

Por uma arte revolucionária independente

Dora Longo Bahia¹

<https://orcid.org/0000-0003-2817-7214>

Resumo: As manifestações culturais marginais do século XX foram capturadas e transformadas em mercadoria. A aceleração do tempo de giro do consumo e a superação das barreiras espaciais fizeram com que a produção de imagens e sistemas de signos se tornasse a “mercadoria” ideal para a acumulação do capital, seja ela conformista ou “subversiva”. Na atual conjuntura, qualquer “novidade” já surge obsoleta, como resultado de uma corrida frenética e infrutífera contra mercado inelutável que transforma tudo em mercadoria. Mesmo atitudes, experiências ou ações artísticas ditas “marginais” são anuladas rapidamente por meio da corporificação e mercantilização da obra e do artista, ou esvaziadas por meio de sua espetacularização. Qual seria o sentido do termo “arte revolucionária” num sistema em que o *marketing* se confunde com a arte? Como adotar uma posição revolucionária nesse sistema que tudo devora, digere e regurgita em proveito próprio?

94

Palavras-chave: Arte; Política; Revolução.

¹ Dora Longo Bahia/doralongobahia@usp.br/ é artista plástica com Doutorado em Artes Visuais e Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP. É docente do Departamento de Artes Visuais (CAP) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e do grupo de pesquisa Depois do Fim da Arte (DFA) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP.

Abstract: The cultural manifestations of the artist as an outsider in the early 20th century have been taken captive and transformed into merchandise. The acceleration of the consumption cycle and the overcoming of spatial barriers has turned the production of images and sign systems, be they conventional or “subversive”, into ideal “products” for accumulating capital. Today, every artistic “novelty” is born already obsolete due to a frantic and futile struggle against a market that inevitably turns everything into merchandise. Even the attitudes, experiences and actions of so-called “outsider artists” are quickly nullified as they and their works are commodified and marketed, or turned into empty spectacle. What would then be the meaning of the term “art revolutionary” in a system in which marketing confounds itself with art? How can a revolutionary position be adopted under such a system, which so greedily devours, digests and regurgitates everything for its own benefit?

Keywords: Art; Politics; Revolution.

Resumen: Las manifestaciones culturales marginales del siglo XX fueron capturadas y convertidas en mercancía. La aceleración del ciclo del consumo y la superación de las barreras espaciales ha convertido la producción de imágenes y sistemas de signos, convencionales o subversivos, en la “mercancía” ideal para la acumulación de capital. Hoy, cualquier “novedad” artística nace ya obsoleta, debido a una lucha frenética e infructuosa contra un mercado que inevitablemente convierte todo en mercancía. Incluso las actitudes, experiencias o acciones de los llamados artistas “marginales” se anulan rápidamente a través de la cosificación y comercialización de la obra y del artista, o se vacían mediante su espectacularización. ¿Cuál sería entonces el significado del término “arte revolucionario” en un sistema en que el marketing se confunde con el arte? ¿Cómo se puede adoptar una posición revolucionaria en un sistema así, que todo devora, digiere y regurgita con tanta avidez y para su propio beneficio?

Palabras clave: Arte; Política; Revolución.

Introdução

Em 1938, o fundador do surrealismo André Breton (1896-1966) e o intelectual marxista Leon Trotsky (1879-1940) escreveram o *Manifesto por uma arte revolucionária independente*. Na época da publicação do Manifesto, Trotsky não pode assiná-lo por razões políticas. O artista mexicano Diego Rivera (1886-1957) ocupou o seu lugar, dividindo a autoria com Breton. Em 1980, os arquivos de Trotsky foram abertos ao público na Biblioteca *Houghton*, de *Harvard*, e revelaram diversos documentos, inclusive cartas entre ele e Breton (TROTSKY, 1978) que atestaram a coautoria de Trotsky.

No manifesto, Breton e Trotsky afirmam que a arte verdadeira:

[...] a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que seja apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado (BRETON; TROTSKY, 1985, pp. 37-38).

Trinta anos depois, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) ainda acreditava que a arte poderia transformar a sociedade, sendo a única força verdadeiramente “revolucionária”. Numa declaração de 1973, afirma que “só a arte seria capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que estaria cambaleando, com os dias contados” (JOACHIMIDES, 1974, p. 48). Beuys entendia a esfera da arte como um campo multidisciplinar, que invadia a economia e a política, sendo uma forma de mobilização social. Ele dizia que todo homem é um artista, ou seja, que todo homem tem a capacidade de aplicar criatividade a diversas esferas da vida, e considerava suas aulas como parte de sua obra, uma “escultura monumental”.

Em 1974, junto com o escritor Heinrich Böll (1917-1985), Beuys fundou a *Freie Internationale Universität* (FIU) [Universidade Internacional Livre], que tinha o objetivo de ajudar a tornar real a capacidade criativa inerente a cada pessoa. A universidade de Beuys pregava a miscigenação ideal entre o emissor-professor e o receptor-aluno como o vetor de criação e circulação da memória social, sinalizando a falência do sistema educacional universitário (que precisava ser remodelado) e pregando a necessidade da interdisciplinaridade, da isonomia

política e da democratização do ensino (KUONI, 1990), pontos que ainda estão sendo reivindicados pelos estudantes brasileiros nas diversas ocupações das escolas e universidades no país, durante os últimos anos.

Uma serigrafia de 1973, intitulada *Demokratie ist lustig* [A democracia é divertida], mostra o artista com seus alunos, saindo da secretaria da *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* [Academia Nacional de Belas Artes de Düsseldorf]. O fato ocorrera em 10 de outubro de 1972, após a chegada da polícia. Beuys e seus alunos ocuparam a secretaria da escola, reivindicando acesso irrestrito à educação. No dia seguinte à intervenção policial, o artista foi demitido do cargo de professor, ocupado por ele desde 1961. A fotografia do confronto entre Beuys, seus alunos e a polícia foi tirada por Ernst Nanninga. Posteriormente, foi ampliada e transformada numa serigrafia sobre a qual o artista escreveu a frase *Demokratie ist lustig*, estabelecendo uma relação irônica entre a ação repressiva da universidade para frear dissidências e as ações ditas democráticas.

Arte e revolução

Mas o que seria uma “força verdadeiramente revolucionária”, no contexto do capitalismo que absorve todos os antagonismos e riscos, reorganizando-se constantemente e permanecendo como uma “verdadeira força revolucionária”?

Da mesma forma que um político ou cientista, o artista é responsável tanto por sua obra quanto por suas implicações públicas, necessitando estar ciente de suas articulações com as instituições do poder, sejam elas o Estado (que estabelece o que é digno de se tornar cultura nacional), a mídia (que decide o que é verdade, o que é pós-verdade e o que não é nenhuma das duas) ou o poder econômico privado ou corporativo, representado pelos colecionadores, investidores e instituições (que decidem quem integra as grandes coleções e exposições). Articulações inevitáveis, já que a arte, pelo menos desde a Idade Média, mantém relações cordiais com o poder, incorporado primeiro pela igreja, depois pela aristocracia, pela burguesia e, mais recentemente, pelas corporações.

Até meados do século passado, o artista tinha, mesmo imerso nos estratégias do mercado, duas alternativas: ou fazer um jogo a partir das exigências de seus poderosos patronos, tornando-se um “pintor da corte”, ou adotar uma posição marginal e vanguardista que, apesar de depreciativa das massas, proporcionaria, com o decorrer do tempo, uma iconografia crítica que funcionaria como agente desmistificador da história material.

A arte teria então um aspecto dialético que desempenharia função política vital: a mútua desmistificação entre realidade material e expressão estética. Por um lado, a arte necessitava de elementos da história material para sua interpretação, de forma que os “tesouros” culturais deixassem de ser apetrechos da classe dominante. Por outro, ela proporcionava uma iconografia crítica para decifrar essa mesma história material, de maneira que seus elementos ainda pudessem constituir, parafraseando Walter Benjamin, uma “constelação revolucionária com o presente” (BUCK-MORSS, 2005, p. 40).

A dialética é recorrente na reflexão sobre a arte pelo menos desde as vanguardas históricas. A relação conflituosa entre realidade material e expressão estética, vulgarmente conhecidas como “vida e arte”, é demonstrada pela frustração do artista ao correr “de cima para baixo entre a torre de marfim e as ruas”, num movimento esquizofrênico entre as instituições e a realidade material (LIPPARD, 1986, p. 189).

Esse movimento incansável é levado ao limite pela Internacional Situacionista (I.S.), formada em 1957 por um grupo de intelectuais e artistas. Em sua fase inicial, a I.S. propunha a superação da arte a partir de seu próprio interior, numa simultaneidade de destruição e realização. No entanto, as contradições logo se mostraram irreconciliáveis. As desavenças entre os artistas dentro da I.S. se tornaram cada vez mais evidentes. Simultaneamente a elas, Guy Debord, um dos líderes da I.S., não queria que esta fosse mais um grupo de artistas de vanguarda e concentrava seus esforços na produção teórica e no comprometimento organizacional. As divergências entre os integrantes da I.S. aumentaram de tal forma que levaram à exclusão forçada ou à saída voluntária de todos os artistas. A partir de 1962, uma versão reorganizada e recomposta da I.S. se interessava pela arte apenas com relação aos limites de sua superação na forma de uma revolução social.

Arte e ideologia

As pretensões universais e emancipatórias da modernidade se combinaram ao capitalismo liberal ao imperialismo, sendo assimiladas pelo *establishment* político e cultural. A arte acabou se tornando uma das armas ideológicas mais efetivas. As obras de artistas norte-americanos, como Jackson Pollock (1912-1956),

Robert Motherwell (1915-1991) e Mark Rothko (1903-1970) foram utilizadas pela CIA, durante a Guerra Fria, como propaganda capitalista, representando os Estados Unidos em diversas exposições internacionais (SAUNDERS, 1995). Suficientemente plena de alienação e de ansiedade, elas funcionavam como expressão da fragmentação violenta e da destruição criativa, comprovando o compromisso norte-americano com a liberdade de expressão, o individualismo, a inovação e a criatividade – ideais liberais num mundo “ameaçado” pelo totalitarismo comunista. Apesar de, nos anos 1930, o modernismo ter demonstrado amplas tendências socialistas, difundidas pelo surrealismo, pelo construtivismo e pelo realismo socialista, com o advento do expressionismo abstrato norte-americano, verifica-se uma despolitização da arte, que acaba facilitando a utilização desta como arma ideológica (HARVEY, 1992, p. 43).

O modelo teleológico modernista se tornou insustentável e acabou fornecendo o fundamento material e político para o aparecimento dos movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 1960. Surgidos no apogeu do capitalismo fordista², regime de acumulação de capital da “sociedade democrática, racionalista, modernista e populista”, em que impera a forma corporativa de organização de negócios, a divisão de trabalho e o aumento de produtividade, eles demonstravam resistência cosmopolita e transnacional à tendência positivista e elitista do “modernismo universal” e à rigidez do sistema econômico em vigor. O modernismo universal, hegemônico desde 1945, exibiu uma relação confortável com os centros de poder dominantes, numa “sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica” (HARVEY, p. 42).

“Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa, que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariante. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho” (HARVEY, p. 135).

² Ford, idealizador desse sistema, percebeu que “produção de massa significava consumo de massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia” (Harvey, 1992, pp. 121-122).

Antagônicas às formas de poder institucionalizado (de governanças corporativas e estatais monolíticas a partidos políticos e sindicatos burocratizados), manifestações de resistência, centradas principalmente nas universidades e nas fábricas, culminaram na turbulência global de 1968, que atingiu diversas cidades ao redor do mundo, como Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio, Berlim... (HARVEY, 1992, p. 44).

Esse período de turbulência social foi marcado também por novas transformações nas práticas artísticas. Passou a se acreditar na efetividade do fazer artístico como resistência ao capital e na possibilidade da existência de uma obra de arte desvinculada da mercadoria. O autor, “gênio criador”, perdeu sua hegemonia e se transformou numa coletividade, num editor, num compilador, num estimulador ou mesmo num participante. A obra de arte, “aurática e eterna”, transformou-se numa ação, experiência ou prática que acontecia, muitas vezes, precisamente no momento de sua ruína, fazendo-se presente no instante de sua autodestruição.

As mudanças culturais e artísticas aconteceram como consequência da transição do chamado fordismo para a “acumulação flexível”, período caracterizado pela expansão das grandes corporações multinacionais; pela globalização dos mercados e do trabalho; pelo consumo de massa e pela intensificação dos fluxos internacionais do capital, que acentuava ainda mais o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente da vida moderna como substitutos dos “valores sólidos” implantados na vigência do fordismo e do modernismo (HARVEY, 1992, p. 260). A “desmaterialização da arte”³, anunciada pelas neovanguardas de meados do século XX, na realidade, estava tornando visível a “desmaterialização da moeda”.

Arte ou mercadoria

Com o tempo, a situação foi se tornando ainda mais homogênea e consensual do que há algumas décadas. As manifestações contraculturais e as práticas “marginais” de meados do século XX foram capturadas, os procedimentos de resistência foram banalizados e a “subversão” artística foi transformada em mercadoria.

³ Em 1968, os críticos de arte Lucy Lippard e John Chandler publicaram artigo chamado “A desmaterialização da arte”, em que discutiam “manifestações artísticas que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física” (LIPPARD, 2013).

No contexto atual, em que a aceleração do tempo de giro do consumo e a superação das barreiras espaciais fizeram com que a sociedade do espetáculo descrita por Debord se disseminasse por todo o “mundo civilizado”, as imagens e sistemas de signos (sejam eles conformistas ou “subversivos”) tornaram-se a “mercadoria” ideal para a acumulação do capital. A arte, assassinada e superada diversas vezes desde o romantismo, parece um zumbi delirante. Ela vagueia em meio à miríade de imagens-mercadorias produzidas pela indústria cultural, tentando ocupar a posição crítica que possuía até meados do século XX. Assume a interferência do mundo a que se refere, procurando se afirmar como confuso campo de intersecção entre diferentes planos contraditórios de discurso – sejam eles estéticos, éticos, teóricos, históricos ou políticos.

Hoje, toda “novidade” artística já surge obsoleta, como resultado de uma corrida frenética e infrutífera contra o mercado inelutável que transforma tudo em mercadoria. Mesmo as atitudes, experiências e ações artísticas ditas “marginais” são rapidamente anuladas (por meio da corporificação e mercantilização da obra e do artista) ou esvaziadas por meio da sua espetacularização. Pelo simples fato de existirem, tornam-se tão mercadoria quão uma pintura ou escultura tradicional. O “artista marginal” acabou por desaparecer como figura específica, uma vez que a atitude perceptual que ele anteriormente incorporava agora impregna a consciência histórica.

Os *Parangolés*, de Helio Oiticica (1937-1980), são um bom exemplo da reificação e mercantilização de uma experiência artística “desmaterializada”. Eles foram concebidos no ápice das experiências do artista sobre a relação entre cor e espaço e podiam ser uma capa, estandarte ou bandeira concebidos inicialmente para serem vestidos ou carregados por passistas da escola de samba Estação Primeira da Mangueira.

O contato com a comunidade do Morro da Mangueira estimulou Oiticica a produzir a partir da experiência com a dança, dos ritmos dionísíacos do samba e das relações organizadas em torno da criação coletiva. Como título de sua nova proposição, Oiticica se apropriou da identificação de um abrigo improvisado, construído por um morador na rua, onde se lia “Aqui é o Parangolé”. Para o artista, o *Parangolé* era a “totalidade-obra” que só existiria plenamente quando alguém a utilizasse. Só pelo movimento suas estruturas se revelariam.

Nas recentes exposições institucionais da obra de Oiticica, os *Parangolés* são mostrados em cabides, e a experiência do artista com a comunidade da Mangueira é transformada em apresentações de meia dúzia de sambistas, para meia dúzia de VIPs convidados para os vernissages privados. A totalidade-obra de Oiticica é apresentada como relíquia sagrada, como “resto” nostálgico de algo que não existe mais.

Um outro exemplo da apropriação da “subversão” artística pelo mercado da arte pode ser constatado na atualização do Projeto Cédula, do artista Cildo Meireles. Em 1968, em plena ditadura militar, Cildo realizou as chamadas Inserções em circuitos ideológicos que consistiam em objetos como vasilhames de Coca-Cola e notas de dinheiro com frases como “*Yankees go home*” ou “Quem matou Herzog?” (jornalista morto na cadeia durante a ditadura militar brasileira). Numa declaração de 1981, Cildo comenta que:

[...] a noção de público, ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que seria aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo... As *Inserções em circuitos ideológicos* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, [...] em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Neles, a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder... As ‘Inserções’ só existiriam na medida em que não fossem mais o trabalho de uma pessoa, quer dizer, na medida em que outras pessoas o pratiquem. A necessidade do anonimato é colocada, envolvendo por extensão a questão da propriedade (MEIRELES, 1981).

Em 2013, Meireles resolveu retomar o projeto carimbando em notas de dois reais a frase “Cadê Amarildo”, referindo-se ao desaparecimento do pedreiro Amarildo Dias de Souza, durante uma operação policial na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Entretanto, nessa retomada do projeto, os circuitos ideológicos foram as capas de revistas de arte brasileiras e internacionais, resultando numa contradição com os próprios pressupostos do autor, de uma inserção pública e anônima num corpo social.

Muitos artistas explicitam em suas obras as relações entre a arte e o mercado, simultaneamente conflituosas e amigáveis. O artista espanhol Santiago

Sierra (1966), por exemplo, contrata colaboradores que não compartilham de suas ideias e, na maioria das vezes, nem conhecem sua pesquisa, obra ou objetivos. Alheios ao que seria o “verdadeiro sentido” da obra, cooperam com ele apenas com interesse pecuniário, sendo muitas vezes submetidos a situações aviltantes ou constrangedoras por necessidade ou ignorância. Na sociedade “pós-industrial” em que vivemos, todas as obras de arte que usam o corpo alheio, mesmo aquelas com comprometimento ideológico dos participantes, levam à reflexão sobre a natureza alienada do trabalho no mundo capitalista. A remuneração paga pelo artista aos corpos utilizados é sempre muitas vezes inferior à riqueza gerada pelo trabalho desses corpos, um dilema ético que é sabiamente explorado por Sierra.

Em *Linea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, apresentada em Cuba em 1999, seis jovens cubanos desempregados se deixam tatuar por trinta dólares, sem nenhum engajamento ideológico.

Ao mesmo tempo em que o artista europeu torna visível a natureza niilista do contrato de trabalho atual e os jogos de poder implícitos na arte, ele perpetua uma situação colonialista de exploração do mais fraco, do excluído social, sem subvertê-la. Apesar do consentimento dos jovens cubanos utilizados como matéria prima pelo artista, eles estão em situação de inferioridade em relação a ele. Na época em que a obra *Linea de 250 cm tatuada en 6 personas remuneradas* foi feita, trinta dólares correspondiam a uma refeição para um artista espanhol, mas, para um cidadão cubano, era o equivalente a dois meses do salário de um médico. A desigualdade entre o empregador e o empregado retoma a tradição de exploração da América Latina, e as obras acabam por se tornar alvo da crítica que elas próprias poderiam estabelecer.

Para tentar escapar dessa armadilha do mercado de arte de transformar toda a experiência em mercadoria, o artista Tino Sehgal (1976) tenta elaborar uma série de artimanhas: suas peças são coreografias executadas por intérpretes treinados de maneira regular. Durante todo o período de suas exposições em museus ou galerias, seus materiais são a voz humana, a linguagem, o movimento e a interação, e só existem de maneira efêmera, só podendo ser documentadas na memória do observador.

Entretanto, mesmo estipulando que não existam projetos ou instruções escritas, catálogos, fotografias ou qualquer tipo de documentação de suas “situações construídas”, Tino Sehgal vende suas obras. A transação ocorre

mediante uma “conversa” entre o artista e o comprador, diante de um tabelião e de uma testemunha, reproduzindo os contratos contemporâneos de “prestação de serviço”. Apesar de reivindicar o descolamento de sua obra de qualquer objeto-fetichê, as “situações construídas” de Sehgal são disponibilizadas em edições de 6 (com uma “prova de artista”), por preços entre \$85.000 e \$145.000 (LUBOW, 2010; DEGEN, 2009). Além disso, o artista participa de exposições/projetos patrocinadas por corporações multinacionais (como a Unilever) e concorre a prêmios financiados por bancos e instituições financeiras (como o Bâloise Art Prize, financiado pelo grupo suíço Bâloise, de seguros e bancos).

Revolução ou marketing

A obra de Damien Hirst (1965), por outro lado, não é *sobre* o mercado; ela é o mercado: uma série de procedimentos feitos inteiramente ou principalmente para capturar e incorporar valor financeiro. O subproduto de suas atividades é o *corpus* mais autoritário da arte dos últimos tempos. Superfícies duras e brilhantes, animais que apodrecem e são destruídos assumem as qualidades do capital. Para Hirst, ganhar dinheiro não é suficiente, ele quer ser dinheiro: sem peso, onipresente, infinitamente circulante, imortal. Em 2008, Hirst fez uma exposição/leilão na *Sotheby's* de Londres, em que, segundo ele, promulgava a democratização do mercado de arte e se tornava um tipo de “rei Midas”. A intelectual feminista Germaine Greer, em artigo no jornal inglês *The Guardian*, escreveu:

[...]o inegável gênio do artista consiste em levar as pessoas a comprar suas obras. Damien Hirst é uma marca, porque a forma de arte do século 21 é o *marketing*. Desenvolver uma marca tão forte com uma racionalidade tão conspícua é um ato extremamente criativo – é revolucionário (GREER, 2008).

Qual seria então o significado do termo revolucionário num sistema em que o *marketing* se confunde com a arte? Num sistema que tudo devora, digere e regurgita em proveito próprio?

Nas escolas de arte, os estudantes estudam as estratégias de inserção no mercado, os procedimentos “revolucionários”, as técnicas tradicionais e as determinações históricas e aprendem a ser “jovens artistas”. O termo “jovem artista” – de uso frequente em editais, programas de residência e textos de apresentação de exposições ou projetos curatoriais – significa muito mais do que um período na vida de alguém que faz arte. Não é simplesmente a mesma coisa

que o “artista quando jovem”, de James Joyce. No primeiro romance do escritor irlandês, *Retrato do artista quando jovem*, de 1916, ele narra a “formação” de seu alter ego, Stephen Dedalus. Conforme o personagem amadurece, Joyce muda o estilo do texto, construindo um espelhamento entre conteúdo e forma. O livro é considerado um romance de “formação”, ou seja, um romance no qual é exposto o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de um personagem que, nesse caso, confunde-se o próprio autor.

Enquanto o termo “o artista quando jovem” é uma denominação retroativa que pressupõe a existência de uma obra feita por alguém que faz arte (o artista), a nomenclatura “jovem artista” prescinde da obra. Ela estabelece uma categoria que existe antes da arte, uma aposta que pode dar certo (valorizar) ou não. As escolas de arte lançam “jovens artistas” na mesma frequência que as grandes lojas lançam suas novas coleções. Surgem, então, os “jovens-artistas-mercadoria” que abastecem a demanda capitalista pelo “novo-sempre-igual”⁴. A verdade que se estabelece nas escolas de arte é, portanto, a prevalência total do fenômeno que Marx chamou de *fetichismo da mercadoria*.

Todos os objetos e todos os atos são iguais enquanto mercadorias. Eles não são nada além de quantidades maiores ou menores de trabalho acumulado e, portanto, de dinheiro. É o mercado que realiza essa homologação, para além das intenções subjetivas dos autores. O reinado da mercadoria é terrivelmente monótono e até mesmo sem conteúdo. Uma forma vazia e abstrata, sempre a mesma, uma pura quantidade sem qualidade – o dinheiro – se impõe pouco a pouco à multiplicidade infinita e concreta do mundo (JAPPE, 2012).

A relação entre arte e educação desvela, portanto, uma série de contradições não resolvidas, explicitando que, se a arte ainda incorpora algum pensamento revolucionário, é porque negocia com a memória de uma série de interrupções ambíguas. Apresenta-se como o *déjà-vu* de uma revolução esquecida, apagada, que nunca terminou de se realizar, que se emaranha e se confunde com as estruturas sociais do capitalismo (MEDINA, 2010).

Dessa confusão, entretanto, surgem promessas de realização de um novo mundo, impossíveis de serem satisfeitas no presente e fundamentadas na negatividade que se espalha na violência contraditória da contemporaneidade.

⁴ De acordo com Walter Benjamin, “o novo-sempre-igual aparece palpavelmente, pela primeira vez, na produção em massa”, quando “a ideia da eterna recorrência transforma eventos históricos em produtos de produção em massa” (BENJAMIN, 1985, pp. 48, 36 [tradução nossa]).

Elas indicam caminhos ou abrem fendas que só poderão ser identificados retroativamente. Nesse movimento, vão alterar as próprias coordenadas em que surgiram. Algumas dessas promessas poderão ser chamadas de arte revolucionária.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Central Park. *New German Critique* 34, Inverno 1985.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENOIT, Alcides Hector R. As raízes (gregas) do Brasil. *Contravento*. Volume 2, Novembro, 2004.
- BRETON, André; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: escritor revolucionário*. Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.
- DEGEN, Natasha. Making and selling ephemeral ‘situation’ art. *Financial Times*, 13 de fevereiro, 2009. Disponível em: <https://www.ft.com/content/8d4928dc-f96e-11dd-90c1-000077b07658>. Acesso em: 12 de abril de 2020.
- GREER, Germaine. Germaine Greer Note to Robert Hughes: Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don’t get. *The Guardian*, 22 de setembro, 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/22/1>. Acesso em: 12 de abril de 2020.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- JAPPE, Anselm. Fin de la révolution et fin de la fin de l’art? In: *Desformas: Sessão Especial / A formação e a Espada*, São Paulo. Trabalho não publicado, 2012.
- JOACHIMIDES, Christos M.; ROSENTHAL, Norman (Ed.). *Art into society, society into art: seven German artists*, Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staeck: catálogo. London: Institute of Contemporary Arts. Catálogo: Art into Society, Society into Art, 1974.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- KUONI, Carin, org. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings by and Interviews with the Artist*. New York: Four Walls Eight

Windows, 1990. Disponível em: <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Tradução: Fernanda Pequeno e Maria P. Menezes de Andrade. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Ano XX, nº 25, maio 2013. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf. Acesso em: 12 de abril de 2020.

LUBOW, Arthur. Making art out of an encounter. *The New York Times Magazine*, 15 de janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

MARX, Karl. *O Capital*: Livro 1. Posfácio à 2ª edição alemã (1863). Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/prefacioseposfacios.htm>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

MEDINA, Cuauhtémoc. Contemp(t)orary: eleven theses. *E-flux journal*, nº 12, janeiro 2010. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888103.pdf. Acesso em: 12 de abril de 2020.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Ronaldo Brito, Eudoro Augusto Macieira de Sousa. Rio de Janeiro: FUNARTE: Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo/Editora 34, 2005.

SAUNDERS, Frances Stonor. Modern art was CIA weapon. *The Independent*, 21 de outubro, 1995. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

TROTSKY, Leon. *Oeuvres*. Paris: Institute Léon Trotsky, 1978.