



Economia política da Arte Moderna II / notas para uma sistematização provisória*

Luiz Renato Martins

palavras-chave:
realismo reflexionante;
trabalho abstrato;
forma heterônoma;
contrato; resistência e
barbárie

Paradigma tradicional de excelência artesanal, com que meios pode a pintura responder à abstração do trabalho e à sua ordenação serial, inerentes à modernização capitalista? O texto presente busca sistematizar os momentos decisivos de um percurso que se estende de Manet (1832-1883) a Rothko (1903-1970). Constitui o capítulo conclusivo de uma investigação sobre a transformação crítica do modo de pintar em modo de fabricação, fundado na superação reflexiva da dicotomia entre trabalho intelectual e corporal, imposta historicamente à sociedade. Atualizada criticamente e assinalando um fecho possível do processo da arte moderna, a pintura de Rothko põe-se como a negação de todo aspecto individual da pintura e de unidade orgânica e monádica da obra. Alcança-se assim o último termo de um processo; termo que assinala o fim do ciclo da autonomia estética como forma ligada à liberdade do sujeito, idealizado como natureza desinteressada. Para o trabalho de resistência contra a aceleração da barbárie é fundamental doravante levar em conta os fatores de heteronomia supraindividuais que, se não logram controlar toda a produção, detêm a hegemonia na esfera da circulação.

keywords:
reflexive realism;
abstract labour;
heteronomous form;
resistance and
barbarism

Traditional paradigm of craftsmanship excellence, how could painting answer to the process of labour abstraction and to serial production, inherent to capitalistic modernization? The text seeks to systematize the decisive moments of the journey that extends from Manet (1832-1883) to Rothko (1903-1970). It constitutes the conclusive chapter of an inquiry on the critical transformation of a mode of painting, founded on the reflexive overcoming of the dichotomy between intellectual and manual work, historically imposed on society. Updated critically and designating a possible closing to the process of modern art, Rothko's painting sets itself as the negation of painting's individual aspects and of the organic and monadic unity of the work. The last term of a process is so reached; term that indicates the end of aesthetical autonomy cycle as a form linked to subject's freedom, idealized as disinterested nature. For the work of resistance against acceleration of barbarism is henceforth fundamental to take into account the supra-individual heteronomy factors that, if they do not manage to control the whole production process, indeed keep hegemony in the sphere of circulation.

Arte moderna x modernização

Em vista de uma síntese da investigação presente, verificou-se que as obras de arte moderna põem-se como formas de resistência e de luta simbólica, de parte de forças minoritárias contra a hegemonia do sistema internacional de produção de mercadorias. Logo, a determinação da arte moderna como processo amplo de reflexão crítica, de resistência política e de dissidência de desejos, requer a referência ao processo maior de modernização, em cujo quadro ela se inscreve e a cujo sentido valorativo ela se opõe como crítica ou antítese. Por conseguinte, ou se estabelece tal quadro maior ou a determinação da arte moderna nos seus limites históricos e princípios gerais resulta imprecisa.

Do que foi investigado, infere-se que a “modernização” como discurso, em face do qual o realismo francês se constituiu como resposta, tem como matriz simbólica o chamado “Dois de dezembro”, o golpe de estado de 1851 do presidente eleito Luís-Napoleão (1808-1873), fundado à sua vez no massacre de junho de 1848, perpetrado pela forças burguesas contra as classes trabalhadoras parisienses¹. Tal origem autocrática foi ratificada a seguir com a maquinação do Segundo Império, concretizada na coroação, exatamente um ano após, em 2 de dezembro de 1852, do mesmo mandatário como Napoleão III. De fato, antes disso, o regime orleanista ou a chamada monarquia de julho, de Luís-Felipe (1773-1850), no trono de 1830 a 1848, constituíra um compromisso da burguesia conservadora, e principalmente das finanças, com as forças do ancien régime. E foi só sob a égide do saint-simonismo e do neobonapartismo que a França, atrasada tecnologicamente diante da Inglaterra e mesmo da Alemanha, entrou num processo cultural e paradigmático de industrialização e modernização produtiva.

A oposição republicana

Diante desse vasto processo, que além de econômico e político, foi também eminentemente simbólico – como mostra a reurbanização de Paris, executada por Haussmann –, é que se engendrou a resposta pictórica de Manet, vinculada à oposição republicana, e como um desdobramento do realismo, então combinado ao romantismo. Em suma, foi em resistência à modernização conservadora e monárquica que se desenvolveu o que Baudelaire (1821-1867) denominou de “arte moderna”, e que englobava, além de Manet, seus antecessores na pintura, David (1748-1825), Géricault (1791-1824) e outros, sem esquecer dos homens de letras e ideias do século anterior, Diderot (1713-1784), Rousseau (1712-1778) etc., que prepararam a Revolução Francesa e a fundação da nação moderna.

* Este texto, publicado em duas partes, contém, com pequenas modificações para efeito de edição - entre as quais a do título e intertítulos, específicos da presente publicação -, extratos da introdução e da conclusão da tese de doutorado **A Fabricação da Pintura: de Manet a Rothko**, defendida no Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Arantes, em 11 de dezembro de 2000. Daí seu caráter fragmentário e suas referências frequentes a um texto maior que é o da tese referida. A primeira parte, publicada no número 12 de **Ars**, foi extraída da introdução. A segunda parte, ora publicada, corresponde à conclusão da tese.

1. Para o massacre como marco simbólico de um novo espírito de época, ver SARTRE, Jean-Paul. **L'Idiot de la Famille**. Paris: Gallimard, 1971, v. III, p.32 apud OEHLER, Dolf. Art-Névrose. In: **Terrenos Vulcânicos**. Tradução de Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.37. Ver também Idem. **O Velho Mundo Desce aos Infernos**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Em síntese, a arte moderna nasceu antimonarquista e inimiga dos privilégios, para se converter, diante dos triunfos sucessivos da burguesia ao longo do século XIX, coerentemente em estratégia de resistência. Assim, o que mais tarde seria denominado de atitude de vanguarda brotou da grande revolução de 1789 – e sobretudo de sua radicalização de 1792 a 1794 –, e da renovação desses confrontos em 1830, 1831, 1834, 1848 e 1871, como episódios da guerra civil de classes.

Temporalidade, corporeidade, fabricação: realismo reflexionante

Nestes termos, a investigação examinou de início a reinvenção do realismo por Manet, estabelecida, entre outros aspectos, a partir do deslocamento do seu foco, cujo vetor deixa a representação estereométrica pela representação da temporalidade como realidade experimentada pelo sujeito, tornando-se, neste sentido, apreensão da fugacidade e da transitoriedade, mediante o primado da sensação, conforme propusera Baudelaire.

A captação do flagrante, que se converteu num dos móveis prioritários da pintura de Manet e na razão de ser de muitas das suas invenções estilísticas, levou-o a atribuir à sensação e ao corpo, como seu foco operatório, um papel cada vez mais proeminente e fundamental na produção plástica. De modo consoante, a visada reflexiva da atividade subjetiva espontânea, articulada à prospecção realista do seu horizonte social, conduziu-o à posição de evidenciar o seu próprio modo de fabricação como forma de verdade da pintura.

Partindo assim da superação do paradigma da contemplação – superação esta que é ratificada, na pintura de Manet, mediante o seu confronto com o caráter opticalista e todavia contemplativo da pintura impressionista –, a investigação refletiu sobre a prática produtiva como índice de autenticidade e explicitação do teor de verdade realista. Embora já verificadas na tradição do maneirismo e do barroco, a exposição da trama da pintura e a documentação da atualidade do seu fazer assumiram, na nova situação, valor inédito e tornaram-se os principais temas e parâmetros – às custas de toda harmonia, simetria ou verossimilhança – do discurso pictórico realista em Cézanne (1839-1906) e Van Gogh (1853-1890), entre outros pós-impressionistas.

Consolidou-se, deste modo, um realismo potenciado reflexivamente, que pretendia mostrar a verdade do seu próprio engendramento como condição de acesso da consciência ao mundo, ostentando os traços de intervenção do corpo e da materialidade pictórica como fundamentos de uma consciência fenomênica, em determinação recíproca com os processos de representação e linguagem.

Uma resposta à abstração do trabalho

Nestes termos, Cézanne e Van Gogh responderam à abstração e à despersonalização do trabalho, inerentes à modernização capitalista, salientando a irredutibilidade da dimensão subjetiva mediante traços contingentes e provisórios, reveladores da autenticidade autoral. Pretenderam assim, em tal embate entre arte e sociedade, Cézanne e Van Gogh, embora por vias distintas, igualmente constituir a antítese da servidão operária e da uniformização dos esforços sob o jugo mecânico-rítmico da linha de montagem.

À guisa de sistematização, pode-se então afirmar que, se Manet ainda atribuía à arte a capacidade de descrever a nova sociedade regida pelas relações de mercado, que moldam o seu tempo; e se Cézanne ainda zelava pela absoluta integridade e plena liberdade do ato estético, protegendo e sancionando, contra toda simetria e proporcionalidade, o livre curso da realização pictórica; e se, Van Gogh, tal qual um “Rimbaud da pintura”, conferiu uma ambição cósmica à pintura ao fazer a apologia universal do trabalho como força geral de transformação; o que se revela, feitas as contas, ao longo deste processo, é o progressivo estreitamento do campo de possibilidades semânticas do signo pictórico, senão sua exaustão, contraditada apenas mediante uma reflexão radicalizada sobre a produção.

Colagem: a atualidade do trabalho abstrato

Noutro contexto, pouco depois, o cubismo, já ciente do anacronismo histórico do trabalho como experiência orgânica e concreta, toma como abstrato o ato produtivo e o desarticula; divide-o em partes, mesclando-as. Em suma, a liberdade de Cézanne não constitui mais uma meta para os cubistas, que constataam a realidade da coisificação e da segmentação do corpo, não mais reunificável como organismo.

Os cubistas respondem assim à atualidade histórica do trabalho abstrato com um raciocínio sobre o modo de produção que delineia, em chave crítica e reflexiva, a possibilidade da produção em série, livre de toda determinação heterônoma.

Em síntese, o reconhecimento da fragmentação histórica do corpo constata um fato irremediável e opõe à estratificação do presente histórico a reinvenção das partes; reinvenção que potencia as capacidades específicas de cada uma, ao propor a exemplaridade da escultura-construção e da colagem. Na expectativa de reinvenção das partes, que se potenciam num novo todo, distingue-se, nos idos do primeiro pré-guerra, o projeto otimista da revolução operária latente.

O cubismo remata assim a liquidação da dualidade que, na tradição e de acordo com o modelo da contemplação, opunha o exercício estético, como desinteressado, àqueles relativos às demais atividades, tidas como interessadas. Ao superar os limites do paradigma contemplativo, o cubismo engendrará linguagens racionais e utilitaristas aplicadas, tais como o racionalismo arquitetônico de Le Corbusier e o *design* da Bauhaus.

A investigação do cubismo constitui ainda, no curso do presente trabalho, um parâmetro decisivo, visto que o exame dos desenhos preparatórios de Picasso, realizado no estudo agudo e notável de Pepe Karmel², funciona também como comprovação da tese que afirma, como própria ao teor crítico da arte moderna, a valorização do trabalho e da produção contra o valor da imagem. Tal tendência indica a disposição fundamentalmente antitética da arte moderna, desde o seu início, em relação à ordem instaurada pelo *laissez-faire* e o processo de modernização correlato, cuja fisionomia visual urbana, ao se caracterizar pela abstração da produção sob a magnificação da imagem, atua no imaginário social como mola propulsora das relações de mercado.

2. KARMEI, Pepe.
Picasso's Laboratory:
The Role of his
Drawings in the
Development of
Cubism, 1910-14.
Tese [Doutorado em
Filosofia]- Institute of
Fine Arts, New York
University, Nova Iorque,
1993; *Picasso and the
Invention of Cubism*.
New Haven: Yale
University Press, 2003.

A forma sem razão: a determinação quantitativa ou heterônoma

Consecutivamente, a investigação sobre o expressionismo abstrato comprovou que a pintura de Pollock (1912-1956) não se dispunha, ao contrário daquela dos surrealistas, a deixar marcas subjetivas, mas as ocultava mediante o velamento.

Tal pintura distinguia-se, pois, da surrealista, entre outras razões, porque se fundava na consciência histórica do esgotamento do poder semântico da figura, obrigando a que toda forma deste tipo, que não deixava de emergir, fosse velada. Assim, ao não atribuir, após 1943, à figura outro alcance senão aquele da significação idiossincrática, útil apenas para fins terapêuticos, Pollock, como autor, tendia a suspender criticamente o seu próprio poder de formalização. De modo análogo, o teor de verdade somática da linha e da forma, validados em certa arte surrealista, também eram negados. Com relação a tais sinais de participação do corpo, a pintura de Pollock (como também aquelas de outros expressionistas abstratos) optava por se apresentar como sobreposição de camadas, constituindo-se mediante “sepultamentos” sucessivos.

De fato, se a lentidão de Cézanne denotava a busca zelosa de uma verdade, destilada do processo fenomênico de autoengendramento da consciência em situação, já na rapidez de Pollock revelam-se o ceticismo e a descrença quanto à virtualidade de significação da espontaneidade subjetiva e à visada de um novo todo. Pela mesma razão, a rapidez crescente da

pintura de Pollock, após a guerra, não é similar àsquelas de Manet e de Van Gogh – dois exemplos históricos de pintores velozes, na linha da rapidez programática de Baudelaire (1821-1867) –, que só não se deixavam limitar pela forma para não perderem o ponto da mira sobre o todo dinâmico, situado além de toda fórmula ou convenção. Já a aliança de Pollock com a instantaneidade é a de quem não tem mais nada a esperar. Assim, sua falta de compromisso com o futuro, e portanto com o caráter duradouro e exemplar da forma, é distinta daquela dos dois pintores, uma vez que a tarefa ousada e trágica, no caso de Pollock, é apenas aquela de anunciar – na situação de “novo bárbaro” – que nada mais tem a dizer³. Vale sublinhar que, como parte radicalmente atomizada de uma sociedade pulverizada, Pollock não alcança nem a si e nem tampouco ao todo.

3. Ver STEINBERG, Leo. A primeira retrospectiva de Pollock. In: **Outros Critérios**: confrontos com a arte do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2008, p. 311-316.

4. Ver nota 1.

Ressalvados apenas os graus de diferenças específicas e relativos à trajetória cronológica de cada obra, a insolvência da forma se apresenta também nos trabalhos de outros expressionistas abstratos, conforme a exposição apresentada em *A Fabricação da Pintura: de Manet a Rothko*⁴ pretendeu indicar. Enfim, a descrença no todo em contraposição à administração total da vida, verificada na sociedade dos EUA, a atomização e o volume excessivo de matérias à disposição, como sintoma de uma produção hipertrofiada, faziam parte da verdade de um processo geral que se impôs a cada autor. Como cada um reagiu a essa determinação constitui uma questão específica, de que a exposição não tratou, restringindo-se apenas a focar Pollock e Rothko (1903-1970).

No caso de Pollock, com a imediatez do sujeito perdida como forma para si ou como poder autóctone de formalização, não lhe restava senão compor a sua resposta a partir da negação do princípio autoral e da atribuição de um quase animismo, ou da transferência de imediatez aos materiais. Neste sentido, no período do imediato pós-guerra, sua pesquisa revela a descrença na forma e, por conseguinte, a descrença ética e cognitiva. Assim, na série *Sounds in the Grass*, de 1946, não se distinguia o predomínio elaborado de uma nova racionalidade produtiva, como se verificara no cubismo, mas a quantidade de matéria e o gigantismo dos meios é que determinavam a forma. Logo, tal como na produção de massa para o mercado, era a finalidade convertida em escala que determinava a forma que, em si, pouco, ou mais nada, possuía de “razão” interna.

O contrato em vez da natureza

Com efeito, antes da guerra terminar, a encomenda para a realização do mural para o apartamento de Peggy Guggenheim já permitira a Pollock descortinar a nova era do comércio sem fronteiras, ou seja, do mercado

como novo simulacro de totalidade, que se instalaria com a forma de paz do pós-guerra. Assim, pusera-o diante do emblema próprio da realização sem origem e sem *telos*, ou sem natureza ou idéia ao fundo, e sem sujeito ou forma, como fim, e mediada pelo mercado, como *a priori*.

A importância emblemática da encomenda burguesa, ainda mais da própria prerrogativa de exclusividade em relação àquele autor, realçara o papel histórico do contrato como nova estrutura simbólica paradigmática, em lugar da natureza ou do sujeito, da autenticidade ou da finalidade. Afora isso, o gigantismo da encomenda era tal que obrigou o jovem casal de artistas, Lee Krasner (1908-1984)/ Pollock, a derrubar uma parede interna do próprio apartamento para que se pudesse esticar a tela nas dimensões pedidas pela galerista. Tudo isso configurava a metáfora, por excelência, da explosão para fins da produção, tanto dos padrões domésticos quanto psíquicos.

Noutras palavras, para o produtor norte-americano naquela altura, o mercado nacional estava em vias de se converter em mundial. Na nova escala de produção do megamercado, crescer ou desaparecer, na produção e no comércio, constituiria a divisa da nova economia dos EUA, e o artista, mesmo se aparentemente só produtor artesanal e individual, já se via tangido, no caso paradigmático de Pollock, pela voragem de uma economia acelerada vertiginosamente pela expansão, decorrente do esforço de guerra e da escala do seu botim.

Ao se pôr à “altura do momento”, como dizia, Pollock também comandou – como um general que opera um recuo estratégico? – a entrada na indústria cultural da arte, agora sem fundo subjetivo ou natural. Sua pintura posterior revela-o consciente dos perigos e dos impasses próprios da nova condição da arte, bloqueada como projeto individual, no novo quadro histórico.

Teatro dialógico ou instalação

A consciência histórica aguda de Rothko o conduz à negação de todo aspecto individual da pintura. Da superação da expressividade subjetiva e da unidade orgânica e monádica da obra, passando pela superação das marcas do corpo como emblema da verdade, até atingir a despersonalização da pincelada ou do toque, a pintura de Rothko, numa trajetória de radicalização crítica e materialista crescentes, vem a negar também a forma individual e isolada da obra, encaminhando-se para a sequência reflexiva ou para a relação recíproca e dialógica de uma sequência de telas, pensadas como série reflexiva.

Nesse curso, entretanto, não renegou jamais o princípio realista da arte como ato crítico-cognitivo, dotado de universalidade e exemplaridade, indo à exasperação paradoxal de uma afirmação

irrealizável. A refuncionalização da pintura como arquitetura e teatro dialógico, configurando uma arte cívica, aspirada por Rothko e possivelmente também pelo expressionismo abstrato em geral, realizou-se, talvez intensamente, mas também fugazmente, nas obras de Houston.

Precisamente aí, pode-se dizer que a arte maximalista do expressionismo abstrato alcançou o seu último e extremo desdobramento, talvez o seu corolário. Porém tal realização foi também o signo da sua irrealidade histórica como paradigma pictórico, no mundo à volta, cego ao seu exemplo. Com efeito, ilhada e isolada como configuração de um todo, corporificado na miniágora da capela de Houston – que apenas a extrema concentração, o rigor e a maestria de um pintor ímpar tornaram possível –, as obras de Rothko em Houston, na intensidade da sua irresignação ao estatuto domesticado da arte, são de um pungente anacronismo no mundo pós-moderno da *pop art* e do profissionalismo frio e ascético da *hard edge* e da *colour field painting*.

A pintura subsequente de Rothko, inscrita no papel e salientando as ranhuras deixadas pelo pincel, como os sulcos, ansiosos de liberdade, na parede não vencida de uma cela, é pungente e intensamente expressiva, como só pode ser o diário das últimas horas de um sobrevivente, que resiste o quanto pode, sem ceder. A verdade da nova hora fora distinguida inapelavelmente por Pollock, décadas antes: a *arte moderna*, aquela da resistência individual, do ato de guerrilha e de provocação de uns poucos contra um exército sem rosto e totalmente aparelhado, estava condenada a desaparecer para se tornar um subsistema específico da indústria cultural.

O último ato exemplar

Rothko resistiu o quanto pôde e prolongou a existência da *arte moderna*, levando-a a perdurar e a se desdobrar num mundo em que os conflitos políticos vinham sendo travestidos sob feições publicitárias e questões de moda, e o descrédito do rigor anticomercial dos valores artísticos modernistas se revelava mais do que nunca. Na sua intransigência bravia e no seu isolamento deliberado quanto às práticas de acomodação das diferenças em prol do comércio, que se tornou um fator dominante no cenário artístico dos EUA – crescentemente receptivo a novas formas de arte após o advento da *pop art* –, a luta tenaz e o desaparecimento de Rothko assinalam a morte do etos da intransigência da *arte moderna* como forma individual e combativa, afirmativa da significação ética do instante vivido e formalizado, de modo exemplar e universal, como antevisão de um novo todo.

Tal fim parece ecoar um outro desaparecimento, uns poucos meses antes, de um projeto de reestruturação das relações sociais, que, ao moldar a redefinição de uma existência individual, empenhando-a na possibilidade um novo todo social e simbólico, encarnara, em termos próprios, um paradigma paralelo e congênere àquele do projeto artístico modernista: o de forjar a exemplaridade do instante, projetando-o num plano de objetividade simbólica, como queria Baudelaire, em antítese ao avanço da barbárie, autodenominada de modernização.

Assim, a captura e a execução, nas selvas da Bolívia, de Ernesto *Che* Guevara (1928-1967), quase sem aliados, assinala o limite histórico de um processo. Leitor assíduo de Baudelaire, cujas obras carregava sempre em sua mochila, *Che* encarnou em sua trajetória um projeto histórico singular e estruturalmente similar ao da arte moderna, o de fazer da reflexão e do exemplo, lançados na escala do indivíduo e do instante, uma síntese com o todo.

Se é fato que o processo artístico modernista pode ser remetido à nova correlação de forças, estabelecida a partir da sucessão de obras e intervenções de Diderot, David, Baudelaire, Daumier (1808-1879), Courbet (1819-1877) e Manet, que, ao praticarem a arte e a crítica, concretamente livres de toda tutela, firmaram o compromisso da arte com a interpretação do seu próprio tempo; e se procede, ainda, a ideia de que a arte modernista de vanguarda – como atividade de retaguarda – teve ao longo do seu processo um caráter marcadamente provocador, ligado à ideia de arte como ação individual contra uma certa “destotalização”; se todas estas qualidades podem ser tomadas como caracteristicamente modernistas, pode-se dizer que tal linha, fundada na apreensão individual e reflexiva do instante e em sua elaboração ética e estética, de acordo com o esquema da ação individual e provocativa, tem um certo término emblemático no final do decênio de 1960.

Os novos combates

Para além de toda disparidade de aparência, a desigualdade dos desaparecimentos de *Che*, em outubro de 1967, e de Rothko, em fevereiro de 1970, recombina-se sob a força esmagadora de uma mesma estrutura e de um mesmo significado. O triunfo da barbárie na Bolívia e em Manhattan assinala o bloqueio, ao que parece historicamente definitivo, da revolução e da arte como forma de ação e de reflexão, e como operação de luta e de provocação, na escala individual.

Isto não significa que as possibilidades de luta e de novas formulações, que estavam latentes nos princípios da *arte moderna* e por meio dela foram potenciadas, cessaram de existir, mas que, num novo estágio histórico, caracterizado pelo mundo totalmente unificado pela



administração e pelo planejamento dos modos de circulação, não existe mais a possibilidade do contato primário, livre e direto entre o observador e a obra, tal como o sujeito rousseauísta um dia se pensara livre e desimpedido diante da natureza. Doravante, toda estratégia de luta e dissidência se trava, muito longe do horizonte imaginário e quimérico da liberdade natural, no território demarcado da indústria cultural. Contra tal adversário, o pré-requisito deve ser a estratégia supraindividual ou coletiva.

Noutras palavras, alcança-se assim o termo último de um processo, cuja etapa final – já antevista décadas antes por Kafka (1883-1924), Duchamp (1887-1968), Benjamin (1892-1940), Brecht (1898-1956) e Pollock, entre outros – assinalaria, segundo estes proclamavam, o fim do ciclo da autonomia estética como forma ligada à liberdade do sujeito, idealizado como natureza desinteressada. Em contrapartida, está em curso, desde então, um novo ciclo caracterizado pela absorção da arte como subsistema específico da indústria cultural.

Em síntese, a conclusão sistematizadora de tal análise é de que o processo artístico, sem prejuízo de algumas especificidades, deixa de poder ser compreendido como campo de ação individual ou da subjetividade livre e autônoma, conforme se pretendeu na era do modernismo, para se processar e ganhar significado no interior da indústria cultural, como sistema que o sobredetermina e condiciona a sua produção, circulação, recepção e interpretação.

Para aqueles que, dentro deste novo patamar, pretendem efetuar um trabalho de resistência contra a aceleração da barbárie, é fundamental levar em conta estes novos condicionantes estratégicos, ou seja, os fatores de heteronomia supraindividuais que, se não controlam plenamente a produção artística, têm o seu poder hegemônico securitizado com relação ao momento ulterior, da circulação e recepção.

Acima, fotografia de
Che Guevara.

Ao lado, Gustave
Courbet, A barricada (Le
barricade), 1848. Museu
Carnavalet, Paris

Luiz Renato Martins é professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Gustave Courbet, *La barricade* (cat. 5)