

O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA É LIVRE?

THE CONTEMPORARY ART SYSTEM IS FREE?

Júlio F. R. Costa¹

Artista Visual
Licenciado em Filosofia, pela FLUL
Mestre em Mercados da Arte, pelo ISCTE
juliofrcosta@gmail.com

RESUMO

A presente reflexão aborda a liberdade artística no âmbito do mundo da arte contemporânea – desenvolvido a partir do conceito de Artworld de Arthur C. Danto. Desta forma, pensa-se a ligação do artista e da sua obra à sociedade, e das restrições e liberdades que advêm desta relação dialéctica. Tendo como base que: a liberdade do artista é definida pelas condições de possibilidade de concretizar a sua obra; sendo que este intervalo de possibilidade vai desde o momento em que a obra é apenas uma “semente” no pensamento até o momento em que é exposta – a partir deste ponto a obra segue também uma vida própria.

Em última instância, procura-se abrir caminho ao debate em torno das relações de poder dentro das hierarquias que formam o mundo da arte, realçando as consequências principais para a cultura ao nível da sociedade ocidental.

PALAVRAS-CHAVE

Arte | Poder | Artworld | Valor | Mercado

ABSTRACT

The present reflection approaches the artistic freedom in the contemporary art world – developed from the concept of Artworld conceived by Arthur C. Danto. Thus, the connection between the artist and his work with the society is thought, as the restrictions and liberties that come from this dialectical relation. Having as fundament the fact that the artistic liberty is defined by the conditions of possibility of concretization of a work of art; being that this range of possibility goes from the moment when the work is only a “seed” in the mind until the moment that the work is exhibited – from this moment on, the work follows a life of its own.

Ultimately, we seek to open the way to the debate around the power relations within the hierarchies that constitute the art world, highlighting the main consequences for the occidental society culture.

KEYWORDS

Art | Power | Artworld | Value | Market

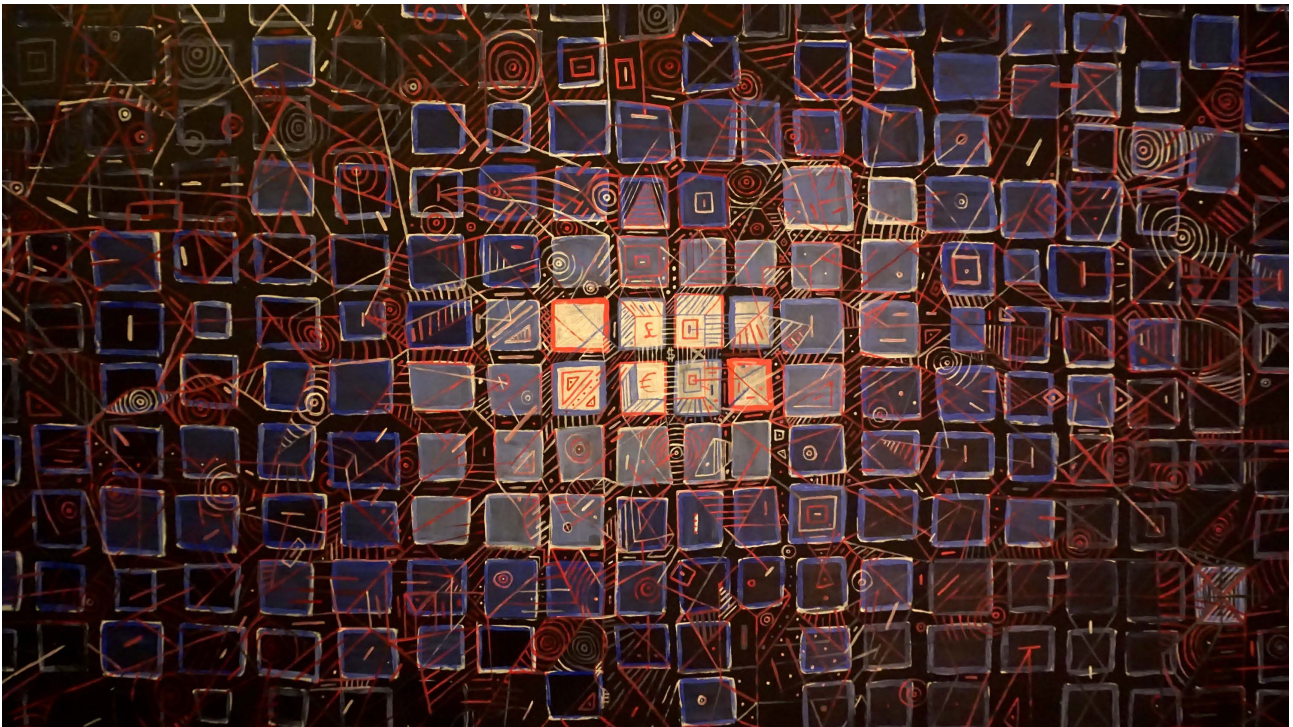


Fig. 01· O Centro do Mundo, 2017, Júlio F. R. Costa (n. 1989); acrílico s/ mdf; 61 x 122 cm; acervo do artista (fot. do artista)

BREVE PRECAUÇÃO

Para aqueles que confiam no autor deste texto – indivíduo de poucos mistérios – a resposta à pergunta disfarçada de título deste artigo é: não, o sistema da arte contemporâneo² (e mais especificamente da arte contemporânea) – período escolhido para afunilamento³ da reflexão – não é livre. Se a preguiça e a crença forem em bastante quantidade, não mais palavras precisam de ser lidas; no entanto, a reflexão, em forma de justificação, prossegue por um caminho que vai desde o pensamento à prática – com todas as viências transformadoras e transformantes aí latentes.

Levianamente, quando falamos de Arte, estamos a falar do conjunto dos produtos “materializados” por

certos sujeitos a que se dá o nome de artistas. Esses produtos artísticos têm uma forma e um conteúdo. A forma é o que é percebido empiricamente (através dos sentidos) e que abre caminho à compreensão do conteúdo.⁴ Todavia, a forma é também um conteúdo, e um conteúdo faz parte da forma: é neste sentido que a obra de arte é algo rico e portadora de sentido(s) ontológico(s), e não um simples objecto cujo funcionamento pode ser percebido pela desmontagem e observação das partes que o constituem.

A forma e o conteúdo, na sua dialéctica conceptual, são primeiramente moldados na mente do artista que, posteriormente, “metendo as mãos na massa”,

1. Por o autor não concordar com o dito “novo” acordo ortográfico, este artigo não foi escrito (mal) agasalhado no mesmo.
2. “Art contemporain, art actuel, art vivant, scène émergente, art d’aujourd’hui, la multiplicité des vocables utilisés pour désigner l’art réalisé par les artistes de notre temps et les distinctions subtiles auxquelles renvoient ces terminologies créent de la confusion. Mais ce n’est là que la partie immergée de l’iceberg, car l’art contemporain aime flirter avec l’idée de confusion.” (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2010: 3)
3. Chamemos a atenção também para o facto desta reflexão se desenvolver, principalmente, com as restrições geográficas ocidentais.
4. “‘Forma’ quer aqui dizer a distribuição e a disposição das partes da matéria pelos lugares do espaço, de onde resulta um contorno particular, quer dizer, o de um bloco.” (Heidegger, 2012: 21)

A NOSSA LIBERDADE ACABA QUANDO COMEÇA A DOS OUTROS

reificará⁵ esse pensamento – com todas as alterações (in)conscientes que a prática⁶ exige (o vento sopra mais para um lado do que para outro no momento de execução, a luz está mais ou menos clara, a rocha não tem toda a mesma consistência). Pensar a liberdade é pensar inclusivamente as restrições. A liberdade define-se através das condições de possibilidade de se concretizar algo. Assim, falando de *liberdade artística* estamos a falar da possibilidade de concretizar aquilo que é primeiramente pensado.

Apesar de serem comuns, sob as mais variadas formas - nomeadamente de palavras de ordem -, as reivindicações à liberdade de pensamento, sendo este tido como a mais livre das coisas entre todas as coisas que existem, também este está agrilhado à partida: constringido pelos contextos e realidades em que o seu titular existe. O pensamento também tem de ser libertado, através de uma dialéctica do homem com o meio: vencendo as contradições.

O hermetismo do pensamento ilude a noção de liberdade do mesmo. Como pertence única e exclusivamente ao indivíduo no qual se desenvolve: é a propriedade mais privada de todas, que mais ninguém consegue ler, a quem mais ninguém consegue chegar; a não ser quando o sujeito assim o deseja e decide, sob as mais variadas formas, mostrá-lo ao mundo: a arte é uma dessas maneiras de fazer chegar esse pensamento à sociedade. A partir desse ponto, somos conduzidos à falsa noção de liberdade artística:

como tem origem no pensamento (livre) do criador, a sua natureza é ela também livre. De facto, inconscientemente poderá sê-lo, visto que as restrições nem sempre são sentidas ou percebidas. É comumente esquecido que todo e qualquer sujeito vive (mesmo que por contradição) no seio de uma sociedade, e é nesse âmbito que os conceitos são validados: a própria Liberdade (nos seus vários graus) é o resultado da dialéctica entre as várias partes que constituem a sociedade.

Numa primeira saída para o exterior, exploremos o contexto mais próximo do artista, aquele que, em parte, o define como tal, o *Artworld*. Desprovida de peso histórico, é no âmbito de um mundo da arte, que a obra de arte contemporânea é validada como tal: como Arte.

“To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.” (Danto, 1964: 580)

Ou seja, é necessário: “(...) a knowledge of what other works the given work fits with, a knowledge of what other works makes a given work possible” (Danto, 2014: 165).

O reconhecimento de algo como arte, hodiernamente, não tem que ver com o academismo pré-modernista, ou seguimento de certas regras técnicas,

5. “As obras de arte são fruto do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira. Naturalmente, a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano.” (Arendt, 2001: 209)
6. “La pratique de l’artiste, son comportement en tant que producteur, détermine le rapport que l’on entretiendra avec son œuvre: en d’autres termes, ce sont des relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu’il produit en premier lieu.” (Bourriaud, 2001: 44)

posteriormente avaliadas em relação à sua qualidade de execução; tampouco, com a ligação a certos manifestos ou intenções artísticas de contradição.⁷ Danto, ao perceber esse paradigma, declara o *fim da arte*. Para o filósofo, o fim da arte tem que ver com este rompimento com as formas ideais de fazer arte. No período contemporâneo, o fenómeno da arte, aquilo que aparece, apresenta-se como livre: não há restrições em termos de forma ou de conteúdo: tudo é possível.⁸ Não existem barreiras àquilo que pode ser integrado no conceito de arte: objectos quotidianos, temas científicos, cultura popular, artesanato, e tantas outras imagens e imaginações fora da caixa.⁹

Arthur C. Danto, comumente utiliza uma citação de Marx/Engels para aludir a esta liberdade da contemporaneidade (Danto, 2014: 37, 45, 46, 127). Na citação, em *A Ideologia Alemã*, os autores estão a referir-se a um período em que o modo de produção de sua época e actual, o capitalismo, não é o sistema que controla a sociedade.

“É assim que o trabalho começa a ser distribuído, cada homem tem um círculo de actividade determinado e exclusivo que lhe é imposto e do qual não pode sair; será caçador, pescador ou pastor ou crítico, e terá de continuar a sê-lo se não quiser perder os meios de subsistência - ao passo que na sociedade comunista, na qual cada homem não tem um círculo exclusivo de actividade, mas se pode adestrar em todos os ramos que preferir, a sociedade regula a produção geral e, precisamente desse modo, torna possível que eu faça hoje uma coisa e amanhã outra, que cace de manhã, pesque de tarde, crie gado à tardinha, critique depois da ceia, tal como me aprover, sem ter de me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico.” (Marx, Engels, 1982: 38)

É certo que o filósofo e crítico de arte não usa o supracitado excerto com intenções de comparar o sistema artístico a uma sociedade pós-capitalista, o seu rigor não vai nesse sentido, é uma analogia para melhor conseguir dar a entender a sua forma de pensar. Contudo, na presente reflexão, aproveitamos esta ligação para fazer a diferenciação das liberdades.

Tendo o artista nascido e crescido no seio de uma sociedade capitalista, em que é necessário que a sua produção se torne mercadoria, para conseguir sobreviver através da sua actividade, os princípios (alienatórios) que regem essa sociedade estarão presentes na sua vida: a existência da obra depende desses princípios (por exemplo: competição, validação através do valor financeiro, populismo, linguagem para as massas, etc...) Embora a liberdade de criação, a portas fechadas, não ser total, visto o artista depender sempre de financiamentos e outros recursos para poder concretizar as obras; no momento em que o artista decide expor, é quando as restrições se acentuam mais.

“Artists do, in fact, have a substantial degree of control over production. Artists do, in fact, have a substantial degree of control over many aspects of their work; its tempo and rhythm, techniques of labor, the choice of materials and aesthetic judgments they use to create their products with their own skilled labor. More importantly, they do not have to sell their labor to derive the use value from it, that is, they can actualize their labor without having to sell it. But artists do not have much control of post-production phases in the life-history of the art object.” (Rosenblum, 1986: 173-174)

A “liberdade” do trabalho artístico é o pior e o melhor lado dessa actividade – abordando a posição que esta profissão tem na sociedade. Os traços, pinceladas, modelagens, as escolhas são feitas, em grande

7. “Of course, it is true that every modern art movement has provoked a countermovement, every attempt to formulate a theoretical definition of art has provoked an attempt by the artists to produce an artwork that would escape this definition, and so on. When some artists and art critics found the true source of art in the subjective self-expression of an individual artist, other artists and art critics required that art thematize the objective, material conditions of its production and distribution. When some artists insisted on the autonomy of art, others practiced political engagement. And on a more trivial level: When some artists started to make abstract art, other artists began to be ultra-realistic. So one can say that every modern artwork was conceived with the goal of contradicting all other modern artworks in one way or another.” (Groys, 2008: 1-2)
8. “To say that history is over is to say that there is no longer a pale of history for works of art to fall outside of. Everything is possible. Anything can be art. And, because the present situation is essentially unstructured, one can no longer fit a master narrative to it.” (Danto, 2014: 114)
9. “Um filme, uma performance, uma banda sonora ou uma série de frases numa parede podem ser obras de artes plásticas. A dança pode ser literatura e o vídeo pode ser dança. (O teatro pode não ser texto e o texto pode ser música. E tudo pode ser silêncio ou, pelo contrário, apenas ruído).” (Melo, 2016: 22)

grau, pelo artista – no desenvolvimento da obra ele é dono do seu tempo; mesmo obrigado a cumprir prazos, não tem o típico emprego das nove às cinco, respondendo directamente a um patrão. Por outro lado, esta ausência de entidade a que responder directamente, traz as inseguranças tradicionais da profissão: não há garantias de trabalho futuro. Ou seja, o artista acaba por ter sempre de (cor)responder às exigências, mesmo que abstractas, de um meio e dos agentes que constituem esse meio - que Danto definiu como *Artworld*, passando pelas camadas teóricas que o formam na prática.¹⁰

Como é dito na citação supra-situada, o artista não tem de vender o seu trabalho para extrair um valor de uso do mesmo. O *valor de uso*, sendo este a utilidade¹¹ da mercadoria¹² - neste caso da *mercadoria obra de arte contemporânea* -, adquire a sua dimensão no mundo, na sociedade.¹³ Nesta saída para o mundo, e tendo em conta a forma como o *Artworld* está organizado, a obra de arte e o artista ficarão sujeitos às avaliações daqueles que constituem as outras partes do sistema da arte: galeristas, críticos de arte, historiadores da arte, filósofos da arte, museólogos e por aí a jusante e a montante. Segundo a utilidade

que tiver para estes agentes, crescerá a posição que a obra terá na sociedade.¹⁴ Como em todos os sub-mundos da sociedade capitalista, o mundo da arte também tem a sua hierarquia.¹⁵ Como em qualquer hierarquia, os da base têm de responder aos do topo. Como em qualquer ligação financeira: quem deve, tem a haver, e vice-versa. As trocas de mercadorias por dinheiro e de serviços por dinheiro estabelecem a base das relações que formam o *mundo da arte*, aproximando este ao *mercado da arte*.¹⁶ Resumindo: os interesses económicos regem qualquer indivíduo ou entidade que se encontre inserida, mesmo por contradição, no mundo capitalista (desde o pensamento à vida autónoma do objecto reificado – no caso do artista e sua obra). Mesmo aquele que renega qualquer valor capitalista e se afasta desta sociedade, sendo este o modelo que comanda o “mundo”, está inserido por contradição: pelos valores que nega é obrigado a afastar-se. Contudo, estes valores acabam por atingir até o sujeito mais afastado deste modo de produção, — tão pouco seja pelas alterações climáticas que não são passíveis de afastamentos ou aproximações.

As engrenagens da máquina capitalista são movimentadas a combustível-dinheiro, e a Arte é uma dessas

10. “Entendo aqui, por útil, o conceito operatório (*Artworld*) utilizado pelo antropólogo e crítico de arte Arthur C. Danto para caracterizar as teias relacionais entre artistas, agentes, galeristas, mecenas, críticos de imprensa, fotógrafos, leiloeiros e demais promotores da indústria e do mercado das artes, técnicos de conservação e restauro, museólogos, curadores de exposições, sociólogos, historiadores de arte e os públicos.” (Serrão, 2016: 585)
11. “A utilidade de uma coisa fá-la um valor de uso.” (Karl Marx, 1990: 46)
12. “A mercadoria é, antes de mais, um objecto exterior, uma coisa, que, por meio das suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, quer surjam, p. ex., do estômago ou da fantasia, em nada modifica a questão. Também não se trata aqui de saber como a coisa satisfaz a necessidade humana, se imediatamente, como meio de vida, i. é, como objecto de fruição, ou se por um desvio, como meio de produção.” (Karl Marx, 1990: 45); “For Marx the commodity is a strange and complex thing, being at once a material object valued by its buyer because it has a use and, because of the action of the market, a bearer of monetary exchange-value. While uses are diverse and incommensurable, exchange values are all set on a single scale. For Benjamin Buchloh, in his pessimistic accounts of contemporary art, use-value is increasingly surrendered, and art (like money) has become a commodity of nearly pure exchange-value.” (Stallabrass, 2004: 88)
13. “Pois é somente no mercado de trocas, onde todas as coisas podem ser trocadas por outras, que todas elas se tornam «valores», quer sejam produtos do labor ou do trabalho, quer sejam objectos de uso ou de consumo, necessários à vida do corpo, ao conforto da existência ou à vida mental. Este valor consiste unicamente na estima da esfera pública na qual as coisas surgem como mercadorias; e o que confere esse valor a um objecto não é o labor nem o trabalho, não é o capital nem o lucro nem o material, mas única e exclusivamente a esfera pública, na qual o objecto surge para ser estimado, exigido ou desdenhado. O valor é aquela qualidade que nenhuma coisa pode ter na privacidade, mas que todas adquirem automaticamente assim que surgem em público.” (Arendt, 2001: 204)
15. “Na base da pirâmide da hierarquia da fama começam por estar todos os artistas cuja existência é apenas do conhecimento dos comentadores especializados, que são supostos conhecer tudo o que existe e fazer as primeiras triagens. Isto implica que, mesmo para fazerem parte desta base, estes artistas já tiveram de ultrapassar o limiar da inexistência social, ou seja, da ausência de qualquer tipo de reconhecimento público.” (Melo, 2012: 119)
16. “(...) la spécificité de la configuration artistique actuelle qui réside dans l’interdépendance accrue entre le marché où s’effectuent les transactions et le champs culturel où s’opèrent l’homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques.” (Moulin, 1997: 7); “The art Marketplace is a set of interdependent relations between dealers, museums, collectors and artists. But, most important, the dealership system functions in a regulatory fashion by introducing artificial constraints and artificial homogenization among unique and dissimilar products. The dealership system, by borrowing aesthetic taxonomies generated in the disciplines of art history and art criticism, brings together unique items under a categorical aesthetic designation. By doing so, the suppliers set a pricing structure on the supply side, so that all aesthetic objects which cluster under an aesthetic rubric then come under the price which is generally attached to the value of that category. Therefore, for the dealer to assign an aesthetic label is to automatically obtain a price tag.” (Rosenblum, 1986: 175)

engrenagens. É o dinheiro que faz progredir a arte e possibilita o surgimento de inovações artísticas de dimensões nunca antes alcançadas, não só pelos tamanhos formais, mas pelos investimentos na educação e investigação, bolsas de mérito e de incentivos à produção.

“Il sistema dell’arte non è solo una macchina mercantile, ma è allo stesso tempo una struttura che, attraverso l’azione dei suoi protagonisti, sviluppa (sia pure con molte contraddizioni e distorsioni) anche una vera azione culturale, basata su una dialettica interna che ne definisce i criteri di valutazione estetica, e dunque le modalità di selezione. E l’artista, per essere riconosciuto come tale, deve necessariamente confrontarsi con gli orientamenti e i valori espressi dall’ambiente specializzato (e in particolare dall’élite di questo).” (Poli, 2011: 178)

Quando uma entidade “oferece” dinheiro, seguindo os critérios e necessidades capitalistas, quais contingências culturais, espera algo em retorno que, directa ou indirectamente, lhe trará mais-valia(s).

A capacidade de financiar a cultura traz consigo o poder latente de escolher a cultura que pode ser vista. As obras que vêm a luz do dia são as obras que cumprem os critérios definidos pelos júris a quem lhes foi dado o poder de validar. Estes juízes, por sua vez, têm de responder a quem fez as “leis” que eles executam. Essas “leis” foram feitas em função de proteger quem domina e fazer com que esses mesmos se mantenham nessa posição.¹⁷

Pense-se nas noções de dinheiro e de Arte, mesmo do senso comum: são noções que não são compatíveis, a não ser quando pensamos em valor financeiro e de onde provém esse valor. O dinheiro é aquele intermediário entre mercadorias¹⁸, onde assenta a

razão deturpada de sobrevivência e existência da sociedade humana e de tudo contaminado por ela, é acumulação para estatuto, é conquista de poder. Na Arte, mesmo que a pergunta por “aquilo que é”¹⁹ não seja passível de ser respondida categoricamente, entram conceitos como belo, sublime, criatividade, imaginação – formas de colocar perguntas para o desenvolvimento cultural da humanidade. Quando se juntam os dois conceitos, resulta uma estética especulativa, um estro hipotecado, luminosidades pictóricas *bull* e *dégradés bear*. Alerte-se, a quem lhe surja tal pensamento, que não estamos a confundir a possibilidade de criação artística (no sentido mais puro, quase inefável, do termo) com a possibilidade do artista vender as suas obras de arte (existência da obra de arte enquanto mercadoria). Contudo, seguindo o fundamento de nossa reflexão, uma perspectiva materialista com pretensões dialécticas, o conceito filosófico de Arte não é dissociável da vida material dos artistas, das obras e restante mundo da arte.

Questionemos, à medida que vamos fechando as persianas, usando palavras do filósofo Martin Heidegger:

“É assim que as obras são expostas e penduradas nas colecções e nas exposições. Mas estão aí em si como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aí enquanto objectos da empresa artística (Kunstbetrieb)? As obras são tornadas acessíveis à fruição artística pública e particular. As autoridades oficiais encarregam-se da sua protecção e manutenção. O perito em matéria de arte e o crítico de arte ocupam-se delas. O comércio de obras de arte vela pelo mercado. A história da arte faz das obras objectos de uma ciência. Será, então, no meio desta trama complexa que as obras vêm elas mesmas ao nosso encontro?” (Heidegger, 2012: 37)

17. “As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante. (...) As ideias dominantes não são mais do que a expressão ideal [*ideell*] das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, das relações que precisamente tornam dominante uma classe, portanto as ideias do seu domínio.” (Marx, Engels, 1982: 51)

18. “O cristal-dinheiro é um produto necessário do processo de troca, no qual produtos de trabalho de diversa espécie são efectivamente igualados entre si e, por isso, efectivamente transformados em mercadorias. O alargamento e o aprofundamento históricos da troca desenvolve a oposição, latente na natureza das mercadorias, entre valor de uso e valor. A necessidade de manifestar exteriormente esta oposição com vista ao intercâmbio conduz a uma forma autónoma do valor das mercadorias e não descansa até ela estar definitivamente alcançada através da duplicação da mercadoria em mercadoria e dinheiro. Por isso, na mesma medida em que se completa a transformação dos produtos de trabalho em mercadorias, completa-se a transformação de mercadorias em dinheiro.” (Marx, 1990: 104)

19. “Se trata de buscar los principios y las causas de las cosas que son, pero obviamente, em tanto que cosas que son.” (Aristóteles, 2008: 1025b)

A forma e o conteúdo, à maneira dos Estados despóticos, não é a razão principal de restrição à liberdade; tampouco, existem gabinetes de censura avaliando o teor revolucionário anti-regime (apesar desta situação continuar a existir, inclusive, não oficialmente, em democracia). Hodiernamente, a razão principal de “censura” é a não-rentabilidade da assinatura e, por conseguinte, da obra – deixando a qualidade artística para um plano mais afastado.²⁰ O verdadeiro atentado a quem possui o *poder* não são as obras elas mesmas, enquanto Arte. A diminuição do *poder* pode advir da diminuição do lucro que as obras lhes proporcionam. Assim, a forma como está construído e organizado o mundo da arte enevoa as obras enquanto elas mesmas – dando a ver apenas o que à partida renderá ao “patrocinador”. Qual será a percentagem de visitantes do Louvre que viram realmente a *Mona Lisa* de Da Vinci? E o *Guernica* de Picasso, quem o viu realmente? Quem vê a verdade por trás dos “sapatos” de Van Gogh?

Todavia, visto que é de arte contemporânea que nos propusemos a falar, não só a arte dos defuntos está envolta na bruma, também a arte dos vivos se perde na névoa de cifrões, não conseguindo obter valor para se inserir no mundo/mercado da arte.²¹ E aqui reside o verdadeiro problema que põe em cheque o

progresso cultural da humanidade. Ao se seguir critérios financeiros para seleccionar o que vê a luz do dia, está a travar-se as possibilidades de inovação. Mas do que vale inovar? Trazer algo de novo é combater o serôdio, deitar fora aquilo que já não serve, criar estruturas, através de perguntas que originam mais perguntas a respostas que nunca chegarão, mas que a sua busca constitui o motor de evolução derrubando tiranias. Antes de se derrubar a injustiça do despotismo, há que questionar primeiro: a quem ela serve? Só a partir daí é que se cortará o mal pela raiz. É ao artista que cabe essa tarefa? Não só, porém, também este, através da sua imaginação, faz brotar questões, oferece respostas inacabadas em forma de perguntas.

“En d’autres termes, les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d’existence ou des modèles d’action à l’intérieur du réel existant, quelle que soit l’échelle choisie par l’artiste.” (Bourriaud, 2001: 13)

Em última instância, que utilidade teria o artista durante o apocalipse? Provavelmente, nenhuma; porém, certamente, o tornaria sublime!

20. “Sicuramente la qualità del prodotto artistico è una condizione considerata necessaria per la sua affermazione, ma il rapporto fra livello di qualità (riconoscimento storico-critico) e livello delle quotazioni non è affatto automatico e consequenziale. Ci sono, per esempio, artisti di importanza indubitabile le cui opere hanno quotazioni più basse di quanto si aspetterebbe, rispetto a una prevedibile media di mercato, e vice-versa ci sono artisti, del medesimo livello, con quotazioni molto più alte. Questo può dipendere dall’abbondanza o scarsità di opere in circolazione (...), ma dipende soprattutto dal potere delle strutture mercantili e museali di promozione e distribuzione che stano dietro a ciascun artista. Le più potenti sono naturalmente quelle al centro del sistema dell’arte e sono l’espressione della cultura dominante a livello mondiale.” (Poli, 2011: 53)

21. “An artist is theoretically free to set a price that is perceived to be commensurate with the labor that went into the object. Similarly, the artist may set a price in accordance with demand. But, while artists are theoretically free to set any price they wish on an object, in practice this freedom is compromised by the realities of the art market.” (Rosenblum, 1986: 175)

EM JEITOS DE FINALIZAÇÃO

Voltemos ao excerto de Marx/Engels comumente citado por Danto, expliquemos, usando a mesma, a realidade do sistema da arte contemporânea: o artista pode ser pintor de manhãzinha, escultor depois do almoço, poeta à tardinha, músico durante o jantar e cineasta à noite, sob a condição de seguir as imposições feitas pelo mercado, cumprindo as tendências, atingindo patamares elevados na hierarquia financeira — caso contrário, fará a arte para si próprio, com os materiais que consegue adquirir, não vivendo da sua produção artística. Por isso, a nossa resposta inicial: não, o sistema da arte contemporâneo não é livre. Apesar de a

liberdade ser sempre um intervalo de possibilidades, — restrições são transversais a qualquer contexto, — aqui, a margem de manobra está a ser estrangulada pelos critérios económico-financeiros que não têm fundamentalmente nada que ver com a Arte. Contudo, a história evoluiu para um estado de coisas em que não se dissociam os valores monetários dos valores artísticos²²: qualidade e quantidade confundem-se. Imagine-se um maquinista a pilotar um avião: o resultado só poderá ser desastroso. Quando um economista toma decisões no âmbito da Arte, a tragédia cultural toma — metaforicamente — as mesmas proporções funestas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

ARISTÓTELES - *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas - *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.

DANTO, Arthur C. - *After the End of Art*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

DANTO, Arthur C. - "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, 19 (1964), 571-584.

GROYS, Boris - *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

HEIDEGGER, Martin - "A Origem da Obra de Arte". BORGES-DUARTE, Irene (ed.) - *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 5-94.

MARX, Karl - *O Capital, Tomo I*. Lisboa: Edições Avante, 1990.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich (1982) - "Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo primeiro da Ideologia Alemã)". BARATA-MOURA, José. CHITAS, Eduardo. MELO, Francisco. PINA, Álvaro (ed.) - *Obras Escolhidas em 3 Tomos, 1º tomo*. Lisboa: Edições Avante, 1982, pp. 17-88.

MELO, Alexandre - *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

_____ - *Arte e Poder na Era Global*. Lisboa: Documenta, 2016.

MOULIN, Raymonde - *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1997.

_____ - *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2009.

MOUREAU, Nathalie. SAGOT-DUVAUROUX, Dominique - *Le marché de l'art contemporain*. Paris: Éditions La Découverte, 2010.

POLI, Francesco - *Il sistema dell'arte contemporanea*. Bari: Editori Laterza, 2011.

ROSENBLUM, Barbara - "Artists, Alienation and the Market". MOULIN, Raymonde (ed.) - *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française, 1986, pp. 173-182.

SERRÃO, Vítor - "A produção artística e a história da arte face à globalização. Conceito, criação e fruição das artes no início do século XXI". CURTO, Diogo Ramada (org.) - *Estudos Sobre a Globalização*. Lisboa: Edições 70, 2016, pp. 485-507.

STALLABRASS, Julian - *Art Incorporated*. New York: Oxford University Press, 2004.

22. "La valeur artistique et la valeur économique de l'œuvre ne se recouvrent pas nécessairement. La première est le fruit des actions des instances de légitimation à travers la création de «petits événements historiques», la seconde résulte des actions de l'ensemble des opérateurs du marché." (Moureau, Sagot-Duvauroux, 2010: 84)