



# A ARTE E O DINHEIRO: O VALOR Suntuário DA ARTE E A POBREZA DOS ARTISTAS

Olivier Quintyn

Mercado de arte aura lucro  
acumulação de bens e de dinheiro

*Onde se encontram os artistas e suas criações durante o processo de acumulação de bens e de dinheiro para o qual está voltado o atual mercado artístico? Devem ser pensadas maneiras de descentralizar o poder que já não está mais nem nas mãos dos artistas nem com seu público, mas com os leiloeiros. Para isso, é preciso analisar tal regime de controle dos paradigmas artísticos contemporâneos, que investe em novas estratégias de "auratização" das obras de arte com o intuito de propiciar direcionamento único de lucro.*

No processo global de acumulação que caracteriza a atual fase do capitalismo, a tarefa de uma teoria crítica da arte contemporânea consiste não só em interrogar as dimensões emancipatórias possíveis e assistenciais ligadas às práticas artísticas, mas também em esclarecer as funções de ordem "posicional" próprias do mundo da arte na reprodução e no aprofundamento das desigualdades econômicas e simbólicas. No cruzamento entre uma economia da financeirização e uma economia da nova "auratização" das mercadorias com o objetivo de maximizar os lucros, o capitalismo contemporâneo se apoia numa dinâmica do *enriquecimento* no centro da qual a arte é peça-chave. Além de propiciar espantosa concentração de riquezas nas mãos dos mais favorecidos, essa dinâmica do enriquecimento afeta em larga medida o mundo do comércio e das mercadorias: ela reorganiza este último de maneira decisiva. A hipótese teórica defendida por Jean-Pierre Cometti<sup>1</sup> e compartilhada por Luc Boltanski e Arnaud Esquerre em seu último livro<sup>2</sup> se apoia, assim, na circulação de uma "nova aura" que produz *diferenças*, "monetizáveis" em ganhos potenciais, no espaço exterior<sup>3</sup> das mercadorias.

*ART AND MONEY: THE SUMPTUARY VALUE OF ART AND THE ARTISTS' POVERTY | What are the functions of artists and their creations while the process of capital accumulation of the current art auction occurs? It is necessary to think of methods of decentering their power, which was taken from the artists and their public. For this reason, we should examine this structure of one-way profit direction that controls the new artistic paradigms, investing in new strategies of "auratization" of art.*  
| **Art auction, aura, profit, capital accumulation.**

Zero Cruzeiro, Cildo Meireles, 1974-8. Fotografia - Pat Kilgore (divulgação)

Essa “nova aura” é resultado de diversas figuras de valorização que acabam por *enriquecer* os objetos mercantis por projeção e acreção de qualidades simbólicas distintivas: a *patrimonialização*, que liga o objeto a um passado cultural em função de narrativas produzidas *ad hoc*; a *coleccionabilidade*, que valoriza o objeto mediante sua aproximação com outros que pertencem a uma série já constituída e articulada em torno de um princípio direcionador, na qual ele se pode inscrever; por fim, a *capitalização*, quando o objeto é destinado a estocar uma determinada massa de capital monetário suscetível de produzir mais-valia em sua revenda e de ser, assim, detentor de *rendimento*. Se essas diferentes figuras de “enriquecimento” já foram listadas, por exemplo, por Boltanski e Esquerre, resta interrogarmo-nos mais adiante sobre as modalidades de acordo com as quais a arte funciona na qualidade de *difusor de aura* no centro desse regime de valorização.

Mais precisamente, gostaríamos de sugerir aqui que a “*artcidade*” e, além disso, os processos sociais de *artificação* (isto é, de transformação e de integração na esfera da arte) servem de *interface suntuária* que liga domínios diferentes do espaço econômico por meio de efeitos de transferência de aura e de prestígio simbólico. Essas transferências podem ser modeladas, de maneira esquemática, por espirais de valorização que conjugam acoplamento cruzado e deslocamento por contiguidade mercadológica. Retracemos, aqui, alguns giros dessa difusão de aura: da obra de arte que é possuída à figura do grande colecionador, e do colecionador às diferentes empresas que ele possui; da obra de arte única exposta numa instituição aos objetos *de colecionador*, ainda que industriais, nos quais um artista contemporâneo de grande visibilidade colocou sua assinatura; do artista aos produtos de luxo vendidos pelas marcas que ele e

as instituições que o expõem patrocinam; da imagem de marca às diversas estratégias de distinção social do consumidor, a quem também se solicitam *tendências* “coleccionantes” e “artificantes” que, em troca, alimentam, desde sua base, o conjunto da cadeia. Sem sair perdendo, essa economia tira proveito do valor ostentatório de signos ligados à riqueza (e às formas de vida que lhe são consubstanciais), signos esses que de alguma forma *passam* pela estrutura social hierarquizada; ela serve igualmente para reforçar o poder oligárquico dos mais ricos, pelo qual a *plutocracia* global controla o comércio. Esse paradoxo da economia do enriquecimento é conduzido a seu auge nas estruturas em que se fazem os maiores lucros – aqueles ligados aos mercados financeiros de *ativos*, e, portanto, aos rendimentos associados à detenção do capital. Esses lucros são sempre privados, concentrados nas mãos de fundos de investimento e de grandes grupos que já possuem uma quantidade exponencial de capital, enquanto os custos das crises e dos colapsos financeiros se encontram *socializados*, isto é, ficam na conta do público, que deve pagar pelos danos causados por processos de decisão em risco que conduzem a pânico especulativos, como mostra a injeção de líquidos públicos dos bancos após a crise de créditos *subprimes* em 2008.

### **A arte como ativo financeiro e o problema da liquidez**

Um *ativo* é um bem adquirido na espera de ser revendido visando ao lucro. É orientado, como vimos, para uma capitalização, em um *devir especulativo* que se apoia num preço de revenda calculado, superior ao preço de compra. A fixação dos preços de um ativo envolve recursivamente, portanto, hipóteses presentes com base em seus preços futuros, englobando uma dimensão temporal

(para revenda próxima ou distante) e uma dimensão do “risco” possível. A primeira forma que um ativo pode tomar é “objetal”: bens, imóveis, obras de arte que solidificam uma certa quantidade de dinheiro. A segunda é uma forma *derivada* ou especular na qual se apoia a “financeirização” da economia e que se desenvolve a partir da era pós-Bretton-Woods. Isso que chamamos de um produto financeiro, aquele que se permuta em mercados financeiros desregulados, é uma escritura institucional-padrão sob a forma de um *título contratual* a prazo, isto é, uma pretensão sobre as riquezas por vir, ou em cima de juros prometidos com base em créditos.<sup>4</sup> Mas esses produtos financeiros podem ser nomeados “derivados” ao quadrado, isto é, compreendidos numa lógica de segunda ordem, uma vez que não se trata senão de uma “exposição” financeira sem posse de mercadoria, ou seja, da compra de uma projeção no futuro do rendimento de um dado ativo.<sup>5</sup> Trata-se, então, de uma terceira forma de ativo, certamente ligada à precedente, uma vez que ela também é uma “escritura” institucional e contratual, mas cuja própria forma é uma inovação engenhosa que permite transformar, sem que haja sobras, qualquer aposta em *título* permutável sobre a incerteza do porvir, e isso sem qualquer limite quanto ao controle dos riscos. Em suma, a oscilação dos preços desses produtos derivados permite negócios puramente simulacionais no sentido baudrillardiano;<sup>6</sup> eles ficam à deriva, sem qualquer referente, posto que seus negócios dizem respeito a mercadorias virtualizadas e não existentes, assim como a espectros de riscos futuros sobre as mercadorias – futuro contingente, ele próprio mercantilizado. As tomadas de “posição” nesses mercados são, então, como adivinhações especulares nas quais os agentes individuais apostam com base naquilo que o mercado, concebido como “conjunto” de agentes que se observam mutuamente,

pode pensar do porvir. O mercado desses produtos derivados e contratos a prazo é, no entanto, atualmente o maior do mundo, dando lugar a uma acumulação piramidal de capital fictício, propícia a todos os desequilíbrios, todos os entusiasmos miméticos, bolhas imensas seguidas de quedas repentinas: esse conjunto de fenômenos cíclicos que se erguem da instabilidade financeira estrutural diagnosticada por Hyman P. Minsky.<sup>7</sup>

Uma obra de arte é, portanto, um ativo de primeiro grau, um título de crédito direto (um *bond* sobre uma dívida soberana tal qual um título de empréstimo do Tesouro público) é um ativo de segunda forma, um título com base na projeção futura (e incerta) de rendimentos de ativos não possuídos e sobre os quais se especula; é um ativo derivado ao quadrado, como os *subprimes*, títulos com base em rendimentos de combinações de cadeias de crédito imobiliário em camadas superpostas, em que se alargam os espaços entre credores e devedores, até que se tornem completamente opacas a noção de risco incorrido e a verificação da solvência. A busca do lucro tem o efeito de criar produtos cada vez mais arriscados e títulos cada vez mais variados, como se se tratasse de diluir os riscos no *número de engajamentos realizados*; de maneira análoga, essa lógica do lucro máximo tende a *minorizar estruturalmente* o ativo “objetal”, cujo rendimento é, por definição, “finito”: um imóvel ou uma obra de arte não se multiplicam ontologicamente, ao passo que contratos a prazo do tipo “*opções*” ou “*futuros*” com base em rendimentos de mercadorias virtuais, suscetíveis, eles próprios, de ser abarcados pela potência  $n+1$ , retiram as permutas de toda ancoragem material e de todo enquadramento conceitual difundido.

Esse movimento de imaterialização tendencial dos ativos poderia, num nível formal, ser aproximado dos modos de desmaterialização da obra



Victor Arruda, *Homenagem às vítimas do dinheiro*, 2014 (divulgação)

de arte operados na esteira da arte conceitual. Mas esse possível aparelhamento formal não deve mascarar a profunda assimetria das lógicas econômicas: no caso dos ativos financeiros, a imaterialização visa multiplicar e maximizar a potencialidade dos tipos de ganhos em caso de cessão futura, ao passo que, na arte conceitual, a utilização de protocolos, de arquivos, de pastas de documentos fotocopiados e de anotações escritas é substituída pela realização material das obras, obliterando, portanto, ao menos intencionalmente, a qualidade fetiche das mercadorias permutadas com base no mercado da arte e na valorização de seu caráter autográfico. De maneira análoga, o ato de produzir e de circular títulos escritos, enquanto construção social instituída, pôde criar

o objeto de uma “artificação” por parte de um artista como Marcel Duchamp com seus *Monte-Carlo Bonds*; a venda de moeda de crédito real ou “fictícia” (no caso das instituições museais ficcionais de Broodthaers) acena para uma *liquidez* máxima da qual a arte não pode tirar proveito. Esta última equivale à possibilidade, para aquele que detém o ativo, de tirar um rendimento esperado quando quiser e com bastante facilidade de permuta.

De fato, é sem dúvida o problema da *liquidez* dos ativos artísticos que faz do mercado de arte um mercado marginal em vista dos mercados de produtos derivados, apesar das tão importantes somas colocadas em jogo e os constantes recordes batidos em leilões. É certamente possível obter ganhos exponenciais na revenda de algumas

obras adquiridas no início da emergência de um artista contemporâneo, principalmente quando esse artista pertence a um grupo ou a um movimento cujo célebre conjunto atribui ao objeto uma valoração agressiva por meio de redes de atores influentes no mercado. É evidente que as bolhas de tendência podem mudar de lado na escala em décadas, às vezes de maneira ainda mais rápida, embora seja extremamente raro que obras e artistas que tenham sido fortemente valorizados sofram uma depreciação tal que os faça mergulhar no abismo, a ponto de desaparecer dos dispositivos de cotação e, correlativamente, do sistema mercantil das galerias e das salas de venda. Estas últimas têm um papel maior no estabelecimento de cotas para os artistas: o valor da arte como ativo não se torna concreto e não se exterioriza, de certo modo, senão nos *resultados* das “revendas” efetivas de obras de arte, que são apanágio do mercado secundário dos leilões. A frequência das permutas mercantis de obras de arte traz consigo, portanto, demarcações temporais e espaciais, pois permanece ligada a um mercado *físico* no sentido tradicional do termo, podendo o espaço da *feira* de arte contemporânea constituir ainda um paradigma, de Basileia a Miami.

Se considerarmos a arte estritamente um produto financeiro, a taxa de valorização das obras reconhecidas como ativos pode, certamente, ser superior aos empenhos feitos para adquiri-las, e, dessa maneira, autorizar lucros, mas vários fatores constituem entraves para sua liquidez. De um lado, o rendimento global da arte está sujeito a incertezas, ao contrário das obrigações e das dívidas soberanas de um país, sempre bem classificadas pelas agências (de classificação), posto que títulos de dívida soberana são promessas firmes e efetivas de pagamento por parte do Tesouro público do país que escapa da falência. Por outro lado, não

há mercado para a arte considerado *eficiente*, segundo critérios neoclássicos, que seja comparável em velocidade e em facilidade de permuta aos mercados financeiros de títulos e de produtos derivados, mercados que permitem compras e vendas em alto nível de velocidade informatizada (*high frequency trading*) ao tirar lucro de microbenefícios temporais. A arte é, de algum modo, preenchida por sua materialidade residual e pelos dispositivos institucionais de conservação que garantem seu valor e que possuem custo preciso e absolutamente imponderável: ele deve ser conservado, garantido, autenticado, catalogado, avaliado e dificilmente pode passar de mão em mão de maneira volátil. As importantes comissões geridas pelos intermediários, galeristas e leiloeiros, sob a forma de porcentagem levantada a partir do preço das transações, diminuem, de um lado, os rendimentos esperados, principalmente porque o mercado de arte não tem a unidade e a estabilidade formal dos grandes centros financeiros, com suas garantias de arbitragem em caso de conflito. A presença internacional de delegações das mesmas galerias dirigidas pelos galeristas-estrelas (Larry Gagosian, Emmanuel Perrotin, Marian Goodman etc.), pelas mesmas casas de vendas (Sotheby's, Christie's, Phillips), pelos mesmos corretores e leiloeiros (Simon de Pury) que se deslocam segundo as vendas-acontecimentos midiaticizadas nas megálpoles econômicas e nos centros de mercados emergentes (Dubai, Singapura) poderia, todavia, sinalizar uma globalização e uma padronização progressiva das permutas, sem, com isso, chegar ao ponto de homogeneização e de *hipermediaticidade* máxima exigidas pelo *trading* – hipermediação e imediaticidade combinadas, em razão do uso de interfaces digitais sincronizadas que conectam entre elas os diferentes nódulos mundiais de permutas financeiras.



Jac Leirner, *Os Cem*, 1985-1987 (divulgação)

Em vista dos imperativos dos mercados financeiros, a arte é, portanto, um mercado de importância secundária, em razão de sua liquidez insuficiente. Algumas obras de arte, e mesmo títulos que incluem apostas sobre rendimentos futuros de ativos artísticos, podem ser incluídas em carteiras de ativos detidos ou gerados por fundos, mas em nenhum caso os analistas e outros gestores de ativos propõem carteiras compostas exclusivamente de ativos artísticos, em razão da dificuldade de acesso a eles e de sua liquidez de difícil aproveitamento, além de ser, apesar de tudo, sujeitas aos fenômenos de crise, que também afetaram fortemente o mercado de arte em 2008; da mesma maneira, as grandes fortunas possuem obras de arte com uma valorização muito alta, que, entretanto, não representam senão uma pequena parte do capital total acumulado que essas grandes fortunas detêm. Resta compreender como e por que, apesar dessa relativa marginalidade financeira, a arte ocupa um lugar estrutural no cerne da economia do



Jac Leirner, *Todos os Cem (Lista de Compras)*, 1998 (divulgação)

enriquecimento própria ao capitalismo contemporâneo. A arte e mais exponencialmente os índices de artidade que a nimbam necessitam ser repensados numa dinâmica de valorização que exceda em larga medida a forma estritamente financeira do ativo: poder-se-ia designá-la como um *valor suntuário acrescentado* que, a partir de uma ideologia que atribui à arte qualidades diferenciais, se difunda para os outros ramos da economia e para as mercadorias em venda, que se beneficiam por conseguinte, por cadeias de mediações mais ou menos longas, de sua aura remanescente. Por essa razão, podemos até mesmo levantar a hipótese de que o modelo teórico da obra de arte contemporânea, articulado esquematicamente entre os três polos do controle institucional, da ancoragem *estética* afirmada (e sempre espetacular) e da dimensão conceitual, participa, às avessas, da herança vanguardista ainda muito reivindicada a título de legitimação, para produzir uma renovada aura "criativa", particularmente solúvel no capitalismo estético.

## Arte e oligarquia: coleção, concentração e transferência de aura

A arte, e sobretudo a arte contemporânea, é mercadoria que se comercializa, mas esse comércio serve certamente para valorizar, por meio de um tipo de efeito “secundário”, uma quantia muito mais elevada do que o de outras mercadorias projetadas para ser difundidas em larga escala. A arte contemporânea tem preço com base na estrutura discordante de seu mercado; o aumento drástico de alguns desses preços aparece sem medida comum aos objetos permutados no interior desse comércio. Esses fenômenos de inflação reservam mundialmente as compras e o domínio da arte contemporânea para os mais ricos. Mas é possível que eventualmente o valor de arte adquira sua fonte para além do comércio efetivo do qual ele é objeto: seu *interesse*,<sup>8</sup> para além de seu preço, seria antes de tudo *se enriquecer* com outros setores da economia e com outras mercadorias mediante uma transferência de capital simbólico que se traduz em capitalização real. Nesse sentido, a arte participa abertamente, enquanto fornecedora de prestígio residual instrumentalizável, no aumento do valor diferencial das coisas diversas às quais a relacionamos, visto que uma mitologia publicitária ou uma forma narrativa *ad hoc* produz os transferimentos de aura que lhe convêm.

A integração da arte no mundo do comércio passa constantemente por combinatórias simbólicas de valoração que utilizam os recursos do *sponsoring* (patrocínio): fundações e preços em nome de marcas comerciais financiam artistas premiados já renomados, residências, exposições. Em troca, a arte patrocinada, que pertence frequentemente ao regime *pós-conceitual espetacular* que é um dos paradigmas dominantes da arte contemporânea,<sup>9</sup> participa na alimentação da imagem de marca do patrocinador. Esse processo clássico

de permuta de capital (simbólico do lado da arte e monetário do lado da empresa) carrega, entretanto, uma atualidade particularmente intensa: a proliferação da arte contemporânea utilizada como *brand content*, quando marcas participam, na qualidade de mecenas “desinteressados”, do financiamento de exposições nas instituições públicas, visa construir uma porosidade entre formas de valorização. Vindo a substituir formas mais tradicionais de propaganda e de *marketing*, esse entrelaçamento entre a marca e a criação artística mais contemporânea não obedece nem ao menos às mesmas funções, ao enfatizar uma economia das *singularidades*. Trata-se, então, de deslocar a “distinção” suntuária da arte para a mercadoria industrial consumida, e, mais exponencialmente, para a forma de vida em que se inscreve esse *signo-mercadoria* enriquecido.

Uma das maiores espirais de valorização do capitalismo contemporâneo passa por um *storytelling* do qual o grupo LVMH<sup>10</sup> faz uso de maneira paradigmática: as diferenças no espaço das mercadorias são produzidas por uma transitividade mantida entre arte, coleção de objetos valorizados, *know-how* artesanal e arte de viver ancorada em tradições e territórios. Mais especificamente, a especulação giratória da valoração faz confundir, por sobreposição, a obra de arte colecionada e exposta na fundação, o produto de luxo (que, embora industrial, explora os mecanismos de consumo ostentatório), a imagem das marcas associadas e a figura “total” do principal acionista e riquíssimo colecionador Bernard Arnault, cujos gostos se impõem a ponto de moldar uma parte da arte contemporânea com alto grau de visibilidade, ao mesmo tempo que passa comandos para alguns artistas vivos reconhecidos que ele coleciona, como se se tratasse da “coprodução” de suas obras. Para além das discrepâncias e das incomensurabilidades

dos atores e dos objetos inter-relacionados por essa rede artificial de valorização, trata-se de um mesmo *éthos* de colecionador de exceção que circula em escalas diferentes. O colecionador produz estruturalmente a desigualdade entre as coisas; ele cria, no espaço da mercadoria, linhas de diferenciação, segundo critérios de reconhecimento de singularidades que seu gosto pessoal advertido sobressalta e torna chamativo. Mas, tal como com os objetos, acontece com as pessoas: *enriquecer* um conjunto muito limitado de objetos considerados excepcionais tem por corolário o *empobrecimento* do resto indiferenciado das coisas. O colecionador restringe, assim, drasticamente a classe dos objetos desejados e, no interior dessa classe, desenvolve pretensões à acumulação e à totalidade, pela qual está disposto a pagar bem mais além do cálculo racional aceitável do agente econômico. Querer, por meio de contato e capilaridade, infundir a lógica aurática da coleção não somente na compra repetida de produtos de luxo, mas também no consumo contínuo de produtos industriais-padrão, constitui, nesse contexto, uma estratégia adequada de maximização dos ganhos.

A escolha de colecionar arte pode levar a lógicas de *connoisseur*, mas, na realidade, a prática suntuária e aparentemente desinteressada da coleção se articula com frequência com interesses bem mais tangíveis: expor sua coleção em fundações privadas “pessoais” ou emprestar algumas de suas obras a museus públicos reconhecidos são não só meios de afirmar seu poder pessoal, mas também de valorizar mais ainda a capitalização da totalidade da coleção constituída ao aumentar as cotações, além de dar lugar a medidas de otimização e abatimento fiscal da parte dos Estados. O nó entre financeirização, globalização e economia do luxo e do enriquecimento controlado por alguns indivíduos já ricos deu vida a uma plutocracia

mundial que fez da arte contemporânea institucional sua meretriz e, pior, um laboratório de formas de criação de valor. As grandes casas leiloeiras são de fato controladas por alguns donos de indústrias de luxo que são também magnatas colecionadores (como François Pinault, atual presidente executivo do grupo de luxo Kering e da casa leiloeira Christie’s): se opera assim uma forma de *predação* circular do valor, antes e depois da efetuação dos leilões.

Os grandes leilões, com a dramaturgia que lhes é própria, têm assim por função simbólica consolidar e *concentrar* ainda mais a riqueza dos mais ricos, ao manter uma estiagem extremamente elevada na compra e na venda de obras: trata-se de conjugar simultaneamente dispêndio suntuário e afirmação do valor excepcionalmente alto de um ativo que se mantém mediante transações das quais ele é objeto. A concorrência entre, de um lado, as galerias, especializadas no mercado dito “primário” de obras de arte (enquanto lugar da primeira venda de uma obra) e, do outro, o mercado “secundário” dos leilões incumbidos das “revendas” se faz com bastante frequência em cima do prejuízo dos primeiros. A galeria “contrata”, com prazo mais ou menos longo, uma relação constituída pelo trabalho de um artista, e organiza exposições regulares para o mostrar e vender; o preço das obras segue, portanto, uma lógica de graduação, em função da frequência e da regularidade das vendas efetivas. Os leilões são mais cinicamente relacionados à especulação e ao lucro, e são, além disso, acusados de parasitismo por alguns galeristas, para os quais sobram as tarefas mais ingratas e custosas de seleção, de acompanhamento e de cobertura dos riscos potenciais (de insucesso ou de redução de valor) ligados ao *agrupamento* de artistas com os quais eles estão em contrato. As (re)vendas nos leilões lucram com esse primeiro

sistema de filtragem: ou dispersam coleções já constituídas, e por lá mesmo já fortemente valorizadas enquanto *totalidades*, em razão de vendas-acontecimentos providas de catálogos e de uma aparelhagem histórica e científica maior, ou autorizam revendas com intervalos rápidos de conjuntos dispersos de obras contemporâneas, para garantir o *turn-over* e o remanejamentos dos contornos de coleções em curso. Mas essa divisão do trabalho comercial entre galerias e salas de vendas está sujeita a complicações: os leilões podem causar curto-circuito no mercado primário das galerias ao organizar vendas diretas do artista aos compradores; como reflexo disso, as galerias internacionais mais poderosas não hesitam em organizar eventos quase museais, operando assim em cima do mercado secundário.

O mercado de arte está, portanto, muito longe de formar um mercado eficiente no sentido liberal do termo. Lembremos que nesse tipo de mercado, segundo Milton Friedman, os preços são direcionados a refletir as informações disponíveis: os preços são traduzidos, então, em decisões de compras, elas próprias produzindo informações públicas sobre os preços.<sup>11</sup> *A contrario*,<sup>12</sup> trata-se mais do uso *irregular de informações privilegiadas (délit d'initié)*<sup>13</sup> enquanto norma numa economia do enriquecimento da arte contemporânea. Os preços do mercado de arte são não apenas manipulados com a ajuda de mediadores institucionais (curadores, comissários de exposição, leiloeiros) e de disciplinas que servem de caução de competência (universitários especialistas em história da arte e críticos de arte, diretores de instituições públicas); o acesso à informação é sempre privilégio dos mais poderosos que dispõem de conselheiros de compras, encarregados de uma missão de prospectiva e de seleção das tendências suscetíveis de criar o objeto de valoração crescente. Os poucos

pós-conceituais “eleitos” por esses macrocoleccionadores criam o objeto de vendas privadas, com comandos precisos que eles devem respeitar, à maneira de uma *arte de corte* renovada, destinada a encenar o poder suntuário do príncipe por meio das extravagâncias que ele dispensa e as festividades, por vezes, transgressivas que ele autoriza. As práticas de pré-seleção levam à opacidade e à assimetria, sempre em benefício dos que já dispõem do capital acumulado. O mundo profissional da arte contemporânea não cessa assim de reconduzir, em todos os níveis de sua estrutura vertical, um culto da celebridade que aprofunda desigualdades cada vez maiores: à oligarquia dos colecionadores responde aquela dos artistas-estrelas cujo trabalho é exposto por um punhado de curadores, eles próprios celebridades.<sup>14</sup> É preciso evidentemente reconhecer que algumas das obras produzidas nesse *elo* econômico são absolutamente profundas e dignas de interesse, ao contrário daquilo de que queriam nos convencer os ideólogos conservadores doentes de academismo ou de uma politização muitas vezes artisticamente retrógrada. Mas se um número não negligenciável de obras contemporâneas reconhecidas resiste em parte à dinâmica suntuária, e se alguns artistas integrados ainda reivindicam, ao menos intencionalmente, referimentos de crítica institucional, todos e todas participam *de facto* na reprodução de desigualdades.

Encontramos no mundo da arte uma oposição, fundamental em Marx, entre o *capital* e o *trabalho*: o primeiro é distribuído de maneira muito desigual, pois é concentrado nas mãos de poucos; o segundo é a condição quantitativa da perpetuação do primeiro. A hipervisibilidade e o sucesso se destacam sobre o conteúdo do trabalho *artístico* da multiplicidade invisível e cada vez mais empobrecida: alguma coisa como um *proletariado* criativo cuja massa é paradoxalmente cada vez mais numerosa e

que vive pouco ou muito mal de sua atividade, exceto para se beneficiar de rendimentos extras do ensino, do *design* ou das artes digitais aplicadas. A estrutura dos preços da arte contemporânea depende, em seu conjunto, de uma multiplicidade de atores sociais, mas a maioria desses atores não compartilha definitivamente da riqueza criada, pois seu papel se situa antes mesmo da assinatura suntuária do artista que vai “enriquecer” o objeto. Para além da “matéria negra” dos artistas pobres, candidatos à visibilidade, e dos quais emergem com frequência as experimentações institucionais assimiladas num segundo momento pela arte *insider*, pensemos na invisibilidade em que são colocados todos os ateliês de subcontratação, que confeccionam materialmente uma parte das obras pós-conceituais que a mão do artista nem toca e por cuja fabricação são responsáveis. É sintomático que apenas os vendedores intermediários têm uma real incidência acumulativa sobre o preço, e não a cadeia efetiva de trabalho e de produção. Terminemos evocando dois meios complementares possíveis para recolocar em causa e, hipoteticamente, transformar esse estado de coisas: primeiramente, a mobilização de classe necessária desse *proletariado* em luta pelo reconhecimento. Essa luta implica ir além da lógica da concorrência, que desfaz vigorosamente as solidariedades, para pensar em termos de reivindicações coletivas, em vista das quais o combate dos intermitentes do espetáculo,<sup>15</sup> apesar de toda ambiguidade que o caracteriza, poderia constituir um gatilho. Em seguida, a instituição, em escala primeiramente nacional, de uma taxa Tobin<sup>16</sup> com base nas transações artísticas levantadas, com fins de redistribuição mais igualitária – alguma coisa como um tributo coletivo em cima do dispêndio suntuário e em cima do enriquecimento, cujas modalidades de organização e de coleta ainda permanecem por inventar.

**Tradução** Sergio Novo

**Revisão técnica** Olivier Quintyn

**Fonte** O texto foi publicado originalmente em Quintyn, Olivier. *Implémentations/implantations: pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris: Questions Theoriques, 2017.

## NOTAS

**1** Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*. Paris: Questions théoriques, 2016.

**2** Boltanski, Luc; Esquerre, Arnaud. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard, 2017. Tomo emprestado de Boltanski e Esquerre as formulações de “enriquecimento da mercadoria” e de “objeto enriquecido”. O enriquecimento designa, nesse sentido, o fato de ser acometido por uma forma de valoração. Ele também se articula à riqueza, uma vez que uma mercadoria enriquecida tem seu preço aumentado.

**3** *Transitif*, também usado para algo “transitório” e para a classificação gramatical. No entanto, no âmbito da filosofia, pode estar associado a algo exterior, em oposição a algo imanente. [N.T.].

**4** *Créances*, ao mesmo tempo que veicula a ideia de algo em que se acredita, em que se confia, também remete às “crenças” religiosas. [N.T.].

**5** Remeto aqui às análises de Cédric Durant, *Le capital fictif: comment la finance s'approprie de notre avenir*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2014.

**6** Jean Baudrillard. *La précession des simulacres*. In: *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée, 1981.

7 Hyman P. Minsky. *L'hypothèse d'instabilité financière* [1982]. Trad. F.-X. Piour, Berlin: Diaphanes, 2013.

8 É importante ressaltar a ambivalência entre *intérêt* e *intérêts*, que significa juros no vocabulário comercial. [N.T.].

9 Em relação à recodificação pela arte contemporânea, no sentido instituído pelo termo, das estratégias anti-institucionais das vanguardas e sobre o paradigma da obra de arte que delas resulta, remeto a Olivier Quintyn. *Valences de l'avant garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*. Paris: Questions théoriques, 2015. (Saggio Casino piccolo).

10 Holding francesa formada pela fusão dos grupos Moët et Chandon, Hennessy e Louis Vuitton. [N.T.].

11 É preciso, todavia, ter em mente a crítica de Minsky: os mercados mais eficientes na visão de Friedman, isto é, os mercados financeiros, produzem instabilidades. Em uma palavra, sua eficiência é sempre disfuncional.

12 Em latim no original. [N.T.].

13 Em português também se usa bastante a expressão inglesa *insider trading*. [N.T.].

14 *Starifiés*, no francês, particípio passado do verbo *starifier*, "tornar estrela". [N.T.].

15 Aqui o autor se refere ao termo jurídico francês "*intermittent du spectacle*" que designa uma pessoa que trabalha sob regime intermitente em empresas de artes cênicas em geral (*spectacle vivant*). Na França, a essa pessoa é previsto um seguro desemprego calculado em cima do seu trabalho, que serve como meio de assegurar uma certa "proteção" social. [N.T.].

16 Lembremos, entretanto, que em sua primeira formulação, em 1972, a taxa proposta por James Tobin não funcionava com base no conjunto das

transações financeiras, mas em cima das transações monetárias internacionais, no contexto pós-Bretton Woods, a fim de limitar a volatilidade das taxas de troca. Ela aparece, então, mais como um instrumento de controle que de redistribuição efetiva da riqueza. Não será senão a partir dos anos 90, e principalmente depois da crise de 2008, que essa proposição será retomada e desenvolvida.

**Olivier Quintyn** é artista, poeta e performer franco-brasileiro nascido em 1978, em Porto Alegre, Brasil. Foi professor de estética e história da arte na Universidade Rennes 2, é um dos criadores da editora Questions théoriques, de Paris, onde pilota a coleção de filosofia Saggio Casino. Trabalha como arte-ativista em dossiês e documentos sobre geopolítica internacional (cartazes, flyers, jornais gratuitos) e, desde 1997, com o projeto performático [S.V.P.]. É autor de *Dispositifs/Dislocations (éditions Al Dante/Questions Théoriques, 2007)*, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution (Questions théoriques, 2015)* e *Implémentations/Implantations. Pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art (Questions théoriques, 2017)*.