



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE CIÊNCIAS APLICADAS**



STEPHANIE ARES MALDONADO

O DINHEIRO CORROMPE A ARTE?

Um estudo da influência do dinheiro no fazer artístico

Limeira
2017



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE CIÊNCIAS APLICADAS**



STEPHANIE ARES MALDONADO

O DINHEIRO CORROMPE A ARTE?

Um estudo da influência do dinheiro no fazer artístico

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Gestão de Empresas à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo J. Marandola Jr.

Limeira
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
 Universidade Estadual de Campinas
 Biblioteca da Faculdade de Ciências Aplicadas
 Renata Eleuterio da Silva - CRB 8/9281

M293d Maldonado, Stephanie Ares, 1992-
 O dinheiro corrompe a arte? : a influência do dinheiro no fazer artístico /
 Stephanie Ares Maldonado. – Limeira, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Eduardo Marandola Junior.
 Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
 Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas.

1. Fenomenologia. 2. Criação artística. 3. Percepção. 4. Expressão (Filosofia).
 5. Arte - Comercialização. I. Marandola Junior, Eduardo, 1980-. II. Universidade
 Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Aplicadas. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Does money corrupt art?: a study about the influence of money in
 artistic doing

Palavras-chave em inglês:

Phenomenology

Artistic creation

Feeling

Expression (Philosophy)

Art - Commercialization

Titulação: Bacharel em Gestão de Empresas

Banca examinadora:

Márcio Barreto

Data de entrega do trabalho definitivo: 08-12-2017

Para a minha alma gêmea, que me ensinou sobre força, criatividade, cuidado e bondade, se perpetuando em minha memória - para Hilda Romero Ares.

AGRADECIMENTOS

Depois de muitos tombos, choros e alegrias - fica pronto este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Fruto de muita dedicação, reflexão e amor pelo tema, essa realização é, ao mesmo tempo, a anunciação de um longo caminho acadêmico que pretendo percorrer.

Por eu não ter percorrido até aqui sozinha, gostaria de agradecer aqueles que foram meu arrimo e minha inspiração e, sem os quais, eu jamais teria conseguido. Sendo assim, meu obrigado:

1. Aos meus amigos da Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), do Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (CHS) e do Laboratório de Geografia dos Riscos e Resiliência (LAGERR). Em especial, meu agradecimento para: Carol Magosso (pelas inúmeras conversas e traduções); Ale Bernal Dias, Fernanda de Paula, Hugo Paggiaro, Nara Almeida e Tiago Rodrigues (por todo apoio nos projetos de pesquisa); Chico Martellini, Dani Sobotka, Eber Magalhães, Rafael Martarelo e Vivi Sano (pela ajuda nas intercorrências práticas da vida); Natalia Marinho (por ter me apresentado os laboratórios); Ana Carolina Rodrigues e Jamille Lima (pelo socorro em momentos delicados); Júlio César, Lari Sacco, Márcia Rodrigues e Sabrina Silva (pelos proveitosos grupos durante nossa graduação).

2. Aos meus amigos do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural (GHUM) e do NOMEAR Grupo de Pesquisa Fenomenologia e Geografia. Em especial, meu agradecimento para Lúcia Helena (pelo cuidado e inspiração).

3. Aos meus professores. Em especial, minha admiração vai para Álvaro de Oliveira, Cristina Ramos, Carlos Etulain, Carol Cantarino, João José, Márcio Barreto, Marcos Barbieri, Mauro Simões, Milena Pavan, Rafael Dias e Roberto Donato.

4. Aos meus amigos do peito e familiares que não couberam nos tópicos anteriores. Em especial, meu amor e agradecimento para Beatriz Leme, Eliane Mariano, Esper Ares, Fernanda Reis, Julia Prestes, Leandro Menato, Maurício Trindade, Mayara Martino, Monique Zago, Paula Souza, Pri Rodolfo, Ricardo Teixeira (e família), Sandra Helena e Tommaso Diniz.

5. Ao meu amor e melhor amigo, Felipe Khill, que aguentou firme ao meu lado, com muita paciência e dedicação durante todo o percurso.

6. Àqueles que tornam impossível a possibilidade de descrever meu amor e admiração, que sempre me apoiaram e os quais sou grata por ter em minha vida - meus dedicados e incríveis pais, Eliane e Wilson.

7. Ao meu orientador, guia e mestre, que eu admiro por sua inteligência e caráter, aquele que me acolheu desde o momento que pisei no laboratório, me ensinando praticamente tudo o que eu sei sobre a carreira que escolhi - Eduardo Marandola Jr.

“Pensar é captar os resultados dos
quais não temos todas as premissas”

Maurice Merleau-Ponty

MALDONADO, Stephanie Ares. O dinheiro corrompe a arte? Um estudo da influência do dinheiro no fazer artístico. 2017. 60p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Empresas) – Faculdade de Ciências Aplicadas. Universidade Estadual de Campinas. Limeira, 2017.

RESUMO

Sobre dinheiro e arte, todos temos opiniões e, enquanto formas de ver, essas opiniões são carregadas de conteúdos experienciais. No entanto, também podem estar igualmente embasadas em juízos de valores distantes da realidade vivida, decorrentes de racionalizações e ideologias. Essa dupla constituição cria um jogo de contradições iminentes. Para diluí-las, uma proposta fenomenológica como a deste trabalho se mostra extremamente potente. Ao suspender as abstrações, para retomar o diálogo apenas no momento da reflexão, desvela-se o conteúdo real e palpável da experiência humana. Por sua vez, esse conteúdo necessita de um contexto para se deixar aparecer em um fenômeno perceptível. O fenômeno é a influência do dinheiro no fazer artístico, onde essa pesquisa busca abrir espaço para a compreensão das suas nuances nos contextos das vidas e obras dos artistas do livro "O poder da arte" (de Simon Schama), que mostram uma relação antiga e multifacetada, e também da vida e fotografia do contemporâneo Erwin Olaf.

Palavras-chave: Fenomenologia; Criação artística; Percepção; Expressão (Filosofia); Arte - Comercialização.

MALDONADO, Stephanie Ares. Does money corrupt art? A study about the influence of money in artistic doing. 2017. 60p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Empresas) – Faculdade de Ciências Aplicadas. Universidade Estadual de Campinas. Limeira, 2017.

ABSTRACT

About money and art, all we all have opinions and, while ways of seeing, these opinions are loaded of experientials contents. Although views are loaded with experiential content. However, it also can be based on judgments of values far from the lived reality, stemming from rationalizations and ideologies. This double constitution creates a game of impending contradictions. To dilute them, a phenomenological proposal such as of this work is extremely powerful. By suspend the abstractions, to resume the dialogue only at the moment of reflection, unveil the real content and palpable of human experience. In turn, this content needs a context to let itself appear in a perceptible phenomenon. The phenomenon is the influence of money on artistic doing, where this research seeks to open space for to the understanding of their nuances in live contexts and works of the artists in the book "The power of art" (by Simon Schama), which show an ancient and multifaceted relationship, and also the life and photography of contemporary Erwin Olaf.

Keywords: Phenomenology; Artistic creation; Feeling; Expression (Philosophy); Art - Commercialization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Guernica” (1937) de Pablo Picasso.....	19
Figura 2 – Estudo para “A conspiração dos batavos sob Claudius Civilis” (1661) e a original de 1666, após o recorte do artista Rembrandt van Rijn	27
Figura 3 – “Navio Negreiro (Traficantes de escravos lançando ao mar os mortos e moribundos, tufão aproximando-se)” (1840) de William Turner.....	29
Figura 4 – “Père Tanguy” (1887) de Vincent Van Gogh.....	36
Figura 5 – “O incrédulo São Tomé” (1602-3) de Caravaggio.....	40
Figura 6 – Detalhe de “O êxtase de Santa Teresa” (1644-7) de Gian Lorenzo Bernini.....	42
Figura 7 – Foto da série “Paradise, The Portraits and The Club” (2001) de Erwin Olaf	48
Figura 8 – Prints de fotos da série “Fashion Victims” (2000) de Erwin Olaf, disponíveis no site do artista	53
Figura 9 – Foto da série “Grief” (2007) de Erwin Olaf.....	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ARTE CORROMPIDA PELO DINHEIRO	17
2. NA FRONTEIRA CRIATIVA: ENTRE O SENTIR, AS ESPECIFICAÇÕES DO CLIENTE E O GOSTO DO PÚBLICO.....	23
3. CRIAÇÃO ARTÍSTICA E PRODUÇÃO ESTÉTICA EM ERWIN OLAF	45
QUESTÕES INACABADAS SOBRE ARTE E DINHEIRO.....	56
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Faz alguns anos que participei de uma discussão pouco pacífica sobre as pinturas de Romero Britto, aquele das ilustrações de cores alegres, simples e de traços bem marcados. O que estava em pauta eram as seguintes questões: o que Romero Britto faz e comercializa é arte ou é produto? Sobre ele próprio, deveríamos considerá-lo artista, empresário ou produtor?

De um lado, os que defendiam que suas pinturas nunca foram arte, mas produtos. Um dos argumentos era referente à proposital neutralidade política e falta de criticidade do seu trabalho para uma maior adequação ao mercado e facilitação da venda. Se fosse arte, faria o contrário: nos instigaria a questionar sobre o mainstream, apontando questões sobre poder, opressão, capitalismo – é invendável.

Por sua vez, se ele fosse artista, se posicionaria politicamente. Nessa forma comum de pensamento, crítica e política são intimamente ligadas, de modo que se há crítica aos sistemas de poder vigentes, há posicionamento político. Ao contrário, se não há posicionamento político contra os sistemas vigentes, não há crítica.

Contudo, Britto sempre pareceu dançar conforme a música no intuito de fazer networking e ganhar dinheiro (presenteou com um de seus quadros um representante do que se considerava “esquerda brasileira” e logo depois tirou foto com um dos representantes da “direita”).

Nessa direção, Britto deveria ser considerado empresário ou produtor estético, pois o que normalmente faz é apenas imprimir suas pinturas nos itens de consumo dos mais variados tipos, no único intuito de ganhar dinheiro, fama e benefícios pessoais, em uma intenção comercial e mercadológica que corrompe tudo o que a arte oferece.

Havia também o extremo oposto nessa discussão, os que afirmavam que desde quando o sistema capitalista se tornou o sistema econômico vigente, concomitantemente se criou a necessidade em cada pintor de se inserir no mercado para ganhar dinheiro.

Alegavam que todas as críticas existentes sobre o trabalho de Romero Britto, baseando-se na rentabilidade financeira, vieram como reflexo de uma visão limitada, elitista e preconceituosa de arte, que desqualificava o pintor de origem humilde e nordestina por ter conseguido fama e dinheiro.

A visão que o pintor tentou fazer de si mesmo vai nesse caminho. A sua biografia (online) começa por expor, em tom de orgulho, que seu sucesso e sua popularidade estão vinculados à sua arte brasileiríssima, que se formou em cor e alegria, como o que está na essência de todo brasileiro. Irradiando “calor, otimismo e amor”, o pintor, oriundo de um país emergente, acabou ganhando destaque internacional. Com seus frutos, frequentemente doa “tempo, arte e recursos” a conselhos de arte e a organizações de caridade, cumprindo sua missão de artista que é “ser um agente de mudança positiva”¹.

Posso afirmar que nem a discussão e nem o posicionamento do artista encerraram o assunto, ficando a seguinte pergunta: por que tanto esforço dispendido na tentativa de definição, defesa ou ataque à sua pessoa e às suas pinturas?

Em vista de tudo o que foi apresentado, comecei a reparar como o dinheiro aparecia com centralidade no debate, sendo utilizado como um fator relevante (e até passional) para sustentar qualquer um dos argumentos.

Aqueles primeiros debatedores, por exemplo, demonstraram ter um posicionamento muito claro em relação ao assunto: um artista não deve se voltar ao mercado, não deve almejar o dinheiro, porque tira da pintura a possibilidade de ser crítica e política, portanto, de ser arte. Em suma, o dinheiro corrompe a arte, porque a transforma em produto.

Utilizando-se igualmente de argumentos sociológicos em torno do dinheiro, os outros debatedores suscitaram o contrário: que é louvável que um artista dos extratos sociais mais baixos consiga se elevar aos mais altos. Em um sistema capitalista, não importa se ele faz arte para vender ou não, de qualquer modo ela é legítima. Mesmo porque, a arte moderna já “superou” esse debate desde o dadaísmo: quem estabelece se a pintura é arte ou não é apenas o próprio pintor.

¹ Trechos traduzidos livremente do site oficial de Romero Britto: <http://britto.com/romeros-story/>

Essas questões e reflexões não surgiram naquela época, mas com algum tempo de maturação e, principalmente, depois que conheci a fenomenologia. Foi sua filosofia que me mostrou que, para compreender as coisas e os fenômenos do mundo, perguntas são tão importantes quanto respostas.

Por isso, também me pergunto sobre o meu próprio envolvimento nesse assunto. Um dos motivos é decorrência da maneira intrigante como esse tipo de debate trata o dinheiro. Principalmente, porque na gestão de empresas trabalhamos muito com enfoque financeiro, mas o dinheiro aparece como algo dado e não como algo a ser pensado.

Constato também que as pinturas de Britto, em si, não me interessam. Talvez pouco interessem àqueles outros que dispenderam tanto tempo para provar seus pontos de vista sobre ele e suas pinturas. Contudo, esse tipo de discussão continua existindo, englobando muita polêmica e nervosismo.

Acontece que, ao defender se o dinheiro qualifica ou desqualifica um pintor e seu trabalho, a partir da nossa concepção de arte, estamos tangenciando questões fundantes e das quais Romero Britto é só um forte potencializador de debate: que é arte? Que é dinheiro? Que é ser artista? Como o dinheiro influencia o fazer artístico?

A controvérsia recorrente sobre Romero Britto é exímia em ilustrar como nos afastamos da possibilidade de compreensão da essência desses questionamentos ao colocar o debate a nível ideológico e racionalizado, construindo embates e abstrações sobre arte e dinheiro que nem sempre condizem com a realidade vivida (MERLEAU-PONTY, 2011).

No entanto, os debatedores não estão em mundos tão distintos quanto aparentam estar. Possuem motivações e preocupações oriundas de uma mesma base existencial de camadas experienciais interligadas (MERLEAU-PONTY, 2011), que os levam a pensar e debater esse fenômeno da influência do dinheiro no fazer artístico.

Contudo, para aclarar os aspectos essenciais dessa relação, os pressupostos devem ser suspensos, deixando brotar a base “de significação existencial” que se expõe “em cada perspectiva” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.17).

No trabalho de Maurice Merleau-Ponty, a fenomenologia “transcendental” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.95) se mostrou um caminho potente para a compreensão do sentido da arte e do fazer artístico em nível existencial. No seu último livro, “O olho e o espírito”, trouxe férteis contribuições de outros filósofos e de alguns artistas inspiradores, como Honoré de Balzac e Paul Cézanne (MERLEAU-PONTY, 2013).

Na sua investigação da experiência humana, o filósofo compreendeu a arte como “expressão” própria do sentir, ou seja, própria daquilo que o artista é: um corpo “senciente-sensível” no mundo (MERLEAU-PONTY, 2013, p.21-137).

A sua profunda compreensão sobre o tema, tanto no livro referenciado quanto em “Fenomenologia da percepção”, traz o debate da arte para o nível palpável da experiência sensível, onde nosso sentir não é nem um pensamento que “nota uma qualidade” do mundo e “nem um meio inerte que seria afetado ou modificado” por essa qualidade, mas “é uma potência” situacional “que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele”. Portanto, o sentir se expressa em um contexto e, por isso, a obra de arte é tão potente para nos ajudar a compreender seu mundo circundante (MERLEAU-PONTY, 2011, p.255).

Aos passos do filósofo, desejo agregar ao debate entre arte e dinheiro, baseando-me na descrição, reflexão e hermenêutica instruídas pelos caminhos da fenomenologia merleau-pontiana. O dinheiro, que se revelou a partir da discussão sobre Romero Britto um importante influenciador na arte, foi também entendido dessa maneira por Georg Simmel.

Simmel trabalhou a influência do dinheiro na arte como um fenômeno, em uma perspectiva sociológica e psicológica bastante detalhada e interessante, o que também constatou Arthur Oliveira Bueno, em sua tese intitulada “As economias da vida: Dinheiro e arte como formas de vida nos escritos de Georg Simmel” (2014). Nas obras “Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade” e “O conflito da cultura moderna e outros escritos”, que também embasaram essa investigação, Simmel expõe o motivo que fez essa discussão começar a ser tão relevante: a ampliação, com o advento da modernidade, da produção, exibição e comercialização de obras de arte (BUENO, 2014, SIMMEL, 2006, 2013).

A questão agrava-se quando o artefato apresentado já não é mais tão evidente (como aqueles da corrente dadaísta) ou quando algumas obras são vendidas por milhares de dólares enquanto outras, com técnicas e materiais semelhantes, por alguns míseros centavos. Dado esses motivos, começa a surgir um debate que antes não era relevante: o dinheiro como fator passível de corromper a arte.

No livro de Simon Schama, “O poder da arte”, podemos perceber que o dinheiro não é o único fator que já foi, historicamente, acusado de corromper a arte. Essa forma de pensar que se arrasta pelo tempo, perpassa o senso comum, se coloca presente na boca dos críticos de arte e até dentro da academia, desvela juízos de valores que merecem ser pensados no âmbito desse trabalho (SCHAMA, 2010).

Esses juízos de valores aparecem na vida de certos artistas que Schama estudou. No livro, o autor escolheu cuidadosamente artistas que ampliaram os modos possíveis de se fazer arte e que são exemplos próprios da potência da arte frente ao seu momento histórico e social (SCHAMA, 2010).

Apesar do dinheiro não constituir o foco do livro de Schama, nele existem elementos suficientes para perceber o dinheiro influenciando nas obras desses artistas, para além da perspectiva de que o dinheiro corrompe a arte. O livro nos possibilita acessar aspectos essenciais dessa relação, virando um dos principais meios desse trabalho se aprofundar na experiência vivida (SCHAMA, 2010, MERLEAU-PONTY, 2011).

Apesar dos elementos coletivos, culturais, afetivos e sociais apresentados por Schama já apontarem um horizonte futuro de estreitamento das relações entre arte e dinheiro, ainda é importante um enfoque mais contemporâneo, que trabalhe diretamente com as problemáticas oriundas da modernidade, aquelas que foram apontadas por Simmel (SIMMEL, 2006, 2013}). Por isso, Erwin Olaf, um fotógrafo holandês internacionalizado, vem para potencializar o debate.

Apesar de produzir fotos de propaganda para grandes marcas e uma expressiva quantidade de trabalhos pagos, é possível constatar que esse artista não é, ao contrário de Britto, deslegitimado pelos críticos de arte, nem por acadêmicos, artistas ou mídia.

Há algo na heterogeneidade de seu trabalho que o possibilita transitar entre várias formas de fotografar, ganhar dinheiro e, ao mesmo tempo, nos tocar com sua arte. É escavando nessa heterogeneidade daquilo que ele cria e produz que podemos desvelar vários aspectos da influência do dinheiro no fazer artístico, que fazem com que não exista uma ideia geral de que sua arte foi corrompida, apesar dessa influência ser evidente em seu trabalho.

O próprio artista nos proporciona material para esse diálogo. Além de um portfólio bem completo, é de grande valor a sua entrevista para o *Vogue Marters* (2013), na qual ele comenta seu processo artístico, sua relação com os trabalhos comissionados e suas ideias sobre arte.

Das separações que ele mesmo faz de seus trabalhos, é possível delinear dois caminhos que, apesar de distintos, não são excludentes. São os caminhos da criação artística e da produção estética, apontando diferenças e outras características sensíveis na realização de uma ou outra.

Além desse material, deverei criar uma conexão com outro pensador que já se questionou sobre Erwin Olaf: o professor brasileiro e artista visual Wilton Garcia, que falou em seu artigo de 2015 especificamente sobre o “consumo e fotografia em Erwin Olaf”, em “uma perspectiva contemporânea”, dando elementos que ajudam nesta presente investigação.

A potência em interligar Merleau-Ponty, Simmel, Schama e Olaf é a possibilidade de também enfatizar as contrapartidas da arte e do artista (e por isso que a influência consiste, ao mesmo tempo, uma relação). Ao diluir as contradições que as ideologias fazem surgir, essa compreensão fenomenológica colabora para a superação dos preconceitos históricos e sociais sobre a influência do dinheiro no fazer artístico, deixando em evidência a realidade fenomênica dessa relação que se desenvolve desde a antiguidade e se radicaliza em nosso tempo, sob formas distintas de um mesmo fenômeno se apresentar.

1. ARTE CORROMPIDA PELO DINHEIRO

Existe um ditado bem popular, pelo menos entre gestores, que enuncia que “dinheiro não é problema, é solução”. Em que sentido dizem isso? No contexto dos gestores, é algo como: “os nossos problemas com essa empresa se resumem à falta de capital e eu sei como usar o pouco que temos para reverter essa situação”.

No contexto empresarial do gestor, dinheiro toma para si a forma de capital (de giro, inicial, etc), ou seja, de um recurso necessário para dar conta de algumas questões de ordem financeira e econômica.

Em situação análoga, é possível imaginar algo bem menos formal: uma conversa com um amigo que lamenta a falta de dinheiro e, querendo estimular uma mudança de postura, lançamos a ele o mesmo ditado. Mesmo em um tom mais descontraído e informal, queremos dizer: “pare de reclamar e vá atrás de um modo de ganhar mais dinheiro ou aprenda a lidar melhor com o seu”.

No entanto, essa forma objetiva de pensar, que é expressa pelo ditado, oculta alguns aspectos substanciais sobre o dinheiro. O óbvio é que conseguir mudar a própria condição financeira não depende só da vontade da pessoa, principalmente, se essa pessoa for de um estrato social baixo (o que críticas sobre o pensamento meritocrata são exímias em explicar).

Representado por esse ditado, é também o pensamento binário de que dinheiro ou é problema ou é solução. Mas, na realidade, ele pode ser os dois (ou nenhum dos dois) em meio a nossas complexas (e repletas de valores morais) relações com ele. Faz sentido ser assim, já que o dinheiro exerce grande peso e influência nas diversas esferas da vida.

Por ser a todo tempo obtido, perdido, trocado, gasto, recebido, investido, ele tem um caráter funcional: é necessário para atender exigências práticas da vida moderna. No entanto, não usamos o dinheiro só para sanar as necessidades básicas, como comprar água e comida, mas também para atender nossas vaidades. É por isso que, como nos ensina Simmel (2013), o dinheiro tem um aspecto também psicológico, além de social (SIMMEL, 2013).

Para me fazer entender, volto ao exemplo anterior. O amigo que lamentava a falta de dinheiro poderia até ter, na verdade, uma quantidade ideal de dinheiro para sanar todas as suas necessidades básicas (e até suas vontades mais supérfluas) até o resto da sua vida. Mesmo assim, poderia querer mais dinheiro por estar insatisfeito com essa quantidade, sem ver nisso qualquer imoralidade.

É o caso do tipo social do avarento (SIMMEL apud BUENO, 2014, p.91), que vive entre “a paixão de ganhar tudo e o temor de perder tudo”. Coloca no dinheiro um valor positivo e, por isso, vê como positivo também sua acumulação. O avarento acha tão importante ter dinheiro que se frustra quando não consegue aumentar sua arrecadação, se vendo obrigado a gastar o que acumulou. No caso do avarento, o dinheiro não é realmente um problema em si, pelo contrário, o problema para o avarento é não ter mais dinheiro e, por isso, reclama a sua falta (SIMMEL, 2013, p.41).

Em uma situação diferente, esse amigo poderia ser realmente desprovido de dinheiro e estar sofrendo por não conseguir sanar suas questões de ordem prática: fazer compras de mercado, pagar as contas, comprar remédios. Talvez ele conheça alguns meios de enriquecer e até saiba o que deveria fazer para mudar sua situação. No entanto, não cogita embarcar nessa possibilidade, porque se sentiria imoral e injusto, forçado à competitividade selvagem e a praticar a mais-valia.

Sofre com a falta de dinheiro, mas não quer fazer parte desse “jogo” capitalista. Por viver em uma sociedade onde esse é o principal meio para a troca de mercadorias, não consegue evitar se relacionar com o dinheiro. No entanto, seus ideais e seus valores dão ao dinheiro um peso negativo. Se sente também frustrado, sem enxergar como sair dessa condição de sofrimento iminente.

Esses dois modos de se relacionar com o dinheiro são possíveis e atuais e indicam que os contextos experienciais da pessoa abrem para diferentes e incontáveis percepções. Portanto, revela algo que é coletivo, que vai além de uma perspectiva puramente individual e isolada.

É uma via de mão dupla. Como realça Simmel, no contexto que a pessoa vive, ela “arrebata, ao mesmo tempo que é” arrebatada (SIMMEL, 2006, p.53). Portanto, essas percepções são reveladas nesses contextos ao mesmo tempo que os

revelam. Mostram o particular ao mesmo tempo que o extrapolam (MERLEAU-PONTY, 2011).

Vejamos o caso em questão: o dinheiro corrompe a arte? Historicamente, o dinheiro não é o primeiro a ser acusado de corromper a arte. Do pintor espanhol Paplo Picasso (*1881-†1973), “Guernica” (1937) foi seu quadro mais famoso e amplamente divulgado. Obra concebida como um protesto contra as atrocidades cometidas na cidade que inspirou o nome da obra (atrocidades fruto da Guerra Civil Espanhola e que também eram reflexo de uma violência generalizada de um mundo pós Primeira Guerra Mundial), passou pela acusação, por parte dos conterrâneos do pintor, de estar corrompendo a arte (SCHAMA, 2010).



Figura 1 – “Guernica” (1937) de Pablo Picasso
Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.420-421)

Hoje, agradecemos por essa obra existir, porque ela é a concretização da possibilidade de uma estética sensível e moral – o “novo” modo de fazer arte, a “arte moderna”, ainda poderia dar valor a algo bem antigo e nada banal: a humanidade (SCHAMA, 2010, p.389).

Até então, isso era contraditório, porque os modernistas acreditavam que a nova arte não deveria se preocupar com essas coisas. O próprio Picasso, no início da carreira quando ainda não havia aprendido a “falar com a própria voz” (MALRAUX

apud MERLEAU-PONTY, 2013, p.78) e era um “modernista de carteirinha”, mencionou que a arte deveria ser concebida sem se preocupar com “o bom ou o verdadeiro, o útil ou o inútil” (SCHAMA, 2010, p.389). O que ele ainda não havia percebido é que nenhuma obra de arte consegue escapar de receber na história um sentido (MERLEAU-PONTY, 2011).

“Guernica” acaba surpreendendo porque não segue nem a “velha e batida” pantomima “dos poderosos” e nem é uma arte moderna fechada em si e amaldiçoada por uma “inventividade” ilimitada e vazia de sentido, como aquela proposta modernista acabaria fazendo se fosse concretizada na história como único modo válido de se fazer arte. “Guernica” é algo novo (SCHAMA, 2010, p.390-431).

Se ela é tão incrível e original, porque atribuíram a ela a função de estar corrompendo a arte? Claramente, ela era uma obra sentimental demais para os princípios dos modernistas e um “soco no estômago” daqueles que viveram a guerra. Mas não só isso. Outro ensinamento de Schama (2010) é que sempre há uma preocupação real com o futuro da arte quando se começa a observar uma mudança nos seus paradigmas e modos de concepção (SCHAMA, 2010).

Na França do século 18 (época da Revolução Francesa), vivida pelo escultor, pintor e arquiteto Jacques-Louis David (*1748-†1825), as pessoas já debatiam sobre a corrupção da arte, que tendia ao “que era fácil e cômodo”: paisagens suaves e contextos sentimentais. Alguns julgavam que essa arte acabava enfraquecendo a imagem da elite (não salientava a elite como poderosa e potente) e, por outro lado, outros acreditavam que essa mesma arte apenas se prestava “à arte do poder” e ao amaciamento do povo (SCHAMA, 2010, p.192-194).

Na época de “Guernica”, muito depois da época de David, havia na Espanha uma perspectiva de que a arte deveria ser bela. Esse “belo” também tinha seus parâmetros específicos e, ao quebrá-los, foi acusada de ofensiva e inapropriada (além de feia) e, por isso, corrompia a arte (SCHAMA, 2010).

No entanto, também é legítimo interpretar que alguns falavam da “corrupção da arte” para proteger seus interesses políticos, tanto na França de David quanto na Espanha de Picasso. A elite dominante francesa falava nesses termos

porque queria manter uma imagem de força e poder que a ajudaria a manter seu status social (SCHAMA, 2010).

Já os críticos de “Guernica” eram em boa parte nazistas instalados na Espanha, dispostos a barrar o poder de persuasão que tinham as obras de Picasso. Existem, portanto, uma série de fatores que podem levar alguém a enunciar que algo corrompe a arte (SCHAMA, 2010).

Fenomenologicamente, é interessante compreender a experiência que se tem de dinheiro e de arte que torna possível afirmar a corrupção da segunda pelo primeiro. Uma das possibilidades de interpretação é que uma pessoa que acredita que o dinheiro, independentemente da situação, corrompe a arte, têm para si o dinheiro como algo negativo e a arte como algo fundamentalmente positivo. Por isso o dinheiro a corrompe, porque desvia a arte do que ela é (ou do que ela deveria ser).

De outro modo, a pessoa poderia assimilar o dinheiro como algo fundamentalmente negativo e, mesmo assim, não o entender como um fator que corrompe a arte. Por exemplo, poderia ser uma pessoa que considera o dinheiro como um meio de manter uma classe subalterna e dependente da outra - um alimento para a luta de classes e, portanto, algo fundamentalmente negativo.

Ao mesmo tempo, poderia acreditar em algo próximo daqueles defensores de Romero Britto dos quais falei na introdução: que é importante, para diluir esse cenário de desigualdade, que um artista pobre seja recompensado financeiramente pelo seu trabalho e que ele pense nesse retorno financeiro durante seu fazer artístico, dando maiores chances para que ele possa ascender socialmente. Seria capaz de pronunciar que quem pensa o contrário só está colaborando para manter o dinheiro na mão daqueles que sempre dominaram (e a arte formal tem mesmo um caráter elitista em seu histórico).

Seguindo este raciocínio, a pessoa ainda poderia afirmar que quem entende que o dinheiro corrompe a arte só está fazendo como a elite francesa dominante do século 18 e os nazistas na Espanha de Picasso: buscando preservar seus interesses, deixando a arte para aqueles que já nasceram ricos e que podem fazê-la sem se preocupar com ganhos financeiros.

A essa altura, já é possível notar que essa declaração pode não ser verdade. Uma pessoa que acredita que, de qualquer modo, o dinheiro corrompe a arte pode, por exemplo, estar com aquela preocupação verdadeira com o futuro da arte, vinda de quando se realizam mudanças em sua estrutura.

Esse pensamento faz sentido no contexto moderno, onde experienciamos um forte “individualismo econômico” (SIMMEL, 2006, p.25) que encontrou nas artes também um modo de se perpetuar. Ou seja, existe a possibilidade de um pintor, por exemplo, fazer o que faz só para ganho econômico pessoal.

Alguém poderia dizer que falta a estes pintores um compromisso “real” com a arte. Dependendo da visão em questão, poderia entender esse compromisso “real” como compromisso com a crítica social (e que, nessa perspectiva, não casa com ganho econômico), pensamento comum naqueles outros que deslegitimam Romero Britto.

Isso só reafirma que, na realidade, sempre está em jogo o que as pessoas experienciam de arte e de dinheiro. Por mais que as ideologias só sejam possíveis de serem criadas sobre uma base existencial, elas se afastam dessa base para se consolidar no campo das ideias - por isso a possibilidade de tantas ideologias diferentes sobre o tema e que são, como as anteriormente exemplificadas, bastante contraditórias (MERLEAU-PONTY, 2011).

Uma investigação fenomenológica deve compreender essas diferentes ideologias, mas, ao mesmo tempo, suspendê-las. Para ir até o fundo da história e encontrar aquilo que transparece na experiência humana (MERLEAU-PONTY, 2011). Por isso, é necessário suspender a ideia existente de corrupção da arte pelo dinheiro para descobrir, sem juízo de valor, a realidade dessa relação.

2. NA FRONTEIRA CRIATIVA: ENTRE O SENTIR, AS ESPECIFICAÇÕES DO CLIENTE E O GOSTO DO PÚBLICO

O fazer artístico é movimento à criação. É o artista expressando o seu “encontro com o mundo”, anunciando o caminho que a obra percorrerá depois de pronta. No fazer artístico, um estilo, uma “deformação coerente” do próprio contexto experienciado pelo artista (MERLEAU-PONTY, 2013, p.10-83). Contexto que é base existencial para o fazer artístico, ao mesmo tempo que se revela no fazer artístico – e que nunca mais será o mesmo depois dele.

Justamente por existir esse contexto, devemos abandonar a ideia dos artistas como gênios iluminados, de “personalidades intensamente marcadas”. No entanto, devemos concordar que os artistas antecessores não sofriam a “anestesia” (SIMMEL, 2013, p.30-32) gerada pelo mundo moderno. Não eram afastados, através das abstrações da vida moderna atual, de seu próprio sentir (MERLEAU-PONTY, 2013, p.77). Portanto, a dificuldade não consistia em fazê-lo arte.

De qualquer modo, é duvidoso o pensamento que coloca o artista como alguém imune ao seu contexto, como se a obra de arte surgisse “no nada”. Apesar da arte ser criação, os elementos contextuais inferem no fazer artístico, mesmo que não o determine.

Nesse panorama geral da “sociedade de consumo”, procura-se “aliviar a dor com distrações, com a satisfação diária dos apetites” (SCHAMA, 2010, p.436-439). Espera-se que a arte também sirva a esse propósito, que ela seja entretenimento e distração (SIMMEL, 2013). Quem a comercializa busca atender essa demanda e acaba por tratar a arte como um produto qualquer (WU, 2006).

A particularidade dessa comercialização é que ela não fica por conta de empresas (pessoas jurídicas). As milionárias transações ficam por conta de homens colecionadores de arte, influentes e geradores de tendências no meio artístico. Pouco surpreendente é o fato de que essas pessoas são, normalmente, membros da elite empresarial e que, simultaneamente, ocupam os conselhos de arte de grandes museus mundo afora (WU, 2006).

Portanto, compram e investem na arte pessoas que demonstram se envolver com ela apenas enquanto lucrativo produto. Que se envolvem com o artista enquanto um de seus substituíveis “fornecedores”. Isso colabora para que se produzam muitos materiais estéticos de caráter “blasé” e superficial, também voltados a esta finalidade (SIMMEL, 2013, p.32-56).

Antes desse cenário, havia a influência do dinheiro na arte, mas ela não era assim tão dependente de uma elite distante do artista, interessada na compra e revenda de arte ou estimulada pela produção de colossais exposições.

Inclusive, referente as exposições, será que nós contemporâneos nos abriríamos àqueles antigos modos de exposição? Teríamos interesse e paciência para exposições de um único artista, com cerca de dez obras ou menos? Iríamos ver uma exposição de apenas um quadro de um artista de nossa época (como fizeram em 1596 com o quadro, ainda mal visto, “Os Trapaceiros” de Michelangelo Merisi - o nosso Caravaggio)? (SCHAMA, 2010).

É provável que não gostaríamos desse molde de exposição, porque estamos acostumados com enormes exposições de arte que atendem ao nosso apetite moderno pelo novo, pela necessidade de ter contato com diferentes especializações em um só lugar e em um curto espaço de tempo. Soando como um verdadeiro pessimista, Simmel alegou que “a vida moderna não é o lugar onde uma arte profunda e significativa pode ser concebida e apreciada” (SIMMEL, 2013, p.40).

Talvez ainda exista em nossa vida esse lugar, como veremos no próximo capítulo sobre a arte de Erwin Olaf. Contudo, Simmel tem razão em mencionar que existe uma forte pressão social para que artistas corram a produzir cada vez mais obras e mais rapidamente, na necessidade de atenderem a demanda do público e de ficarem em foco nesse volátil mercado, colaborando para que a superficialidade vire o modus operandi desse processo (SIMMEL, 2013).

Antigamente, algumas obras poderiam demorar cerca de dois anos para ficarem prontas. O artista ficava retocando a obra, mudando, adequando pacientemente até chegar onde queria. Ainda assim, fazia encher um salão inteiro por pessoas entusiasmadas para contemplar essa obra, seja pela primeira ou pela vigésima vez (SCHAMA, 2010).

Relativamente à compra e venda de arte, o artista poderia até ter um prazo, mas lhe era concedido mais tempo para a sua realização do que estamos acostumados a esperar. Além disso, não é que não existisse quem fizesse esse tipo de transação comercial, mas era mais comum do que hoje que o artista vendesse direto ao seu cliente final, com ou sem apoio de um marchand (SCHAMA, 2010).

Se esse artista fosse bem-sucedido, provavelmente esse cliente final já seria rico e poderoso, como um membro do clero, da realeza ou da elite. Se esse artista não fosse bem-sucedido, como o holandês Vincent Van Gogh (*1853-†1890) no início da carreira artística, venderia seus trabalhos por pouco dinheiro ou em troca de pão velho, para pessoas que não tinham como relevante o que fariam com as obras após a compra (SCHAMA, 2010).

No caso dos clientes ricos e poderosos, havia muitas razões para comprarem uma obra de arte e jamais se desfazerem dela, afinal, comprar uma obra de arte era um evento “esplêndido”. Primeiro, porque era bom para a imagem pessoal (ou do grupo ao qual se pertencesse) ser associado como um culto patrono das artes (principalmente, se financiasse pintores já consolidados). Segundo, porque boa parte das obras eram encomendas de retratos ou bustos que a família queria guardar para a posteridade.

Diferente do que o realismo nos fez acreditar, as obras de arte nunca foram livres do fator criativo, mesmo que tentassem reproduzir o mundo físico. Uma cópia exata da realidade, além de impossível, nem arte seria. Porque arte não é “imitação, nem uma fabricação segundo os desejos” do “bom gosto”, é “uma operação de expressão” (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 2013, p.137).

Referente às encomendas, elas resguardavam as principais características físicas dos clientes, mas também criavam a imagem a modo de passar o que se desejasse ser passado. Os clientes queriam algo como que uma "promoção pessoal". Para isso, o artista empregava determinados recursos na cor, na profundidade, na luz e na escolha das posições de cada elemento (MERLEAU-PONTY, 2013).

Pendendo entre suas vontades criativas e as solicitações dos clientes, o artista poderia atentar-se à sua própria percepção, sem muita consideração sobre a percepção do cliente sobre si próprio. Seja por ousadia ou por desatenção, a

expressão do seu sentir poderia lhe fazer “haver com uma reclamação”. É o caso do pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (*1606-†1669), de pintura franca e emocional (SCHAMA, 2010), quando:

Um cliente ficou tão descontente com seu retrato que se recusou a pagar-lhe. O que foi desastroso, pois o cliente em questão era Andries de Graeff, que, juntamente com o irmão, Cornelis, ocupava o centro de uma grande rede de poder e patrocínio na cidade. Não sabemos qual foi o motivo exato que levou De Graeff a suspender o pagamento de quinhentos florins, mas podemos supor que o fato de Rembrandt pintar com liberdade cada vez maior não condizia com a imagem imponente desse homem arrogante, que talvez preferisse algo no estilo mais grandioso (SCHAMA, 2010, p.169).

A partir daí, ocorreu uma das viradas mais decisivas de sua carreira, com obras incomuns e de arrepiar a espinha - tudo entre o “tosco” e o “denso”. Esboçou uma sátira contra os críticos de arte e pintou um tenebroso bovino esquartejado, menosprezando um dos maiores “emblemas da Holanda puro-sangue”. Logo na década de 1650, quando o país saía da guerra e passava por uma “metamorfose cultural” que voltava a dar valor para “a gravidade e o decoro da tradição clássica” (SCHAMA, 2010, p.170-175).

Rembrandt não era nenhum ignorante dos traquejos sociais. Anteriormente a essa fase, foi a Amsterdam, na década de 1630, com a cabeça de “empresário e investidor”. Se associou a um marchand e, juntos, fizeram muito dinheiro com todos os tipos de pintura lucrativa: “originais por encomenda, cópias de obras alheias, gravuras”. Até dava superfaturadas aulas de pintura (SCHAMA, 2010, p.147).

Nada que ele não quisesse fazer, pois nesse momento da vida era bastante ambicioso. Entendia que seus clientes queriam obras que tratassem “dos prazeres e perigos do mundo terreno” (pois era uma Holanda protestante que se desinteressou por imagens celestiais). Ao mesmo tempo, que exprimissem a riqueza da elite sem parecer que eram pessoas ociosas e esnobes (SCHAMA, 2010, p.147).

Rembrandt cumpria essa tarefa com bastante maestria e até a apreciou durante um tempo. A sua graça era inserir pequenas traquinagens, quase imperceptíveis, nessas encomendas. Por exemplo, o quadro desconcertantemente

cheio de pelos para retratar um comerciante de pelos com reputação duvidosa (SCHAMA, 2010, p.147).

No entanto, depois do desentendimento com De Graeff, nunca mais teve tanta fama ou tanto dinheiro. Com dívidas em excesso, aceitou uma encomenda da corte (a qual já havia trabalhado oficialmente alguns anos antes) sobre uma das cenas históricas mais importantes do país.



Figura 2 – Estudo para “A conspiração dos batavos sob Claudius Civilis” (1661) e a original de 1666, após o recorte do artista Rembrandt van Rijn
 Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.184-189)

Fez seu melhor, mas não obteve sucesso - a obra “A conspiração dos batavos sob Claudius Civilis” (1666) foi rejeitada pela “liberdade selvagem” que agora emanava de seu fazer artístico e de suas pinturas, mas que desagradava o seu cliente. Hoje só sobrou uma pequena parte da pintura original, que foi recortada pelo próprio artista na época, que por dificuldades financeiras ainda mais agravantes do que antes, fez o que foi preciso para vendê-la. A pintura está sobre a posse de uma família que mora bem longe da Holanda, perdendo o sentido patriótico para o qual foi concebida (SCHAMA, 2010, p.185).

Rembrandt havia adquirido um estilo próprio, audacioso e escandaloso, que não combinava mais com o gosto dos detentores de dinheiro e compradores de arte. Quando as “traquinagens” não bastaram mais, começou a querer ousar para longe do “decoro sufocante do classicismo” (SCHAMA, 2010, p.186).

Isso não tem nada a ver com abandonar de vez seus “cálculos incontestáveis e engenhosos” durante o pintar, mas com se permitir “correr riscos”. É verdade que Rembrandt não achou que chegaria a falhar com seu cliente, contudo sabia que o que fazia estava muito longe daquilo que o cliente esperava e, mesmo assim, o fez. Tamanha lição sobre liberdade inspiraria grandes pintores sucessores, como Rothko e Turner, mesmo depois de, respectivamente, duzentos e trezentos anos (SCHAMA, 2010, p.164-168).

Em 1944, Picasso disse que “a arte e a liberdade” eram para serem usadas “contra a ordem estabelecida” (PICASSO apud SCHAMA, 2010, p.429). No meu ponto de vista, a lição de Rembrandt é diferente. Ele nos ensina que a arte se concretiza na liberdade, apesar da ordem estabelecida ou de sua utilidade.

Por exemplo, o inglês William Turner (*1775-†1851) que é reconhecidamente expressivo para a arte moderna, apesar de nunca ter sido um crítico ferrenho da ordem estabelecida. Mesmo assim, seus contemporâneos o chamaram de fraudulento, louco e infantil (sem contar as piadas maldosas sobre sua arte parecer uma enorme mancha de mostarda). Os registros históricos mostram que Turner sofria com tais acusações (SCHAMA, 2010).

Ele era “lacônico em relação à política”, trabalhou para a corte e para quem pagasse, não foi contra o “progresso” da máquina a vapor e entendia a tecnologia como “um fato da vida” Não era avesso ao dinheiro, pelo contrário, ganhou algum, vendendo suas aquarelas para serem estampadas em diversos produtos da época. Além disso, gostava da fama e do reconhecimento por parte da corte. Então, o que deu errado a partir de 1794? (SCHAMA, 2010, p.256-270).

Teria ganhado a vida com a elite, se a “linguagem poética da cor” não tivesse arrebatado o seu fazer artístico. Acabou afastando daquela elite de “suscetibilidades embotadas” (SIMMEL, 2013, p.41), de “gosto vitoriano” e impaciente

para “névoas sentimentais” da possibilidade de compreensão da sua obra (SCHAMA, 2010, p.287-301).



Figura 3 – “Navio Negreiro (Traficantes de escravos lançando ao mar os mortos e moribundos, tufão aproximando-se)” (1840) de William Turner
Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.251)

A sua incrível e criticada obra “Navio Negreiro” (1840) não é um manifesto político contra o tráfico de escravos, tampouco foi motivada pela vontade de chocar os ingleses. Antes de tudo, a obra expressa a fidelidade de Turner às suas convicções poéticas e sensíveis - e empregando a linguagem da cor para isso. O cenário pictórico de “Navio Negreiro” tem o drama e a intensidade dignos de uma tragédia clássica do teatro, como Turner gostava que sua arte fosse (SCHAMA, 2010).

Com o quadro, nos sentimos impotentes diante da “trágica calamidade”, mas porque essa impotência estava no artista e é passada para nós sensivelmente, pelo seu próprio pintar. Turner queria uma arte que fosse “a representação do que via,

e não a reprodução do mundo físico”. Avaliava existir problema nenhum em ganhar dinheiro com isso, mas o que ele não entendeu é que nem sempre seus impulsos criativos agradariam o público endinheirado de sua época (SCHAMA, 2010, p.283-303).

Essa nova forma de pintar, da qual Turner é um dos inauguradores, não é uma arte “abstrata”, como disseram. A “forma que nos transmite o senso da realidade”, aquele da pintura realista, “é a que está mais afastada da realidade da retina” (PICASSO apud SCHAMA, 2010, p.395).

A obra de Turner nos sugere que a arte brota da realidade vivida, mas não se limita em ser sua mera representação. Porque arte é, antes de tudo, expressão criativa - “O artista ‘deve inventar’, disse Picasso, ‘e não simplesmente copiar a natureza como um macaco’” (SCHAMA, 2010, p.393).

Como afirma Merleau-Ponty, “a visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um fora, relação ‘meramente físico-óptica’ com o mundo. O mundo não está mais antes dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas”. O quadro, por sua vez, “só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente ‘autofigurativo’”, ou seja, enquanto é expressão própria do sentir do artista em relação às coisas do mundo (MERLEAU-PONTY, 2013, p.45).

No livro “Notas de um velho safado”, o poeta norte-americano Charles Bukowski declarou que “um artista é um homem que diz uma coisa difícil de uma maneira simples” (BUKOWSKI, 2011, p.142). No caso de Turner, essa afirmação tem um fundo de verdade. Em algumas pinceladas, o artista nos desvela algo que Merleau-Ponty refletiria dois séculos depois: o forte impacto da cor na nossa percepção sensível.

A cor desperta “um eco em nosso corpo” e o corpo, por sua vez, a acolhe (MERLEAU-PONTY, 2013, p.21). As cores são muito potentes na expressão artística, porque cada uma nos significa algo sensivelmente (MERLEAU-PONTY, 2011, p.36). Turner tanto sabia disso que, em “Navio Negreiro”, o navio amaldiçoado é envolto por uma tempestade fria e cinzenta, enquanto a redenção é entregue a cada humano cruelmente torturado e assassinado sob a forma de um caminho amarelo, iluminado do céu (SCHAMA, 2010). Para Turner:

as formas de arte, como aquelas manchas sugestivamente vaporosas que surgiam quando deixava o pigmento vazar, escorrer e embaçar-se no papel molhado, existiam não como uma cópia mecânica da vida, mas num universo paralelo mais misterioso. Era como se, com água, papel e pincéis, ele conseguisse abrir a porta que separava esse mundo poético, visionário e flutuante do mundo material (SCHAMA, 2010, p.283).

Por meio do sentido formado por aquele jogo de cores, o quadro transpareceu algo tão duro para a elite inglesa do século 19, que custou ao artista sua fama, seu reconhecimento frente aos críticos, algumas encomendas e até a sua galeria que, por falta de capital de giro, teve que ser fechada (SCHAMA, 2010, p.302).

A técnica de Turner não evoluiu subitamente para a teatralidade e a poética da cor. Ele era curioso e tinha um pouco de andarilho - andava frequentemente pela cidade e também pelo campo. Apreciava, em particular, observar o rio Tâmisa por horas a fio, caminhando pela sua margem. Pintava ao ar livre e tentava, cada vez mais, expressar o que via. Se dedicava a imaginar e recriar histórias das quais o rio foi cenário (SCHAMA, 2010).

No entanto, se Turner chegou a esse estágio de amadurecimento em seu fazer artístico foi também graças aos relacionamentos traçados durante sua trajetória, boa parte com pessoas influentes, ricas e poderosas. Sua vida revela outras duas formas de influência do dinheiro no fazer artístico, diferente das descritas até agora e onde o dinheiro, aquele que é tão impessoal e “vulgar” (porque reduz tudo ao seu nível), adquire alguma “coloração” e personalidade (SIMMEL, 2013, p.53-60).

Uma é relativa ao financiamento às artes, via mecenato. A outra ao apoio financeiro dado ao artista por conta de afeto íntimo à sua pessoa – sendo que uma pode se entrelaçar com a outra (SCHAMA, 2010). No entanto, resta saber como essas duas formas de apoio financeiro podem influenciar no fazer artístico.

O pai de Turner não era rico, mas o apoiava. Ele o ensinou a fazer dinheiro com suas primeiras aquarelas, que eram inspiradas pelos desastres, “incêndios e

naufrágios” das terras inglesas – temas que eles sabiam que o público local adorava. A orientação do pai e a possibilidade de retorno financeiro rápido foram decisivos para a escolha desses primeiros temas. Conforme a inferência do pai na sua obra diminuía, essas aquarelas deixavam, cada vez mais, de lhe bastar (SCHAMA, 2010, p.259).

Tecnicamente, aprendeu o que sabia com Thomas Malton, que pintava cenários para a ópera e que fazia desenhos arquitetônicos, e Philippe de Loutherbourg, um “respeitado acadêmico” e pintor de cenários para o teatro (SCHAMA, 2010, p.259).

Lembrando que a arquitetura não era presa a técnica como hoje. Apesar dos traços firmes e inequívocos e de toda a aritmética, ela se aproximava muito mais das outras formas de arte. Em seu fazer, utilidade, poética, beleza e criatividade caminhavam juntas, como fica explícito na vida e na obra do “pintor de grande talento”, “arquiteto do papa” e “supremo escultor de Roma”, Gian Lorenzo Bernini (*1598-†1680), por exemplo (SCHAMA, 2010, p.84-87-).

Aquela dramaticidade de Turner surgiu logo na adolescência, durante a influência desses dois mestres, no perfeito ambiente de trabalho que era o teatro. Porém, a sua perspectiva poética da cor, em específico, foi surgindo conforme ele se colocava livre de preocupações práticas, a caminhar, observar e imaginar (SCHAMA, 2010).

Como explicita Merleau-Ponty: “Não se obtém aquilo que se procura com demasiada deliberação, e, ao contrário, as ideias, os valores não deixam de vir aquele que soube em sua vida mediante libertar-lhes a fonte espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.122). Contudo, Turner teria que ter um meio de viabilizar suas vontades criativas e de aperfeiçoar o seu estilo. Teria que ter incentivo (inclusive financeiro) e um lugar para treinar, criar e ousar.

Walter Fawkes é o nome do homem que daria a Turner todas essas condições de trabalho. Era um colecionador de arte e um mecenas, um rico reformista que se apaixonou verdadeiramente pela arte de Turner logo quando a viu. A relação deles não era só comercial, eram grandes amigos (os registros históricos mostram que os dois eram inseparáveis, melhores amigos). Fawkes, até sua morte, obteve quase duzentos quadros de Turner (alguns foram presentes), dos quais nunca

revendeu um sequer. O defendia das críticas, abriu sua própria casa para que o artista pintasse livremente - Turner era como se fosse da sua família (SCHAMA, 2010).

Depois da morte de Fawkes, a obra de Turner ficou cada vez mais densa e melancólica. Nessa época, um conde, outro mecenas apaixonado pelas artes, decidiu hospedá-lo. Era um senhor “tranquilo” e “acolhedor”. Pagava-o, dava-o comida, deixava-o à vontade para ir e vir como entendesse, “usando como atelier a sua velha biblioteca”, apesar de que Turner ainda preferisse ficar ao ar livre (SCHAMA, 2010, p.291).

No entanto, é ilusão achar que mesmo um mecenas não colocará alguns limites para a criação que ocorre sob seu financiamento. Assim como é ilusão pensar, de qualquer forma, que existe contexto que não coloque nenhuma forma de implicação para o fazer artístico, mesmo daqueles que não precisam se preocupar com dinheiro. Afinal, o dinheiro tem um grande peso em nossa sociabilidade, mas não é determinante correlato ao “fluxo da vida” (BUENO, 2014, p.250).

O conde, apesar de conceder bastante liberdade, esperava que o pintor lhe fizesse algumas vontades - e ele as fez até onde quis fazer. Quando percebeu que queria expandir seu fazer artístico para um rumo que não agradaria o conde, Turner deixou a residência em busca de um lugar que lhe garantisse outras possibilidades para criações artísticas mais próximas do que desejava (SCHAMA, 2010, p.291). Percebendo que se continuasse sobre a custódia do conde, perderia a força para expressão de seu sentir, virando mero reproduzidor das vontades de seu cliente-hospedeiro.

Quanto mais “lirismo visual”, ficava mais pobre e dependente das pessoas das quais se relacionava intimamente. Como a viúva que foi sua amante e hospedeira em determinado momento da velhice ou o seu amigo e fã John Ruskin, que resumiria adequadamente as qualidades do pintor: “a bravura, a originalidade, a energia, a imaginação poética, a capacidade de apreender uma verdade num nível mais profundo que a rasa verossimilhança fazem de Turner um titânico visionário” (RUSKIN apud SCHAMA, 2010, p.302). Cada perda na imagem pessoal e no bolso se apagou frente ao bônus de ter exprimido o seu sentir – e a história agradece por Turner ter seguido em frente.

Existe um outro pintor famoso por ter sido muito dependente dos favores e incentivos financeiros de outros: Vincent Van Gogh. Ele tem a particularidade de nunca ter feito obra por encomenda ou quadros decorativos para venda. Em sua história, o dinheiro não teve muito valor enquanto posse material ou enquanto desviante de suas vontades criativas. Ganhar dinheiro, simplesmente, significou reconhecimento por parte dos outros e a possibilidade de independência financeira através de seu próprio trabalho (SCHAMA, 2010).

Considerando que, na juventude, Van Gogh sabia adular bem, saiu da Holanda (sua terra natal) rumo a Londres, onde conseguiu com alguns contatos um emprego bem remunerado na área do comércio. Entretanto, ele era uma pessoa com um temperamento instável, como é de conhecimento geral. Assim, não só se manteve pouco tempo no trabalho como foi, a partir da mudança para Londres, que o jovem começaria uma vida cada vez mais nômade. Tinha jeito de andarilho, como Turner, e isso também aguçava sua imaginação. No entanto, a história narrada por Schama nos sugere que o sentir de Van Gogh era mais arraigado em seus próprios sentimentos frente as coisas do que imagético-poético-teatral, como Turner (SCHAMA, 2010).

Como um romântico falido, depois de alguns insucessos com as mulheres, e insatisfeito ex-comerciante, Van Gogh decide entrar para a pregação. Acreditava que nada "deu certo" na sua vida até aquele momento porque esse era o seu destino: moralizar e salvar espiritualmente as outras pessoas (SCHAMA, 2010).

Durante algum tempo, foi financiado pela Sociedade Protestante, que bloquearia o pagamento logo que percebesse estar lidando com uma pessoa com "zelo demais e eloquência de menos". Eis que Van Gogh, para a surpresa de todos, não largou a pregação. Sentia ter essa função moralista na terra e estava disposto a cumpri-la. Agora perambulava sujo pela cidade, "sem ganhar um tostão, mal vestido e ainda mais pobre que seus assistidos" (SCHAMA, 2010, p.326).

Pela necessidade e pela paixão por aquelas pessoas abandonadas (de um grupo que ele próprio se sentia parte), começou a fazer alguns desenhos "amadorísticos" que se referiam a elas. Paradoxalmente, a pobreza o incentivou à criação. Além do gosto que tomava pela expressão artística, poderia trocar seus

desenhos pelo que precisasse de mais urgente, como água ou comida. Foi quando, subitamente e aos vinte e sete anos, Van Gogh decidiu ser pintor (SCHAMA, 2010).

Pintava emoções e isso não era reflexo dele ser um "gênio" transtornado e incompreendido. Aliás, odiava que falassem dele nesses termos, mesmo porque, pintava melhor quando estava estável psicologicamente. Aos trinta anos, não apreciava mais de quadros decorativos ("de terceira categoria") pintados para a classe média. Ainda pensava ter uma obrigação moral frente a outras pessoas - mas agora a arte era a salvação, o meio para ensinar e pregar (SCHAMA, 2010, p.325).

Desde a época dos sermões religiosos, já havia abandonado seu jeito adulator. Agora como pintor, mais do que nunca, só se interessava pela beleza da vida, pelo cotidiano, pela simplicidade, pela humanidade, pelos afetos e pelos trabalhadores honestos (SCHAMA, 2010).

Diferentemente de outro pintor também intensamente sentimental, o norte-americano Mark Rothko (*1903-†1970), que apesar de ter aproximação com Van Gogh pelos temas centrais (a "experiência humana" e as "emoções elementares"), pintava para "instigar as pessoas" (SCHAMA, 2010, p.436). Afinal, Rothko já é do século vinte, uma fase da vida moderna que já dominavam a efemeridade das relações e a anestesia dos sentidos (SIMMEL, 2013).

Para Rothko, virou um desafio "nos conectar novamente com o drama da condição humana" (SCHAMA, 2010, p.436) em um mundo que a dificuldade começa na nossa insensibilidade até mesmo para as coisas mais elementares, como a luz e a cor (SIMMEL, 2013).

Mas Van Gogh experienciou de perto esse drama e não queria lembrá-lo em sua arte. Precisava se convencer (e nos convencer) de que dentro de todo drama há uma luz de esperança reluzente. Ao invés de decair em melancolia (como aconteceu com Rothko no final da vida), Van Gogh buscou um fazer artístico voltado ao encantamento da vida simples, de pequenos prazeres e de redenção (SCHAMA, 2010).

Por exemplo, o quadro que Van Gogh fez em 1887 de Père Tanguy, o vendedor de materiais para pintura. Ele era o tipo de homem simples e batalhador que

Van Gogh admirava. No seu fazer artístico, o colocou como um homem honrado, espontaneamente alegre, de mãos grossas (indicando trabalho árduo) e olhos caridosos. No fundo da cena, a representação de seus gostos particulares (aqueles que compartilhava com o pintor, como pintura asiática) e que eram presentes em sua loja. O pintor era exímio em transformar “pessoas comuns” em “deuses e heróis” (SCHAMA, 2010, p.351).

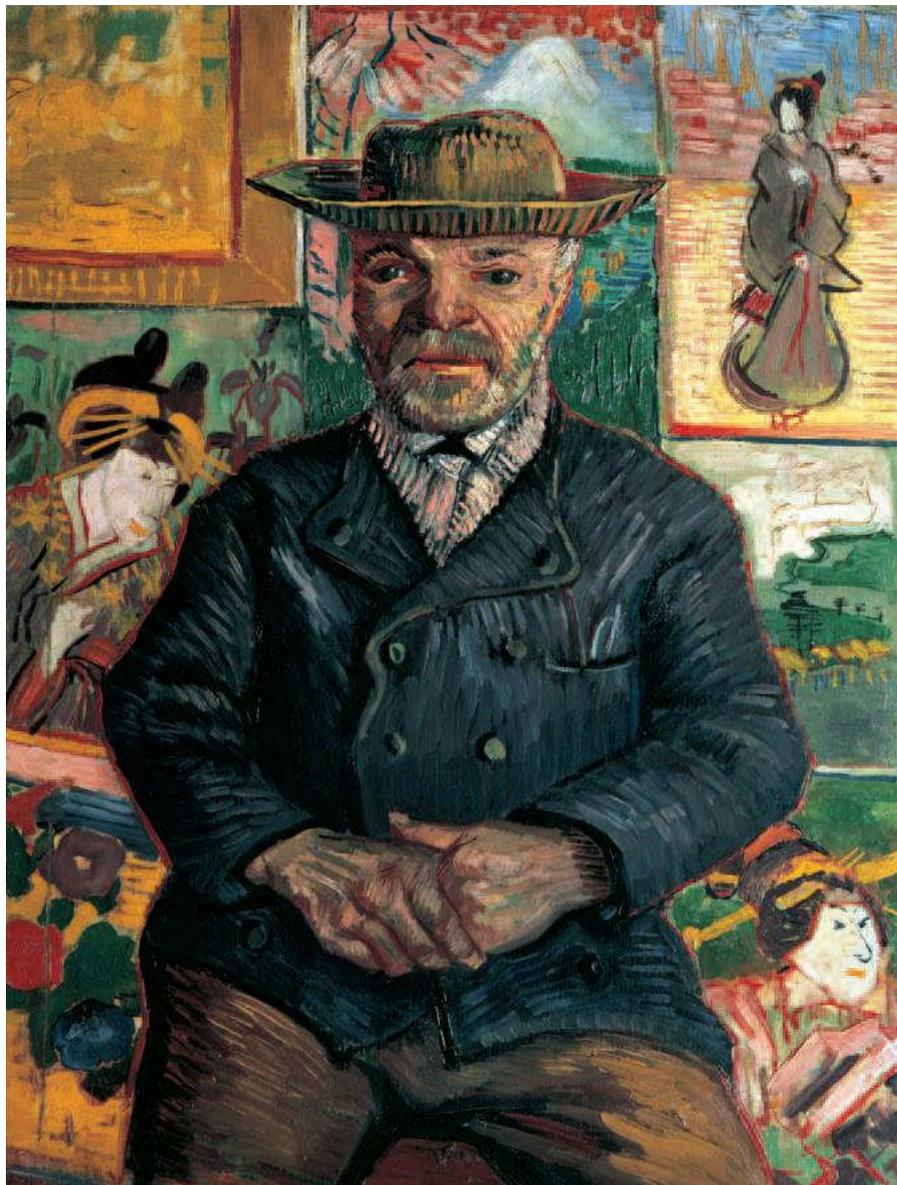


Figura 4 – “Père Tanguy” (1887) de Vincent Van Gogh
Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.342)

Relevante também é o fato de que esse homem vendia a fiado para Van Gogh. Podemos imaginar o quanto isso ajudou àquele pintor de meia idade que, em três anos de pintura, ainda não tinha vendido um quadro sequer. Os próprios pais de Van Gogh não o ajudavam financeiramente na fase adulta, na verdade, pareciam constrangidos frente ao filho excêntrico e emocionalmente intenso demais para o padrão de refinamento da Holanda do século 19 (SCHAMA, 2010).

Os poucos amigos também não estavam muito interessados em ficar um período longo perto do pintor. Nesse contexto, quem o ajudou financeiramente e emocionalmente durante toda a sua vida foi seu irmão Theo. Mesmo sem ser um homem rico, Theo ajudava Vincent sempre quando precisava, seja para moradia ou para aulas de pintura (SCHAMA, 2010).

Quando Theo teve filhos, reduziu o valor da ajuda, mas nunca abandonou o irmão (por mais que Vincent tenha demonstrado se sentir rejeitado com esse natural afastamento). Isso fez com que o pintor, um pouco antes de falecer, começasse a almejar sua independência financeira, mesmo sem ainda se interessar por ser rico ou famoso. Começaria com uma pequena exposição de seu trabalho e, se tudo desse certo, quem sabe não venderia alguma obra (SCHAMA, 2010)?

No entanto, essa não era a sua única motivação. Começou a acreditar que se alguém comprasse uma obra sua, mesmo que por um valor baixo, isso significaria reconhecimento por seu trabalho do jeito que ele era: mundano, visceral e acessível (SCHAMA, 2010). Reconhecendo o suficientemente para gastar seu dinheiro com ele (e Van Gogh viu de perto o quanto o dinheiro significa para muitas pessoas).

Mais uma vez diferente de Rothko, que quanto mais “fama e fortuna”, mais reclamava “que não o compreendiam”, sempre temendo “que uma obra sua” fosse “condenada à parede de um apartamento, logo acima do sofá”. Apesar dessa ideia também não agradar a Van Gogh, o desejo de ser reconhecido era maior (SCHAMA, 2010, p.464).

De qualquer modo, Van Gogh evoluiu dos desenhos amadorísticos àqueles seus inestimáveis quadros porque pode se dedicar ao seu fazer artístico. Não precisou se preocupar constantemente com dinheiro (já que teve ajuda do irmão) e nem teve que prestar satisfação de suas criações a quem o financiava.

Isso só comprova que, ainda que Van Gogh nunca tenha ficado ganancioso em relação ao dinheiro, não conseguiu evitar que ele tivesse alguma influência em seu fazer artístico, independentemente da forma dessa influência. Tampouco Rothko com todas as suas ressalvas ao dinheiro.

Com Van Gogh, podemos perceber que o dinheiro pode ter mais de uma forma de influência em um mesmo fazer artístico. Primeiro, a pobreza vivida por Van Gogh animou sua obra. No final, ele já queria alguma quantia de dinheiro por motivos de independência e de reconhecimento, mas isso não tornou o “querer dinheiro” um desviante da possibilidade de uma criação emergida do sentir.

Um mesmo fazer artístico sendo influenciado pelo dinheiro de maneiras diferentes é algo que também foi expressado em Caravaggio (*1571-†1610). Esse conhecido pintor italiano gostava dos prazeres proporcionados pelo dinheiro e pela fama (SCHAMA, 2010). No entanto, nunca foi deslegitimado por isso, o que tem a ver com o modo como Caravaggio lidou com essa relação no decorrer de seu fazer artístico.

Durante a prática da pintura, nunca ficou à mercê das vontades de seus clientes por dinheiro e fama, deixando de lado as suas próprias vontades criativas. Inclusive, mesmo quando sua carreira parecia que iria estagnar, ele “era incapaz de usar a fama como um trampolim”, não era o que chamamos popularmente de “vendido”. Queria que sua obra fosse reconhecida pela sua qualidade e inventividade – e que, por isso, merecesse ganhar dinheiro (SCHAMA, 2010, p.65).

Quando perdia fortunas por causa de insucessos frente aos clientes, aquilo ao invés de desanimá-lo, acabava por “aguçar-lhe a inteligência criadora”. Queria que seu potencial, enquanto o artista que era, fosse o que fariam seus clientes contratá-lo novamente. Na fase da sua vida que passou por um bloqueio criativo prolongado, foi por ter recebido uma encomenda com demasiadas “instruções” e “especificações” (SCHAMA, 2010, p.45-54) – e um artista tem que ter espaço para estar em sua própria obra.

Como é possível perceber, Caravaggio era pouco flexível. Além disso, tinha uma conhecida “síndrome de grandeza”, apesar de que seus temas sempre se voltassem aos “pobres marginais”. Era também violento (a história sempre nos

relembra de seus ataques e assassinatos) e sua arte era imprevisível. Acontece que mesmo com as dificuldades que os clientes tinham para lidar com Caravaggio, sempre havia alguém que acreditasse nele e que estivesse disposto a enfrentar o perigo da negociação (SCHAMA, 2010, p.52).

Existiu um homem que patrocinou as obras de Caravaggio mais do que qualquer outro, assim como sempre encobriu suas liberdades artísticas duvidosas (como na sua mais famosa obra “Cabeça de Medusa” de 1598-9). O seu nome era Francisco Maria Del Monte. Um cardeal rico e grandioso, “ligado aos Medici, grão-duques de Florença”, ao mesmo tempo, interessado nas artes e conhecido pela sua generosidade - “já não se fazem cardeais como Del Monte” (SCHAMA, 2010, p.35-37). Não quer dizer que ele não tivesse nenhum interesse em específico nas obras de Caravaggio.

Era o fato de que o artista, apesar de agora morar no “palazzo” de Del Monte, conhecia muito bem “a outra Roma”, de um povo miserável e endividado pelo peso dos impostos. Uma Roma na qual ele próprio sempre estivera presente, caminhando entre os bares e arranjando encrenca (SCHAMA, 2010, p.43). O cardeal e outros membros do clero, queriam se aproximar mais desses miseráveis que a igreja havia se afastado. Como não queriam retornar ao trabalho no modo franciscano, a arte de Caravaggio seria o vínculo para o diálogo.

No entanto, a ousadia do artista acabou por ultrapassar o limite entre o sagrado e o profano, e isso lhe foi um problema. Acusado de “indecente” na concepção do seu quadro “O incrédulo São Tomé” (1602-3), perdia cada vez mais a proteção de Del Monte. Contudo, a essa altura, sua obra já era tão extraordinária, livre e criativa que alguns outros “ricos e poderosos faziam fila para protegê-lo das consequências de seus erros” (SCHAMA, 2010, p.52-62), portanto que pudessem adquirir um de seus quadros.



Figura 5 – “O incrédulo São Tomé” (1602-3) de Caravaggio
 Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.60)

Nem que fosse para esconder o quadro adquirido, como o ousado Eros de “Amor Vincit Omnia” que quem comprou guardava-o “atrás de uma cortina de seda verde”. Acontece que Caravaggio sempre pegava elementos de sua vida para dar densidade à sua obra, como a vontade de redenção e até mesmo sua agressividade. Isso funcionava porque ressoava em seus espectadores. Em uma época de aparências moralistas, todos queriam ter aquela certeza que vazava da obra de Caravaggio: que não existem nem “heróis puros” e nem “vilões incorrigíveis” (SCHAMA, 2010, p.38-58).

Portanto, mesmo que um artista seja vaidoso como Caravaggio era, o seu sentir na pintura não é egocêntrico - é “um jogo a três: ele mesmo, seus temas e nós, os observadores”. Uma pintura que não conversa com ninguém é levada a “autossuficiência estéril” e “ao narcisismo estético”, caindo na “incoerência - e a incoerência é o prelúdio do tédio”. Pelo sentir no fazer artístico, uma obra precisa criar

o vínculo para conversar conosco, porque “somos indispensáveis” para ela “funcionar” (SCHAMA, 2010, p.39-451). Afinal, o “sentir é esta comunicação vital” entre nós mesmos e o mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p.84).

Portanto, é possível reconhecer que passa entre nós, o artista e a obra, uma “espécie de história por contato, que talvez não saia dos limites de uma pessoa e que no entanto deve tudo ao convívio com as outras” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.42). Não só Caravaggio retrata isso, mas todos os artistas do livro de Schama, os quais as obras criadas não só conversaram com seus contemporâneos, mas continuam conversando com nós até os dias de hoje, nos inspirando, provocando e ensinando.

Até mesmo o francês patriótico David, com suas artes políticas e idealistas. Nossa perspectiva atual pode nos fazer enxergá-las como se fossem meras propagandas políticas encomendadas. Mas, na realidade, foram concebidas como fruto do engajamento do pintor em uma causa da qual acreditava (e que prometia se concretiza através da Revolução Francesa) – e esse sentir tão latente ainda têm o “poder de sobressaltar, comover e perturbar”. Com exceção das suas obras do final da vida, quando ele se retirou tanto de se próprio pintar (com medo de ser preso ou morto), que ninguém mais viu valor em sua obra. Elas passaram a inspirar menos e, proporcionalmente, custar menos (SCHAMA, 2010, p.247).

Podemos citar também Bernini, que durante toda sua vida foi ligado à “prática jesuítica” e à arte sacra, portanto, muito ligado às vontades da Igreja Católica – mas nunca deixou de estar presente em sua obra, nunca foi arrastado pelo seu contexto. Primeiramente, foi acolhido pelo Papa Paulo V, quando seu orgulhoso pai o levou ao pontífice para que ele apreciasse seus desenhos. Funcionou e, logo na infância, ganhou seu primeiro patrocínio: doze medalhas de prata para ajudá-lo a cultivar seu talento e a cuidar de sua educação (SCHAMA, 2010, p.91).

Na fase adulta, quando se consolidou enquanto escultor, os cardeais disputavam “por seus serviços”. Suas esculturas tinham o que os cardeais queriam, a “simplicidade original de Cristo”, que condizia com a acessibilidade que aquela “nova teologia” buscava (SCHAMA, 2010, p.92). No entanto, ao adquirir tamanha fama, começou a se permitir alguns atrevimentos e extravagâncias.

Isso só mudou quando o Papa Urbano VIII, seu maior patrocinador, passou por dificuldades financeiras e políticas. Nessa época, Bernini começou a ser visto como custoso e excessivo demais para aquela Roma empobrecida devido à guerra recente iniciada por Urbano VIII (SCHAMA, 2010).



Figura 6 – Detalhe de “O êxtase de Santa Teresa” (1644-7) de Gian Lorenzo Bernini
Fonte: “O poder da arte” (SCHAMA, 2010, p.85)

Quando o papa faleceu, Bernini abateu-se e empobreceu ainda mais. No entanto, nem todos deixaram de valorizar seu talento. Sua recuperação veio na forma de “O êxtase de Santa Teresa” (1644-7). Depois dessa escultura, vieram outras obras

que faziam visualizar a felicidade e o êxtase que todos os humanos almejam, diferente da arte sacra sem graça e punitiva (SCHAMA, 2010).

Ao mesmo tempo, Bernini nunca deixou sua obra cair na “vulgaridade moderna” (SCHAMA, 2010, p.84) ou na “ofuscante embriaguez” que esvazia nossa alma de todo “conteúdo profundo”, sendo sua própria obra desde o começo, esse conteúdo (SIMMEL, 2013, p.39-40).

Diferentemente de David, que no início da carreira não tinha preocupação alguma com questões profundas. Logo de início foi dado como um “animal político”. Não ficava sem encomendas, fazia pintura decorativa, pintura para educar, sabia ganhar dinheiro com a corte e com os “aristocratas ricos e liberais” (SCHAMA, 2010, p.200-208).

Porém, quando David começou a acreditar no bem para o “público” com a retirada dos “tiranos” do poder, realizou as suas mais expressivas obras. Cheias de sentimento, elas tentavam conciliar o registro do “real” e “inspirar através do real” (SCHAMA, 2010, p.198-233).

A partir de David, os retratos na história da arte não serviam mais só para uma “promoção pessoal” como anteriormente, mas era o início da “moderna propaganda visual”, aquela que busca estimular o público a uma causa ou a uma ação. Quando a revolução acabou, David se livrou da guilhotina afirmando a “autonomia da arte” (SCHAMA, 2010, p.240), mascarando suas verdadeiras intenções.

A história de David nos realça que a propaganda moderna não foi só uma sacada genial de Joseph Goebbels a partir, exclusivamente, da obra de seu tio Freud. Nem mesmo Edward Bernays idealizou a propaganda nazista “do nada”. Desde David, ou até mesmo antes, a história já nos anunciava o caminho para essa outra forma de promoção que é propaganda.

Encerrar o capítulo com David parece interessante para introduzir a discussão sobre o próximo artista. Com bastante flexibilidade e maestria, Erwin Olaf trabalha com vários gêneros fotográficos: retratos, fine art, propagandas, divulgações e fotos de moda.

Como um artista consegue caminhar tão facilmente entre trabalhos aparentemente tão distintos? Ainda mais mantendo sempre aquele seu estilo que nos faz rapidamente reconhecê-lo na imagem? Finalmente, qual o papel do dinheiro nessa transição? Ele próprio nos ajuda com essas questões ao fazer a separação dos tipos de trabalho que faz, nos explicando em que ponto eles são distintos e em que ponto eles se unem.

Para a nossa sorte, o dinheiro é, para o artista, um fator importante nessa diferenciação. Não se trata de novo do argumento de corrupção da arte pelo dinheiro, mas um pensamento novo que se aproxima bastante da compreensão de Merleau-Ponty sobre arte e também de várias intuições dos artistas do livro de Schama.

3. CRIAÇÃO ARTÍSTICA E PRODUÇÃO ESTÉTICA EM ERWIN OLAF

Há o senso comum de que se alguém começar a fotografar, o resultado desse esforço será, necessariamente, uma obra de arte. Afinal, “fotografia é arte!”. No entanto, esta forma de pensar presume o resultado final (fotografia artística) pela ação técnica (fotografar), ignorando a intencionalidade do fazer artístico (MERLEAU-PONTY, 2011).

Mas na realidade, a fotografia é considerada no campo das artes há pouco tempo. Antes, como está presente até no pensamento de Simmel, ela era vista como um exemplar perfeito da supremacia da técnica e da “reprodução mecânica dos fenômenos” sobre a vida “inexata” e subjetiva da qual as artes fazem parte. Condizendo com a tendência da modernidade de racionalizar tudo e tornar estéril aquilo que é sensível (SIMMEL, 2006, 2013; SIMMEL apud BUENO, 2014, p.18).

O próprio Merleau-Ponty compreendeu a fotografia como um artifício mentiroso, porque traz uma imagem pausada no tempo e o tempo, por sua vez, nunca pausa (MERLEAU-PONTY, 2013).

Picasso, quando defendeu que a tarefa principal de um artista era “inventar”, argumentou como todo modernista faria: “se o que se quer é uma duplicata bidimensional do mundo”, “a fotografia sempre há de fornecê-la com muito mais eficiência que a pintura” (SCHAMA, 2010, p.303).

Contudo, não é a primeira vez que um argumento em “prol das artes” é usado em favor da hierarquização da técnica da pintura sobre as outras modalidades. Mesmo a escultura passou por situação semelhante. Ela foi dada como uma arte idealista e estática, enquanto a pintura era mais realista e móvel (SCHAMA, 2010).

Foi Bernini que tornou infértil “o perene debate entre as duas modalidades de arte”. A realidade tanto interessava a Bernini, que “redefiniu” a “semelhança” como “mais que aparência”: “A verdadeira semelhança – a que ele queria captar em suas esculturas – era a vivacidade do caráter, expressa nos movimentos do corpo e do rosto”. Bernini retirou “da estátua o elemento stat” que, “em latim, indica imobilidade”. Suas esculturas “escapam da força da gravidade exercida pelo pedestal para correr,

contorcer-se, rodopiar, ofegar, gritar, latir, curvar-se em espasmos de intensa emoção” (SCHAMA, 2010, p.87). Contudo, sabemos que existem pinturas assombrosamente técnicas, estáticas e idealistas – assim como em qualquer modalidade.

Ainda sobre a técnica, não é possível que ela deixe de existir durante o fazer artístico (é preciso fotografar para ter uma foto, por exemplo). No entanto, é possível fazer arte sem uma forte especialização técnica. Dee Dee Ramone foi um músico levado apenas pela espontaneidade, que era própria do Punk. Quando pediram para ele demonstrar o que sabia de técnica musical, só conseguiu fazer um único acorde em seu baixo, sem mesmo ter consciência de que aquele acorde era o “Mi” (MCNEIL; MCCAIN, 2009, p.216).

Por outro lado, no ato de se expressar, o artista pode acabar fazendo uma inovação e um aprimoramento na técnica. Como Van Gogh fez ao colocar em sua pincelada “traços breves e densos”, em um procedimento inédito e extremamente original (SCHAMA, 2010, p.337). Além disso, uma limitação técnica impede o artista de conseguir se satisfazer com o seu resultado, por não ter tido um meio de conseguir chegar no que queria expressar.

Tanto é verdade que a maior parte desses incríveis artistas de “O poder da arte” eram exímios em questão de técnica, quando não calculistas e planejadores como Rembrandt (SCHAMA, 2010). A fotografia artística de Erwin Olaf também requer planejamento, ordem, uma parcela significativa de previsão, conhecimento técnico e um enorme aparato tecnológico. Para criar a composição de cada obra, o cenário e a história, é necessário pensar antecipadamente sobre os modelos, os objetos da cena, a luz, a edição - mesmo que se resguarde aquele espaço imprevisível e sensível no qual o artista e o contexto se colocam, por fim, no fazer artístico.

Esse aspecto da técnica faz questionar se o dinheiro não teria esse mesmo papel no fazer artístico. O papel de uma alavanca auxiliar para um fazer artístico satisfatório. Afinal, ele se mostrou essencial para que alguns artistas como Bernini e Caravaggio conseguissem chegar onde chegaram.

No entanto, o dinheiro pode adquirir na vida do artista um caráter “autônomo”, mais significativo do que mero meio para obtenção de equipamentos (SIMMEL, 2013, p.61). Van Gogh é de novo exemplo, porque o dinheiro passou em

sua vida de mero meio para adquirir água, comida e recursos para sua pintura para tomar uma significação de reconhecimento (SCHAMA, 2010).

Com essas variáveis, o que realmente o dinheiro e sua irmã moderna e também criticada, a técnica, implicam para a fotografia? Primeiramente, temos que lembrar que o fotografar que se referiam Picasso, Simmel e Merleau-Ponty não é o mesmo que nos referimos hoje, pois ele não era para ser usado como uma técnica no fazer artístico – a fotografia só servia como um registro objetivo dos acontecimentos ou como um registro para ser guardado, seja de uma família ou de um lugar.

Além disso, é possível imaginar os pintores de retratos se sentindo ameaçados e menosprezados pela popularidade que a fotografia ganhava dia após dia. Assim, as pessoas que se interessavam por arte, ao ver o aumento do interesse em fotografia, também podem ter saído em defesa daquela forma de arte ao qual eram habituadas, o que é comum quando se observa mudanças nos paradigmas do fazer artístico (como apreendido na discussão anterior sobre a arte ser corrompida).

No lambe-lambe, uma família se posicionava à frente do equipamento e permanecia o mais imóvel que conseguisse, esperando aquela dispendiosa e demorada foto ser concluída. Com a evolução da tecnologia fotográfica, alguns artistas começaram a ter meios para se expressar pela foto, como Philippe Halsman (ENTLER, 2007), Richard Avedon e Andy Warhol (SONTAG, 2004). Hoje, talvez seja mais difícil convencer alguém que nem toda fotografia é arte do que o contrário.

Na verdade, em sua entrevista para o *Vogue Masters* (2013), Erwin Olaf acaba não diluindo muitas dessas críticas feitas à fotografia. Pelo contrário, até reforça que a fotografia seja bidimensional. Porém, em sua concepção, ela é tão bidimensional quanto a pintura, contrapondo-as com o filme, que tem sons e uma configuração diferenciada de movimento que busca nos dar uma sensação maior de estar dentro daquela realidade (OLAF, 2013).

Contudo, Olaf interpreta que a fotografia e o filme estão no “mesmo mundo”, compartilhando origens e anseios muito próximos (OLAF, 2013). Ou seja, não é o mesmo bidimensional que Picasso falava, como mera cópia da realidade, mas bidimensional enquanto efetivamente portadora de duas dimensões óticas.

Por mais contraditório que possa parecer, Olaf também concebe a fotografia como uma “mentira”. No entanto, é uma mentira porque conta uma história criada (OLAF, 2013). Não é mentirosa pela ilusão de pausa no tempo, mesmo porque, as fotografias de Olaf são repletas de movimento. Isso fica claro em algumas das imagens de sua série fotográfica intitulada “Paradise, The Portraits and The Club” (2001).



Figura 7 – Foto da série “Paradise, The Portraits and The Club” (2001) de Erwin Olaf
Fonte: Portfolio do artista (2017)

Se, como parece que Olaf nos propõe (OLAF, 2013), formos discutir arte pela questão da criatividade, teremos que tomar cuidado para não esquecer que nem tudo que é criativo é arte. Com aquilo que chama de “inovação” de produtos ou de processos, a indústria está aí para provar. Contudo, na arte, “quem nunca ousa quebrar as regras nunca as supera” (BERNINI apud SCHAMA, 2010, p.91).

Pensamento que vai na mesma direção de um fragmento de “O olho e o espírito” que retomo com frequência, principalmente por ser tão simples e, ao mesmo tempo, tão profundo: “O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a

novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvesse pintado” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.139).

Há na arte esse quesito de novidade expresso em criatividade. Ou pelo menos, há nesses artistas que se perpetuam no tempo, como estes que ainda são discutidos mesmo depois de séculos (SCHAMA, 2010; OLAF, 2013). Mas o que Merleau-Ponty ressalva é que a criatividade é constituinte de um fazer artístico quando emergida do sentir (MERLEAU-PONTY, 2011, 2013).

A técnica, a tecnologia, o ganhar dinheiro, o idealismo e a criatividade só constituem dificuldades para o fazer artístico se virarem algo que se faz “por eles mesmos” e não para a expressão do sentir. Ao contrário, podem ser muito potentes se forem postos “a serviço” do sentir. Essa é a grande contribuição da filosofia de Merleau-Ponty (2013) para a discussão sobre arte, cujos apontamentos ficam ainda mais explícitos nos enunciados de Erwin Olaf (OLAF, 2013).

Impressionante a clareza com que esse artista diferencia suas obras de arte de suas produções pagas e, sem prejuízo algum, consegue realizar ambas com uma qualidade técnica e estética amplamente reconhecível (GARCIA, 2015). Sabe que parte do seu trabalho é produto, mesmo porque ele o faz para esse propósito. São, por exemplo, as encomendas e as propagandas – o que ele chama de “trabalhos comissionados” – e as “fotografias de moda” (OLAF, 2013, 2017).

No entanto, o que considera seu “trabalho artístico” é diferente, não que seja melhor ou pior. Mas é diferente tanto no modo de fazer, quanto na intenção e na comercialização (OLAF, 2013). Mais uma vez, é bom ressaltar que Olaf não vê como se sua arte tivesse sido corrompida por algo, mas é um outro modo de trabalhar com a estética. São distintos, mas ambos são legitimados e valorizados pelo artista.

Nos trabalhos realizados por Olaf, conseguimos apreender que não basta fotografar para ter uma foto artística – fotografar é só um dos passos indispensáveis. Sua própria história é excelente para esclarecer o porquê essa distinção existe e é tão importante para ele e para a compreensão de é arte como um todo, em relação com todos esses fatores que influenciam o fazer artístico, como o dinheiro e a técnica.

Começou a carreira com fotos jornalísticas (em 1997), mas este trabalho não o satisfazia, porque queria contar uma história ao seu modo, manejando as variáveis para criar sua própria estética (o que quase nunca é possível na foto jornalística). Aos dezenove anos, amigou-se de algumas pessoas que trabalhavam com arte e que o introduziram a possibilidade de um fotografar artístico. Um desses seus novos amigos o ensinou a trabalhar com luz artificial em estúdio e esse foi seu início, cheio de paixão, tentativas, erros e acertos (OLAF, 2013).

Olaf esclarece que, em sua arte, sempre trabalha com temas que o “ocupam” ou o “preocupam” no momento. Começou fazendo fotos de cunho sexual, para tentar lidar com o medo que tinha de sexo. Depois, passou para fotografias que pudessem extravasar sua “raiva” do mundo e provocar mudanças. Quando percebeu que sua arte estava maciça demais, decorrência de alguns problemas pessoais e preocupações políticas, fez algumas séries e autorretratos como uma forma de “terapia” (OLAF, 2013). De todo modo, sua arte é criativa ao mesmo tempo que dá forma às suas vivências, ao seu sentir - como um “diário” de sonhos e devaneios.

Porém, para conseguir se expressar artisticamente, Olaf necessitou de uma aprendizagem técnica. Para esclarecer esse processo, comparou aprender a fotografar com aprender a “andar de bicicleta” com um amigo. Um ajuda e “empurra o outro”, até que ambos vão ficando cada vez “mais rápidos e mais rápidos”, até ganharem autonomia o suficiente para andarem por conta própria (OLAF, 2013).

Essa metáfora se aplica de duas maneiras. A primeira se refere ao fato de que o que se aprende com os “trabalhos comissionados” pode ser de serventia para aprimorar os “trabalhos artísticos” e vice-versa. A segunda é relativa à necessidade de um fotógrafo aprender com os outros até conseguir sua própria “identidade” e, assim, poder refleti-la em seu fazer artístico (OLAF, 2013).

Ele mesmo admitiu apreciar e estudar outros fazeres artísticos, evitando apenas se aprofundar naquilo que seus contemporâneos fazem (com medo de acabar “imitando-os”). O pintor Caravaggio, por exemplo, foi de grande influência para Olaf (OLAF, 2013) por algo que é bem conhecido na história da arte: seu trabalho com a luz (SCHAMA, 2010).

Para Olaf, um fotógrafo deve ousar, mesmo que erre. Concomitantemente, deve se atentar aos ensinamentos da história da arte sem se limitar a eles. Se inspirar, achar o que combina com seu gosto, mas para que, no fim, busque sua própria identidade, consolide o seu próprio estilo.

Na entrevista para o “Vogue Masters” (2013), Olaf explica que para evitar frustração, o artista deve esquecer a ideia de ser “único” ou “grande” frente um mundo com tantos artistas e tantas imagens. Assim como Merleau-Ponty e Simmel, ele não parece apreciar a ideia do artista como um gênio. Em sua concepção, o que importa é que o artista deixe sua obra surgir do “coração” (OLAF, 2013), ou seja, do sentir que falava Merleau-Ponty. Daquele que torna possível a consolidação do artista na obra, aquele sem o qual nem existe um fazer artístico, mas apenas uma mera representação estética.

Isso serve para todas as modalidades de arte. Poderíamos até contra argumentar falando sobre a atuação, porque ela pode nos dar a impressão de que um ator apenas encena o roteiro que lhe é dado. Todavia, a atuação depende de “um algo” que é particular. Se Fernanda Montenegro interpretasse a Julieta de Shakespeare, certamente não seria a mesma Julieta que foi interpretada por Norma Shearer em 1936, mas Julietas diferentes – porque são atrizes diferentes, em contextos diferentes.

Diferentemente, o “trabalho comissionado” é, para Olaf, aquele feito sob encomenda de uma empresa ou uma celebridade que tem “uma imagem a zelar”. É entendido como a modalidade de trabalho “menos livre”, guiada por regras impostas para a facilitação da comercialização, deixando pouco espaço para o que o “coração” do artista “tem a dizer”. Nele, não importa o quanto a empresa ou o cliente deixe o artista esteticamente à vontade. No fim, é uma imagem que foi produzida para vender, um produto idealizado para quem “controla o pagamento” (OLAF, 2013).

Essa imagem, por sua vez, tem que reforçar algo sobre a campanha que ela está inserida ou sobre o cliente que ela representa. É uma evolução daquele tipo de imagem que falamos na obra política de David, contudo, na propaganda moderna não há espaço para o sentir, sendo que o fotógrafo é contratado apenas pela sua capacidade de reproduzir esteticamente aquilo que o cliente deseja (OLAF, 2013).

Para Olaf, uma imagem vira arte no momento em que o artista pode se “expressar” (sensivelmente). Se no meio do processo, começar a induzir seu fazer artístico para algo no intuito único de vender e ganhar dinheiro, a imagem não se concretizará enquanto arte, mas enquanto produto. Contrariamente, afirma que quando faz um trabalho artístico, ele sabe que está “falando de Erwin Olaf” (OLAF, 2013), seus contextos, histórias, sonhos e referências. Sente que está implícito em suas criações artísticas, tanto durante o fazer artístico quanto nas obras resultantes.

Se vão qualificar a obra artística como boa ou ruim, isso é por conta de quem a sente. Se vão querer comprar a obra ou não, isso é por conta de o artista querer e aceitar vender aquele seu sentir em forma de arte – e o cliente ter vontade de adquirir a obra para si (OLAF, 2013). A separação entre o artista e sua obra, muitas vezes é dolorida: Rothko era conhecido por chorar ao se despedir de suas obras. Tarefa tão árdua que, muitas vezes, acabava desistindo de vendê-las (SCHAMA, 2010).

O artista, na reflexão de Olaf, tem uma obrigação primeira que é consigo próprio: a obrigação de se sentir satisfeito com sua realização (OLAF, 2013). Picasso uma vez descreveu o seu processo de fazer arte como uma “uma evacuação emocional e psicológica” (SCHAMA, 2010, p.426), o que não está longe do que Olaf quer exprimir.

Contudo, não é que ele trate a arte e o trabalho comissionado como coisas completamente opostas e sem vínculo. Em sua perspectiva, além da possibilidade de diálogo e aprendizado entre as duas modalidades, há uma graduação possível entre o trabalho puramente comissionado e o artístico. Na sua carreira, o meio termo foi a fotografia de moda. Por sua própria estrutura comunicativa e aberta, a moda permite uma quantidade significativa de trabalhos criativos e sensíveis, animados por experimentações técnicas que encorajam a criatividade (OLAF, 2013).

Erwin Olaf é a expressão viva dessa perspectiva. Afinal de contas, produz fotos de moda pouco convencionais e propagandas fortes para grandes marcas – logo depois, desafia a todos com sua arte. É o caso de séries “que abusam de força, potencialidade e energia discursiva para criticar” (GARCIA, 2015, p.68), como a denominada “Fashion Victims” (2000).

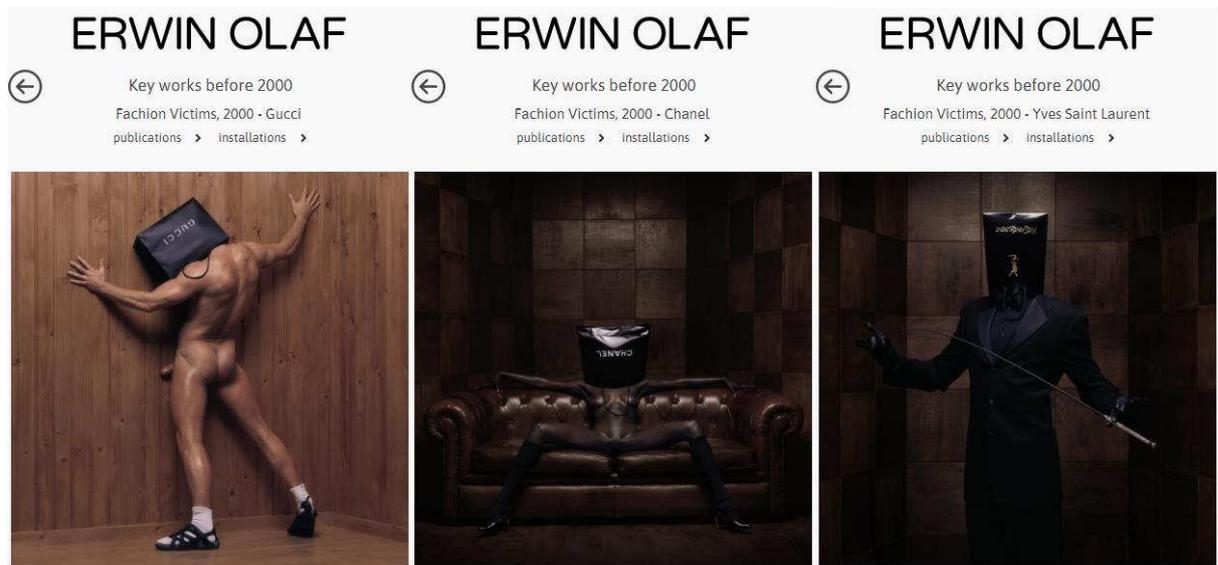


Figura 8 – Prints de fotos da série “Fashion Victims” (2000) de Erwin Olaf, disponíveis no site do artista

Fonte: Portfolio do artista (2017)

Além de tão erótica que chega a nos constranger, essa série nos aponta a objetificação que a indústria faz conosco, expressada em troncos, pernas e braços esculturais e em rostos escondidos por uma “máscara” que é, na verdade, uma sacola de roupa de uma marca famosa. Ao mesmo tempo, “Fashion Victims” nos lembra o quanto nós nos oferecemos a essa indústria, nos excitando com a posse de seus produtos (e o verbo excitar nunca fez tanto sentido). São fotografias “bastante desafiadoras”, que colocam “em xeque uma vida de desconforto” (GARCIA, 2015) – desconfortavelmente vazia e supérflua como Simmel também mostrou que a vida moderna é (BUENO, 2014).

Sua arte trabalha com um mundo que de um lado é “perfeito” e do outro é uma “bagunça”, um “caos” (OLAF, 2013), fazendo com que muitas de suas obras sejam praticamente invendáveis. Como as obras eróticas de “Fashion Victims”, que provavelmente não agradam o gosto dos museus. Outro grande exemplo são suas fotos de moda com mulheres depressivas, o que não condiz com o apetite da modernidade (e da moda mainstream) para “prazeres” miseráveis que assediam “os nervos” (SIMMEL, 2013, p.39).

Nessa múltipla forma de trabalhar, como fica o dinheiro enquanto fator de influência? Nos “trabalhos comissionados”, é o pagamento do cliente que estipula o que será feito. Em suma, nessa nova concepção, “trabalho comissionado” não é arte – é produto.

No que se refere ao “trabalho artístico”, o dinheiro é para Olaf apenas um meio para obtenção dos recursos necessários para conseguir se expressar - uma alavanca ao fazer artístico, assim como a técnica. Quando não, um fator bastante criticado, como em “Grief” (2007), uma série que consiste em imagens de pessoas ricas, porém desoladamente tristes e solitárias (OLAF, 2013).



Figura 9 – Foto da série “Grief” (2007) de Erwin Olaf
Fonte: Portfolio do artista (2017)

Na obra de Olaf, o dinheiro não tem aquela influência negativa que, comumente, esperamos que ele tenha. Ainda mais em um artista que é tão famoso e abastado financeiramente. O dinheiro em seu fazer artístico é mesmo como acreditou Zimmel no final da vida: um fator da nossa sociabilidade que se relaciona com tudo, mas que não determina, não define e não corrompe nada que não se deixe ser

arrebatado por ele. Nem a arte e nem a vida, porque ambas estão “aquém e além do dinheiro” (SIMMEL apud BUENO, 2014, p.154).

QUESTÕES INACABADAS SOBRE ARTE E DINHEIRO

O debate acerca do dinheiro corrompendo a arte é corrente entre os interessados em arte, seja do meio acadêmico, da crítica de arte ou até entre os próprios artistas. Tal debate demonstra uma preocupação que não deixa de fazer sentido no mundo contemporâneo “efêmero” e “inacabado” (BHABHA apud GARCIA, 2015, p.73). Um mundo no qual não se sabe ao certo se o dinheiro é causa, consequência ou análogo a esse decadente cenário moderno (SIMMEL, 2013).

No entanto, é esperado que nós todos que vivemos em um sistema capitalista lidemos com o dinheiro. Seja por meio do desejo, da rejeição ou da indiferença. Sendo assim, é também difícil não perceber sua forte influência sobre a nossa vida, alterando as relações e a nossa percepção das coisas desde seu advento (SIMMEL, 2006, 2013).

Falar da corrupção do dinheiro sobre alguma coisa, contudo, não ajuda a desvelar a sua influência. Na arte, algo que vemos com tanto preciosismo, essa ideia de corrupção só demonstra uma série de juízos de valor que mais ocultam a realidade do fenômeno do que desvelam.

Esse trabalho começou expondo a problemática a partir da polêmica sobre a obra de Romero Britto, mas não faltariam exemplos em nossa realidade para iniciar o debate. A própria capa do livro “Privatização da cultura” poderia ser um gatilho, já que a autora ilustra sua crítica (sobre como a elite empresarial se apropria das artes e impacta em seu mundo) com uma “propaganda de um banco holandês” que fez uma colagem de Van Gogh (em seu autorretrato) segurando um cartão de crédito (WU, 2006, p.211).

Logo Van Gogh, aquele que Schama mostrou ser tão modesto em relação ao dinheiro. Nesse exemplo, podemos ver a necessidade de investigar a experiência vivida para compreender a influência do dinheiro no fazer artístico para além desse evidente impacto de compradores e negociantes de obras de arte, que conseguem se apropriar de obras de arte de maneiras que, muitas vezes, os próprios artistas não consentiriam.

Na experiência dos artistas trabalhados por Schama, compreendida nesse trabalho, ora a falta do dinheiro foi um fator propulsor para o fazer artístico (como em Van Gogh no início da carreira); ora um impedimento para a obra (como em “Claudius Civilis” de Rembrandt). Ora o patrocínio por meio do dinheiro foi algo significativo para que o artista pudesse se aprimorar (como em Bernini na infância); ora um fardo (como em Rohtko, que quanto mais dinheiro ganhava, mais acreditava que sua arte decaía).

Em Erwin Olaf, esse aspecto multifacetado do dinheiro é reforçado, já que ele próprio lida com o dinheiro e o concebe de maneiras diversas e, aparentemente, contraditórias. Porém, é feita uma distinção importante entre os trabalhos que são feitos sob encomenda e aqueles que ele afirma vir do “coração” – os “trabalhos artísticos” (OLAF, 2013), fazendo diluir as contradições.

Suas considerações possibilitam entrelaçamentos entre aquilo que era vivido pelos artistas mais antigos e aquilo que os artistas atuais vivem com a modernidade. Assim como nos permitem juntar Merleau-Ponty e Simmel, dois contemporâneos cujas obras ainda são pouco articuladas entre si, mas que apresentam dispor de diversas e potentes aproximações.

Além de abrir para a potência de prosseguir com esses dois autores em simultaneidade em trabalhos futuros, fica dessa pesquisa algumas perguntas que devem ser pensadas para que se desmanchem, a partir da facticidade da arte e da nossa inevitável relação com o dinheiro, algumas das representações depreciativas do encontro da arte com o dinheiro.

O dinheiro, apesar de não corromper a arte, pode impedir um fazer artístico, portanto ele tem alguma força frente a arte. Qual essa força? Ainda resta nos aprofundarmos na compreensão de como lidamos com o dinheiro no mundo contemporâneo para desvelar outras facetas dessa relação.

Temos também a seguinte reflexão que se intensifica nessa pesquisa: de que modo as obras de arte participam de nossa vivência de mundo? O trabalho destacou que nem toda produção estética é arte e que uma produção estética voltada ao ganhar dinheiro, não dando espaço à expressão do sentir, pode se concretizar enquanto produto. Que seria, então, essa estética? Ela pode se concretizar sobre que formas?

Esse tipo de questionamento abre novas possibilidades de discussão que ultrapassam o escopo desse trabalho, mas que são igualmente importantes para compreender arte e dinheiro contextualmente e experiencialmente, como na discussão que aqui se apresentou.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Romero. **Artist Profile**. Disponível em: <http://britto.com/romeros-story/>. Acessado em: set. de 2017.
- BUENO, Arthur Oliveira. As economias da vida: Dinheiro e arte como formas de vida nos escritos de Georg Simmel. 2014. **Tese**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.
- BUKOWSKI, Charles. **Notas de um velho safado**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GARCIA, Wilton. Consumo e fotografia em Erwin Olaf: uma perspectiva contemporânea. **Discursos Fotográficos**, v. 11, n. 18, p. 57-76, 2015.
- ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, 2007.
- MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A união da alma e do corpo em Malebranche, Biran e Bergson**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WSF Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- OLAF, ERWIN. **Portfolio**. 2017. Disponível em: <https://www.erwinolaf.com/>. Acessado em: nov. de 2017.
- OLAF, ERWIN. **Vogue Masters Interview**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5YY5Lxzx9A&feature=youtu.be>. Acessado em: nov. de 2017.
- SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SIMMEL, Georg. **O conflito da cultura moderna e outros escritos**. São Paulo: Senac, 2013.
- WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2006.