeira e chegam a este lugar com menor tempo.

A partir da segunda metade do século XX, dentro do contexto da guerra fria, as organizações chamadas de clandestinas e ou crime organizado passam a necessitar de nichos de mercado para a lavagem de dinheiro, considerado sujo e ou contravenção.

Um dos nichos de mercado mais utilizados na atualidade é o mercado das artes e nele, a fundação de uma rede de galerias e ou museus privados que se espalham pelas principais cidades do mundo. Estas redes de galerias e ou museus fazem todo um processo oficial de organização e de escolha das cidades sedes. As construções destas galerias e ou museus são projetadas e dinamizadas como verdadeiros espetáculos – dentro da concepção de Debord – e sua utilização se dá a partir de uma política de formação de acervo com doações e compra de obras de artista desconhecidos. O valor das obras é estabelecido pelo mercado financeiro e dentro das necessidades de transformação do dinheiro advindo da contravenção em dinheiro legal.

Dentro desta perspectiva, especula-se, até que ponto primeira exposição de Botero em Paris sendo financiada por Escobar - que liderava o trafico de entorpecentes na Colômbia – estaria dentro deste escopo. Este dentro tantos outros exemplos que podem ser enumerados consubstanciam a premissa que o mercado das artes e a valorização do artista, para o mercado passa – também – pela subsunção do capital produzido pela contravenção. É evidente que existem artistas que não se submetem a este tipo de coisas.

Outra forma é a ação patrimonialista dos críticos de arte, curadores e ou donos de galerias. Nestes caso a subsunção dar-se-ia pela troca de serviços por obras de arte e ou cobrando taxas altíssimas na venda de obras, ou, ainda, utilizando o trafego de influencia para materializar uma exposição individual e ou coletiva.

Independente da forma, o reconhecimento do artista está na dependência do mercado e de quanto a sua obra vale para este mesmo mercado. O seu trabalho, o seu empenho e estudo – acadêmico ou autodidata – não é levado em conta. Se sua obra é realmente uma pintura ou se é um desenho que foi posteriormente colorido, isto não importa. O que vale é o valor atribuído por alguém em nome do mercado: o galerista, o critico, o curador, o banqueiro e ou crime organizado. Nas galerias, museus e bienais o grupo de curadores estabelece critérios e regras que já fora estabelecida, anteriormente, pelos interesses do mercado. Então, ser escolhido para esta ou aquela exposição está dentro desta premissa via curadoria.

Desta forma, também, o que passa a ser considerado arte terá a mesma trajetória e mesmo escopo. Assim, os museus públicos e privados são organizados dentro desta teoria de valor e produzida a ideologia de que os acervos representam o pensamento de uma época e ou sociedade. Este pensamento é claro na medida e expressão dos setores dominantes de uma época e ou determinada sociedade. Em contrapartida as populações marginalizadas serão incluídas na medida que aderirem a esta concepção. Fora deste patamar não há outra oportunidade. Portanto, quando adentramos a historia da arte com assertiva o que constatamos é esta premissa. Outrora haviam os mecenas, depois os financiadores burgueses e por fim (hoje) o crime organizado e sua necessidade de lavar dinheiro.

CONSIDERAÇÕES INACABADAS:

Pensar a arte a serviço do mercado é buscar um pouco e encrenca numa esfera em que meu transito é diminuto. Todavia, a incursão pela tentativa de desenhar via aulas neste campo, está levando-me a reler e redefinir os conceitos que circunscrevem a arte e neste processo substanciar a concepção de arte enquanto processo de criação e ação laboral.

Dizer que fulano é artista porque vende em galerias, não explica nem o artista e nem o mercado. Por um lado, isto atinge somente o lado pecuniário da vida social do artista. Por outro lado, o mercado é uma relação de troca persuasiva de poder de personalidade do artista. E, nem explica a função social da arte, porque ainda, é estreito para explicitar – a partir de um artista – o mercado em geral.

O que se constata é que a obra de arte tem sido, na sociedade capitalista, uma moeda alternativa. A obra de arte nesta sociedade vai alem do valor de uso. Ela passa a materializar um valor, significativo, de troca. Dentro desta condição de dialeticidade o artista tem que demonstrar dentro de sua obra a antítese na contradição para provocar uma síntese dialética. Desta feita a arte pode ser de direita, de centro ou de esquerda, se sua produção estiver amalgamada nesta premissa de dialeticidade. O que se observa e total falta desta substancialidade nas produções artísticas que foram apropriadas pelo mercado via subsunção do capital.

Uma luz no fim do túnel, talvez, seria buscar uma linguagem instaurada contra uma linguagem instalada. Neste aspecto as artes plásticas teriam uma possibilidade maior, já que, parte de uma estrutura ou narrativa, ou do confronto. Ou seja, uma narração política, figurativa, figurativa, ou uma atividade de confronto, de resistência indireta aos padrões burgueses.

Cabe, talvez, agora perguntar frente ao estado atual de conflitos produzidos pela humanidade – nestes últimos tempos – seria na pintura, como na poesia, arte pela arte um convite ao isolamento do artista? Ao prazer secreto? Ou ao suicídio? Seria uma forma de evasão num simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e mais ninguém?

Para ampliar estas considerações vale a pena citar Gavarni, Rops, Lautrec, Pascin, dentre outros, como artistas que viveram em sociedades com prazeres

galantes, embora tenham produções com sentido realista e satírico, alimentam vícios e substanciaram ócios da burguesia dominante em suas épocas. Por outro lado, pode citar Hogarth, Goya e Daumier que pautaram suas obras em socializar informações da realidade de seu tempo e se debruçaram sobre a vida e seu cotidiano.

Nisto se percebe o direito a manifestação, todavia, não garante o direito dos artistas e das massas. Poder-se-ia dizer que nesta ação está contida uma percepção fascista da forma de criar e produzir arte. Hoje há uma possibilidade ampla de produção e reprodução das artes, Porém, a reprodução ampla vem diretamente ao encontro da reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos, na guerra e nas bienais percebemos a produções dos espetáculos e a ação midiática – hoje – fazendo com que a massa interaja e se vê via seu próprio rosto transmitido por uma câmera. Hoje as formas de arte são reproduzidas pela mídia e invadem os lares e produzem a sensação de que as famílias têm acesso a cultura que o mercado definiu, já que a maioria das famílias não tem capital para adentrar as galerias, museus e bienais do mundo inteiro. Frente a esta discriminação de classe a burguesia patrocina a ida dos espaços espetaculares de arte até as casas das classes subalternas. Entretanto, mesmo isto sendo significativo, retira desta parcela significativa da população o direito do olhar direto sobre a arte produzida. Retira a capacidade – natural - do olhar humano em produzir a visão panorâmica e de totalidade desta ou daquela obra de arte. De forma indireta, a classe abastada, passa também pela subsunção do mercado.

Desta forma aos olhos do povo – classe abastada – o sagrado aumenta `a medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele o acumulo de ilusão fica sendo o acumulo do sagrado.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Benjamim e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FAUSTO, Boris. **Trabalho Humano e Conflito Social**. São Paulo: Difel, 1977.

BRINHOSA, Mario Cesar. Quem Colocou a Cruz no Cruzeiro do Sul. In: BRINHOSA,

M.C. **Colóquios de História**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 143.

BRINHOSA, Mario Cesar. Elites Sociais: sua relação com o crime organizado. In: BRINHOSA, M.C. **Colóquios de História**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 139.

BOBROVNIKOV, Dimitri Olegovich. Teorias marxistas nas Relações Internacionais. IN: BRINHOSA, M. C. **Colóquios de História**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 33.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HUGEN, João Alexandre. A Conta chega aos Trabalhadores. In: BRINHOSA, M.C. **Colóquios de História**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 89.

LEAL, Diogo José. Ensaio sobre a apropriação do corpo e da consciência. In: Brinhosa, M.C. **Colóquios de História**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 65.

MARX, Karl. **Critica a Economia Política**. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **As ideais estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.