



OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA: O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA E A LÓGICA DO DISSENSO

Ana Maria Albani de Carvalho. UFRGS

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão sobre os processos de instrumentalização da arte contemporânea no contexto da sociedade globalizada, considerando as diferenças no âmbito das relações sistêmicas observadas entre algumas proposições europeias – como o Epic (*European Institute for Progressive Cultural Policies*) – e brasileiras. Os diferentes regimes de visibilidade são considerados, tendo a concepção de “dissenso” formulada por Jacques Rancière, como fundamento.

Palavras-chave: arte contemporânea; instrumentalização; exposição; espectador emancipado.

ABSTRACT: *The paper proposes a reflection about the process of contemporary art instrumentalization in the context of globalized society, considering the differences of the systematic relations observed between some European propositions, like EPIC (European Institute for Progressive Cultural Policies) - and brazilian ones. The different regimes of visibility are considered, having the conception of a “dissent” formulated by Jacques Rancière, as a reference.*

Key words: *contemporary art; instrumentalization; art exhibition; dissent.*

O embate entre uma concepção de arte como “zona de liberdade” em contraponto aos processos de instrumentalização – sejam da ordem do econômico, do ideológico ou de outras ordens – configura uma corrente significativa para o trabalho de reflexão sobre o papel e a função da arte na cultura e na sociedade contemporânea. Na base desta reflexão, temos dois aspectos entrelaçados. Por um lado, o que definimos como as potencialidades da “agência”, nos termos postos por Anthony Giddens no âmbito das conexões entre ação e poder. De modo mais específico, o cenário contemporâneo e o atual jogo de forças econômicas e políticas em trânsito na estruturação do sistema da arte enseja uma indagação sobre a capacidade do indivíduo – aqui representado por categorias, como as dos artistas, dos curadores, marchands e outros profissionais engajados no campo da arte - para “atuar de outro modo”, intervindo no mundo ou abstendo-se “de tal intervenção,

como o efeito de influenciar um processo ou estado específico de coisas” (GIDDENS, 2009: 17).

O outro aspecto está relacionado às possibilidades de atuar no cenário artístico atual, marcado por regimes de força que extrapolam o âmbito da arte, operando de uma forma que (ainda) possamos denominar como “crítica”. O que entendo como crítica, no âmbito do presente artigo, é uma forma de atuação e compreensão do fenômeno artístico e das redes de relações que tal fenômeno engendra, na linha proposta por Jacques Rancière em sua formulação sobre as lógicas do consenso e do dissenso. Está mais associado ao “poder comum aos espectadores” do que a um discurso específico sobre a obra ou performado por ela. Tal poder, por sua vez, pressupõe a renegociação das relações entre “*ver, fazer e falar*”, embaralhando “as fronteiras entre os que agem e os que olham” (RANCIÈRE, 2012: 23). Tentando explicitar, trago as palavras do autor sobre sua concepção de “espectador emancipado”, enfatizando que para esta linha de argumentação, somos todos, em alguma medida, espectadores, independente de nossas performances – “quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou contemplá-la”:

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com sua aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz com que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados um dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio (RANCIÈRE, 2009: 20-21).

O presente artigo pretende articular algumas ideias neste curso, refletindo sobre as atuais modalidades de funcionamento do sistema de arte. Neste âmbito, procurou-se dar especial atenção aos diferentes regimes de visibilidade e às condições de trabalho no campo da arte, percebendo a articulação entre estes dois primeiros aspectos e as tensões produzidas pelo confronto entre uma concepção de arte como “zona de liberdade” e sua subordinação à lógica da economia globalizada. Nesta linha de pensamento, temos observado o surgimento e a consolidação de práticas artísticas que preconizam o modelo da autogestão, defendendo a auto-sustentabilidade e a independência, inclusive – e talvez, principalmente – em centros nos quais tanto o mercado, quanto as instituições artísticas tem história e trajetória

consolidadas, como é o caso de Nova Iorque, Londres e outras cidades europeias ou norte-americanas. Práticas semelhantes, na linha da autogestão e dos circuitos ditos “alternativos”, podem ser observadas no Brasil de forma mais sistemática a partir dos anos 1970, porém, por razões um pouco diversas das atuais proposições levadas a cabo na Europa e nos Estados Unidos. Outros tempos, outro contexto, sempre uma crise econômica ou política como cenário. Voltarei a este ponto mais adiante, neste texto.

Como argumentam diferentes filósofos e cientistas sociais – de Michael Sandel (2012) a Zigmunt Bauman (2010) – com a crise do capitalismo regulado na década de setenta, a defesa do modelo neoliberal nos anos oitenta¹ e o fim da Guerra Fria, o pensamento pautado pelo mercado passou a desfrutar de um prestígio sem igual e a lógica da compra e venda dominou a vida de forma até então desconhecida, atingindo campos antes hierarquizados segundo outros valores existenciais. Neste contexto, aprofunda-se a crise da esfera pública da arte burguesa, já posta em questão pelos próprios artistas e agentes internos ao campo, na esteira da crítica institucional e de outros debates sobre os papéis e funções da arte na sociedade contemporânea. Porém, na contramão das proposições por uma via crítica para o trabalho da arte, ganha força uma concepção de política cultural alicerçada no consumo. Os bens culturais passam a ser manejados como mercadorias segundo a lógica da indústria do espetáculo e do entretenimento, disponibilizados para quem puder ou quiser comprar e não como potencializadores de uma formação democrática constituída por/e para sujeitos emancipados.

Nestor Garcia Canclini em seu livro “A Sociedade sem Relato” defende que é “legítimo falar em uma *condição* pós-autônoma” (2012:55) da arte, considerando o cenário contemporâneo globalizado, marcado pelo relativismo filosófico, pela transdisciplinaridade e pelo multiculturalismo. Para o sociólogo, o campo da arte atingiu o patamar da pós-autonomia e este processo transcorre por diferentes vias. Por um lado, como decorrência da atual configuração do mercado artístico articulado em escala global e com forte interesse pela arte contemporânea. Por outro, a perda de autonomia estaria manifesta nas “múltiplas inserções sociais dos artistas” (*id.*: 29) – nesta linha de argumentação, Takashi Murakami é sempre apontado como um caso exemplar – quando mesclam suas intervenções ao mundo da moda, do

entretenimento, da cultura popular ou investem em projetos sociais e em ativismo político.

A ideia de pós-autonomia da arte pressupõe uma revisão do modelo teórico representado pela noção de campo artístico, nos termos formulados por Pierre Bourdieu, questão apontada por Canclini, ainda que não suficientemente desenvolvida em termos conceituais e analíticos em seu livro. Um ponto central para a compreensão deste fenômeno caracterizado como “condição pós-autônoma” da arte, está relacionado às mudanças observadas nas condições de produção, circulação, exibição e validação do que hoje é reconhecido como arte. Isto é, os agentes e as instituições que configuraram o campo artístico em seu formato exemplar, moderno – por exemplo, o museu, a crítica e a história da arte - não seriam mais os principais detentores do capital simbólico para legislar sobre a regulação dos processos de inclusão/exclusão em termos de arte legítima. Juntamente com a crítica formulada pelos próprios artistas em relação à especificidade artística – formal, técnica, da ordem estética – acirrou-se a disputa em torno da validade e pertinência dos critérios para definir as fronteiras do campo da arte. “A arte trabalha agora nos rastros do ingovernável”, sintetiza o autor. E ao aproximar as noções de *campo* em Bourdieu e de *mundos da arte*, em Howard Becker, Néstor Garcia Canclini enfatiza:

Ambos consideravam que a definição, a avaliação e a compreensão da arte se realizavam em espaços e circuitos *autônomos*. A independência e a autoconterção das práticas artísticas que delimitavam quem tinha legitimidade para dizer o que é arte, desvaneceram-se (CANCLINI, 2012: 38)²

A curadora Maria Lind, por sua vez, observa que é difícil distinguir entre o que é de fato público e não-comercial e o que é da ordem do privado e do comercial, no atual modelo de funcionamento do circuito de arte, marcado pela flutuação de valores e capitais em direções diversas. Como diretora do IASPIS – *International Artists Studio Program in Sweden*, sediado em Estocolmo -, Maria Lind foi uma das proponentes do projeto “*European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*”, um estudo prospectivo realizado no início dos anos 2000 e que ganhou o apoio para sua divulgação pública e irrestrita através da Frieze Foundation em 2005³. A proposta lançada aos investigadores consistia em avaliar a situação no momento – início dos anos 2000 –

em relação às políticas culturais e condições de trabalho e atuação no campo da arte, projetando um cenário possível para um período não tão distante, no caso, o ano de 2015. Ainda em 2006, Maria Lind publica o ensaio *“The Future is Here”* - O futuro é agora - observando que o cenário projetado poucos anos antes já se mostrava configurado e que alguns dos principais aspectos sinalizados como probabilidade pareciam plenamente implantados. Entre eles, identifica um crescente processo de instrumentalização da arte, seja através do mercado ou da indústria do entretenimento, seja em razão das diretrizes estabelecidas como contrapartida para a obtenção de financiamento junto às instituições públicas. Para a pesquisadora, um sinal vermelho foi aceso quando o Ministério britânico da Educação, Cultura e Esporte passou a denominar os centros de arte como *“centers for a social change”* (centros para mudança social, em versão literal)⁴. Presa nas malhas da ideologia neoliberal, a arte só poderia encontrar uma justificativa para subsistência caso pudesse ser empregada como uma ferramenta para a inclusão social.

Embora a questão da globalização esteja presente em praticamente noventa por cento dos textos sobre o sistema da arte contemporânea, um de seus aspectos mais significativos é pouco abordado e o ensaio de Maria Lind, neste caso, apresenta-se como uma exceção. Trata-se do modelo de funcionamento da economia global, assentado nas noções de flexibilização e desregulação. Do ponto de vista dos mercados e dos formuladores de políticas econômicas e sociais, a arte foi percebida como um campo, no qual, historicamente, certa concepção de flexibilidade e desregulação havia sido assumida como um aspecto relevante e positivo. A pedra-de-toque estaria na relação entre arte e criatividade e na própria ideologia constitutiva da noção moderna de artista. É interessante acompanhar o raciocínio da curadora sueca enquanto ela associa os valores tradicionalmente vinculados ao artista, ao seu modo de trabalho e à sua inserção social, ao mantra da *“indústria criativa”*, procurando demonstrar como o artista passa a funcionar como um *“modelo”* ideal para a formação da *“força de trabalho em um mercado desregulamentado”*. A figura tradicional do artista boêmio é travestida como *“flexibilidade”*, o artista inspirado é visto como referência para a *“automotivação”* e – o mais importante, segundo Lind – a criatividade transforma-se em caminho para a *“inovação”*. Cumpre ressaltar que a autora percebe esta instrumentalização sob um ponto de vista crítico e indaga sobre as repercussões para as efetivas condições de

trabalho dos artistas decorrentes deste gênero de validação da arte – e de sua histórica “inutilidade” - na era do triunfalismo de mercado. Isto é, a adoção do discurso associado às indústrias criativas e às estratégias de *marketing* representaria uma saída para a sustentabilidade da produção cultural no campo da arte, mas a que preço?

Por certo, Maria Lind, Nestor Canclini e outros pensadores dedicados ao campo da arte, não ignoram que a arte, ao longo de sua história, foi objeto de instrumentalização por parte das instâncias de poder, tenha sido a Igreja, a nobreza, o capital ou o estado moderno. A curadora sueca, porém, aponta uma diferença significativa entre os processos de instrumentalização históricos e o momento atual. Embora os relatos recorrentes estejam voltados para a percepção do caráter transnacional da produção artística e dos eventos⁵, para a fluidez das fronteiras, para a aparente dissolução da hegemonia ocidental no mundo da arte, Maria Lind visualiza outra imagem na tela multicolorida do sistema de arte contemporâneo.

Lind observa uma divisão radical no mundo da arte: de um lado, uma produção “comercialmente viável”, geralmente divertida ou levemente chocante, com um apelo próximo aos dos produtos gerados pela indústria do lazer e do entretenimento. O formato dos eventos seria adequado às grandes instituições – convém lembrar, Maria Lind fala de um ponto de vista europeu, adaptável ao circuito norte-americano, não exatamente similar à realidade brasileira – funcionando segundo a lógica da mídia de massa, com difusão abundante e em larga escala, passível de inclusão na agenda das chamadas indústrias criativas. Como resultado, atrairia um elevado número de visitantes, porém o resultado em termos artísticos e estéticos seria superficial e carente de efetiva inovação e frescor. Em contrapartida, haveria outra rede, articulada em torno de uma arte “difícil”, desconfortável, com ambições críticas mais audaciosas. Seus eventos poderiam ser formatados em escala menor, viável para instituições pequenas ou afastadas dos grandes centros. Embora gere novas e sofisticadas ideias, muitas de teor crítico, por sua opacidade em relação a grande mídia, tal produção estaria condenada a circular entre os segmentos de público já convertidos.

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 esses 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.

Retomando a indagação sobre as repercussões desta ordem sobre as condições de trabalho dos artistas, curadores, historiadores da arte e demais profissionais que constituem o campo da arte a partir de uma atuação marcada pela autoralidade e pelas ambições críticas, Maria Lind e outros agentes defendem a práticas envolvendo a autogestão e a auto-sustentabilidade como via plausível de atuação.

Como exemplo, podemos apontar iniciativas como o projeto “*Opacity. Curient Considerations on Art Institutions and the economy of Desire*”, sob curadoria de Nina Möntmann, uma proposta concebida como plataforma para práticas artísticas baseadas em pesquisas, sejam exposições, seminários, publicações do tipo *fanzine* e centrada em atuações colaborativas entre artistas e curadores. A noção de “opacidade” é apresentada como um antídoto contra o excesso de transparência – e visibilidade – dos grandes projetos institucionais, buscando a comunicação mais direta, através de redes de artistas e de vínculos entre instituições e outras formas de organização mais flexíveis e de pequeno porte. Assim como o *Eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies* – mencionado acima, também para o *Opacity*, a internet desempenha um papel fundamental. Em um ensaio denominado “*La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío*” (2006)⁶, Nina Möntmann enfatiza os propósitos do *Opacity*: discutir novos modelos de cooperação institucional e aplica-los de forma experimental, “tantos os utópicos, quanto os realistas”. Möntmann também observa que o “modelo clássico de instituição artística se dissolveu há muito tempo, em favor de uma lógica corporativa, acompanhada pela flexibilização das relações de trabalho, programação baseada em eventos e uma concepção populista de esfera pública”⁷, que resulta, por sua vez em uma noção de público como conjunto homogêneo e termina por pautar seus indicadores de sucesso em critérios quantitativos, resumindo-se à contagem do número de visitantes. Para a autora, cabe uma significativa tarefa às instituições

progressistas: contrapor-se à via das mega-instituições centralizadoras através de “concepções emancipatórias e imaginativas, que sejam politicamente exigentes e com isto demonstrar que a *‘politics of pleasure’* (política do prazer) não pode ser equiparada à *‘politics of consumption’* (política do consumo)”.

Por sua vez, considerando a proposição de ações colaborativas nos moldes sinalizados pelo projeto europeu *Opacity*, observa-se a existência de propostas semelhantes no circuito brasileiro. As motivações, porém, são distintas, tanto quanto é diferente o contexto. No Brasil, o surgimento de coletivos e de espaços gerenciados por artistas – que podem funcionar como mistos de ateliês, locais para experimentações artísticas, debates, cursos e galeria, incluindo visitação pública e comercialização de obras, fenômeno observado especialmente a partir da década de setenta - está associado ao propósito de viabilizar a atuação profissional/artística em um sistema marcado pela precariedade institucional e pela ausência ou fragilidade de um mercado de arte dinâmico e diversificado. A rigor, tais espaços gerenciados por artistas – neste sentido, o Espaço N.O., atuante em Porto Alegre durante os anos de 1979 e 1982, pode ser apontado como exemplar⁸ – não são exatamente “alternativos” no sentido convencional por seus congêneres europeus ou norte-americanos, na medida em que não se contrapõem a uma estrutura museológica ou a um mercado efetivamente consolidados. Pelo contrário, terminam por desempenhar - ou pelo menos, almejam desempenhar – um papel que caberia a tais instituições (ausentes ou precárias) no circuito local.

Até o início da década de noventa, o financiamento operacional de tais iniciativas colaborativas dependia, em grande parte, de um investimento pessoal dos artistas envolvidos no projeto ou de alguma forma de mecenato em moldes tradicionais – isto é, a fundo perdido -, situação na qual o capital social dos idealizadores do projeto desempenhava um papel muito significativo⁹. Com a criação das leis de incentivo à cultura e mais especialmente dos editais públicos de apoio à produção artística, em nível federal, estadual e municipal – este cenário passa a funcionar em um novo patamar de complexidade, favorecendo a implantação de novos formatos e estratégias de funcionamento para os coletivos e espaços gerenciados por artistas. Planilhas de orçamentos, prestação de contas, administração de equipes com profissionais diversos, investimento em divulgação

pela mídia, maior preocupação com a afluência de público e com a diversificação das parcerias institucionais são termos e tarefas que passam a ocupar o dia-a-dia profissional de artistas, curadores e pesquisadores em arte. Novos atores entram em cena, entre eles, as figuras do produtor cultural - responsável pela montagem e administração dos projetos realizados pelos coletivos de artistas em seus espaços culturais – e do “captador de recursos”. Este conjunto de fatores, afeta de modo significativo as tradicionais formas de relacionamento estabelecidas entre os agentes – artistas, curadores, críticos de arte, historiadores da arte, entre outros -, as instituições e o mercado, fraturando antigas alianças e produzindo novas e, provavelmente voláteis, hierarquias.

Tendo em mente o velho ditado – “quem dá o pão, dá o castigo” – o mesmo modelo de financiamento que tem por objetivo viabilizar projetos artísticos autodenominados como independentes, também os aprisiona em uma rede de compromissos e necessidades segundo a lógica do capital e do consenso. Este contexto não invalida a potencialidade crítica da ação artística, mas demanda grande lucidez para o seu exercício. Trata-se de alcançar o que Jacques Rancière denomina como “eficácia de um dissenso” (RANCIÈRE, 2012:59).¹⁰ Por sua vez, alcançar o dissenso, nos termos postos pelo filósofo, significa realizar o “trabalho da ficção”, estratégia que pode ser efetivada pelos artistas e por outros agentes do campo da arte – curadores, críticos, historiadores da arte – como um caminho possível entre a utópica concepção de arte como “zona de liberdade” e o excessivo pragmatismo que culmina em sua total instrumentalização:

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 a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (RANCIÈRE, 2012: 64).

Opacidade ou transparência, a decisão por uma ou outra estratégia depende do cenário em que se desenvolverá a ação e do desejo por um resultado específico, ainda que a simples tomada de posição não represente uma certeza quanto às determinações entre causa e efeito. Retomo a noção de poder elaborada por

Giddens e apontada no início deste artigo, na medida em que ela ultrapassa as concepções que nos conduzem à passividade:

O poder em sistemas sociais que desfrutam de certa continuidade no tempo e no espaço pressupõe relações regularizadas de autonomia e dependência entre atores e coletividades em contexto de interação social. Mas todas as formas de dependência oferecem alguns recursos por meio dos quais aqueles que estão subordinados podem influenciar as atividades de seus superiores. É isso que chamo de *dialética do controle* em sistemas sociais (GIDDENS, 2009: 19).

A potencialidade crítica da arte – caso se partilhe do entendimento de que tal potencialidade constitui a especificidade da arte, para além do exercício da função de entretenimento ou do apaziguamento das consciências – também está relacionada ao desejo de explicitar o jogo de pressupostos que nos conduzem a acreditar e investir, ou não, na possibilidade da mudança.

NOTAS

¹ O detalhamento do tema “crise do capitalismo regulado” extrapola os limites do presente artigo. Para os objetivos desta argumentação cumpre assinalar que a crise dos anos setenta caracterizada pela combinação letal entre estagnação econômica e inflação conduziu a um modelo no qual o Estado deveria ser forte no controle do dinheiro e no combate ao poder dos sindicatos de trabalhadores, ao mesmo tempo em que se ausentava de intervenções na economia, diminuindo radicalmente os chamados gastos sociais (especialmente nas áreas de educação, cultura e saúde), aceitando cortes nos impostos como incentivo aos agentes econômicos (leia-se: industriais, empresários). O decorrente aumento do desemprego – o que ampliou o “exército de reserva”, flexibilizando as negociações salariais em favor dos patrões – gerou nos trabalhadores a necessidade de que cada um se tornasse seu próprio “produtor” e agenciador. O “novo trabalhador” deveria ser auto-motivado e contribuir com sua criatividade e inovação para o sucesso da empresa.

² Temos em conta que as formulações do conceito de “campo artístico” em Bourdieu e o de “mundos da arte” segundo Becker, diferem em aspectos essenciais, entre eles o fundamento que estrutura o desenvolvimento teórico de cada noção, sendo a disputa pelo poder, no caso do sociólogo francês, em contraponto à ideia de colaboração em Becker. A categoria de “arte pós-autônoma”, por sua vez, tem implicações críticas e filosóficas cujo desenvolvimento extrapolaria os limites do presente artigo. **Ver:** www.postautonomy.co.uk/background-information-on-pa/a-short-history-of-post-autonomy-by-david-goldenberg (Acesso em 9 de maio de 2013.)

³ O projeto *European Cultural Policies 2015* foi elaborado a partir de debates originados no IASPIS e consistiu em um estudo desenvolvido por pesquisadores sobre o sistema de arte em oito regiões da Europa – Escócia, Alemanha, Sérvia/Montenegro, Turquia, Suíça, Bélgica, Rússia e Noruega -, com especial foco nos aspectos referentes às condições de trabalho dos artistas e demais profissionais do campo da arte em relação às políticas culturais em suas especificidades regionais. Disponível em www.eipcp.net/policies/2015 (Acesso em 9 de maio de 2013.) A sigla EIPIC representa o *European Institute for Progressive Cultural Policies*.

⁴ Artigo disponível em página web do Eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies. Consultar www.eipcp.net (Acesso em 9 de maio de 2013.)

⁵ O surgimento de bienais ao redor do mundo, especialmente em cidades distantes dos centros hegemônicos tradicionais, assim como o fluxo de artistas e curadores é apontado como um elemento característico deste fenômeno. Por outro lado, é igualmente necessário observar que a transnacionalidade não é para todos, que os aspectos econômicos impõem limitações para a circulação de artistas, curadores, pesquisadores, assim como existem barreiras políticas internacionais que interferem no livre trânsito de profissionais, especialmente oriundos de regiões em litígio. Os deslocamentos têm, por sua vez, um sentido preferencial e as relações de poder (simbólico, social) entre artistas, curadores ou historiadores da arte, radicados em centros culturais centrais ou em cidades periféricas não são, de modo algum, regidas por princípios igualitários.

⁶ Disponível em www.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es Documento em página web, não paginado. (Acesso em 9 de maio de 2013.)

⁷ Este é o modelo de contratação de pessoal, por exemplo, vigente em instituições como a Fundação Iberê Camargo e a Bienal do Mercosul, ambas em Porto Alegre/RS, cujos membros das equipes que constituem os diversos setores, tais como pesquisa e educativo, são contratados de forma “terceirizada” como “empresas” ou através de contratos temporários, como prestação de serviços. Tal formato de contratação favorece a flexibilidade: um termo aparentemente positivo para designar a volatilidade dos quadros funcionais. A juventude dos membros das equipes – que raramente inclui funcionários com quarenta anos ou mais – é outro aspecto recorrente neste modelo.

⁸ O Centro de Cultura Alternativo Espaço N.O., foi idealizado, mantido e administrado por um grupo de artistas - entre os quais Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, Simone Michelin Basso, Milton Kurtz, Mário Röhneit, Karin Lambrecht, Rogério Nazari, entre outros -, em Porto Alegre, entre 1979 e 1982, não restringindo sua atuação ao âmbito das artes visuais. Para maiores detalhes, ver CARVALHO, Ana Maria Albani (org.). Espaço N.O. Nervó Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do Artista).

⁹ O capital social de um artista - ou dito de outro modo, a rede de relações pessoais decorrente dos vínculos sociais e de classe, passível de capitalização – exerce um papel significativo em qualquer circunstância. Embora a criação de editais públicos para financiamento de atividades artísticas desempenhe um papel equalizador no acesso aos recursos para a realização de projetos elaborados por artistas e produtores culturais, tal possibilidade não desconstrói as hierarquias de poder e influência vigentes nos diversos circuitos ativados pelo campo da arte. Por sua vez, o modelo das leis de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal, o qual envolve uma chancela do governo para que o proponente do projeto capte recursos financeiros junto à iniciativa privada, devolve o artista/produtor ao círculo das redes de poder e influência, demarcado pelo capital social.

¹⁰ “O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. (...) Ela rompe a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer” (RANCIÈRE, 2012: 59-60). Os limites do presente artigo não permitem aprofundar a concepção de Rancière sobre as relações (paradoxais) entre arte e política. Ao empregar a noção de “dissenso” como fundamento para justificar o “trabalho da ficção” próprio da arte, julguei necessário apresentar as palavras do autor para delimitar seu emprego do termo. Remeto os interessados no assunto à leitura do ensaio “Paradoxos da arte política”, incluído no livro “O espectador emancipado”, citado na bibliografia deste artigo.

REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zigmunt. Legisladores e Intérpretes: sobre Modernidade, Pós-modernidade e Intelectuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CANCLÍNI, Néstor García. A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EdUSP, 2012.

GIDDENS, Anthony. A Constituição da Sociedade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MÖNTMANN, Nina. “La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío”. Disponível em: <http://www.eipcp.net/transversal/0106/moentmann/es> Acesso em 22 de abril de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANDEL, Michael J. O que o dinheiro não compra: os limites morais do mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STALLABRASS, Julian. Contemporary Art: a very short introduction. London: Oxford, 2004.

Ana Maria Albani de Carvalho

Doutora em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica (UFRGS) e professora adjunta no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do IA-UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre curadoria e museografia em arte contemporânea, atuando junto à Fundação Vera Chaves Barcellos (RS). Membro do CBHA e da ANPAP.