

Atipologias: estratégias de pertencimento no sistema das artes

Letícia Weiduschadt¹

 0000-0003-2143-8039

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4680

Resumo

Na arte contemporânea os críticos e os curadores ganharam mais espaço, ocupando no sistema de dominação um espaço próximo ao dos artistas. Esta inversão alicerça o sucesso artístico à criação de parcerias sociais. Para tanto, o artigo parte do processo criativo com o intuito de reconstruir marcos e questões que ora catalisam a criação, ora a modificam. Através do que diagnosticamos enquanto atipologias metodológicas observaremos que as estratégias de pertencimento no mercado de arte perfazem um caminho próximo daquilo que Boris Groys anunciava enquanto autoria múltipla. Perante esta construção, interessa-nos refletir acerca de modalidades de pertencimento, avaliando como o agenciamento de seus processos, obras e da imagem de si é algo individual e não replicável.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Sistema da arte. Pertencimento. Estratégias.

¹ Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa realizada com bolsa da CAPES/PROEX. O presente artigo integra a escrita da pesquisa de doutorado “Curadoria de si: estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea” realizada no PPG-ARTES/EBA/UFMG.

Quem sobe e quem desce no âmbito da arte? Como se constrói e como se mede a reputação um artista? Como uma obra pode ser inflacionada? Como fazer para que ela simplesmente não seja vista? Questões como essas, logo se vê, não pertencem apenas ao mundo da arte, mas ao mundo como um todo. Desde o princípio, Nelson Leirner desvendou esse princípio, acusou-o com sarcasmo e doses de iconoclastia calculadamente violentas. Afinal, quer equívoco maior, pior ainda, quer má-fé maior do que a dos que apregoam que a arte está acima deste mundo? Cumpre denunciar mais essa armação.

Agnaldo Farias²

Primeiramente gostaríamos de situar o leitor sobre a noção de pertencimento. Tal como Bauman lembra no texto *Modernidade líquida*, no mundo atual há uma constante busca por segurança. E onde há mais segurança, há menos liberdade; onde há mais liberdade, menos segurança. A partir desse raciocínio, ao situar seu pensamento sobre a construção da identidade, concordamos com o autor de que ela é, sem dúvida, um processo sem fim. Com suas mudanças e experimentações, construiriam uma lógica contínua ao longo de toda a vida. Ao transpor essa lógica ao campo do artista, percebe-se que a curadoria de si atravessa um outro caminho que vai além do fazer artístico, de suas estratégias de criação: aproximando-nos de uma construção de pertencimento.

Mas pertencer a quê?

Poderíamos eleger múltiplas formas de abordar esta questão, todavia selecionamos uma: a inscrição no sistema da arte, mais precisamente no mercado de arte.

As parcerias criadas pelos artistas são estabelecidas através de vínculos sociais, e cada artista traça um percurso individual – ainda que alguns pontos em comum possam ser encontrados. Para percorrer esse raciocínio, há uma percepção de escolhas realizadas para o pertencimento ou a manutenção de uma conquista de reconhecimento.

Atipologias

O ateliê ou o espaço de construção das obras funciona como um possível primeiro espaço de legitimação da obra, porém, esse caminho só acontece quando ela é apresentada ao outro. O contato de curadores, galeristas e demais agentes com as obras nos ateliês parece indicar o primeiro círculo de legitimação.

Desta forma, cabe lembrar brevemente que no século XIX, a atividade artística já mantinha um espaço social da arte. Museus, galerias, artistas, historiadores, espectadores, *marchands* e críticos

² Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/nelson-leirner-em-curitiba>. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

constituíram a consolidação do mercado. O artista passou paulatinamente a desenvolver um processo criativo individual em prol de encomendas. Estas encomendas feitas aos artistas não desapareceram, no entanto, como nos lembra Pevsner esses fatores foram decisivos para a libertação social do artista.

Já na análise do caso contemporâneo, Nathalie Heinich diz que ela “(...) exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista.”³

Enquanto a singularidade e a excentricidade eram exigências impostas ao artista moderno, Heinich considerou também dois modos de singularização: o individual e o coletivo. Enquanto o coletivo direcionava-se para a formação de grupos de artistas que se consolidavam principalmente com seus manifestos; o individual ligava-se na invenção biográfica. Todavia, para a autora, “há aí uma personalização do estatuto que é uma das características principais da modernidade. (...) Após o deslocamento para as carreiras, (...) produz-se na primeira metade do século XX, um deslocamento de obras para pessoas”⁴. Edições de revistas e livros com biografias, autobiografias, escritos e correspondências passaram a ser amplamente difundidos, contribuindo para a concepção de que as obras dos artistas eram menos importantes do que eles mesmo. Nesse contexto, ser conhecido e reconhecido como artista tornou-se algo imprescindível, cuja norma imposta pela originalidade associou-se a noção de inovação e personalização construídas através da transgressão dos cânones. Esse novo paradigma do artista moderno modificou-se na arte contemporânea, já que há uma reconfiguração de sua identidade na qual a criação artística influencia diretamente sobre seu estatuto.

Através dessas fronteiras, lembramos que não há valorização do artista sem o estabelecimento de parâmetros. Assim, atravessando um estudo particular dos artistas contemporâneos, percebemos a necessidade de um caminho único e atipológico perante o pertencimento no sistema das artes.

Nessa construção não poderíamos deixar de lembrar do silêncio que envolve o mercado de arte. Na busca por conduzir uma leitura sobre a estrutura que envolve os agentes vinculados ao sistema da arte é necessário lembrar que Raymonde Moulin já alertava que os negociantes de arte inserem o artista em uma economia social, transformando valores estéticos em econômicos. Em suas palavras, descreve que “a constituição dos valores artísticos efetua-se com a articulação do campo artístico e do mercado. No

³ HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.04, Outubro 2014, p. 387.

⁴ HEINICH, Natalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**, v. 13, n. 22, maio 2005, p. 139.

campo artístico são operadas e revisadas as avaliações estéticas. No mercado se realizam as transações e elaborações de preços.”⁵

Para compreender tal processo é importante lembrar que a obra enquanto mercadoria atravessa um percurso particular na construção de seu valor. Quando colocada à venda atravessa dois fatores temporais de rarefação: um atribuído ao fato de serem fisicamente imperecíveis, “soma-se a isso que os acasos do destino póstumo dos artistas diminuíram as chances de sobrevivência de certas obras”. Em segundo momento, os acervos presentes nos museus estariam abrigados de certas intempéries que possivelmente destruiriam as obras. Todavia, esses acervos, em partes, são retirados da circulação permaneceriam alheios ao mercado de arte. Ao encontro dessa acepção, no contexto global, Moulin destacava que “a partir dos anos 60, nos países ocidentais, se desenvolve uma ação pública em favor dos artistas, ao mesmo tempo em que as escolhas artísticas em âmbito nacional (ou federal) são orientadas para formas avançadas de arte contemporânea”⁶. Contudo, próximo a uma involução, a repressão política na década de 1970 no Brasil enfraqueceu o mercado, as instituições e consequentemente a produção artística.⁷

Analisando uma perspectiva histórica, Bueno debruça-se na relação com o reconhecimento institucional e da consequente legitimidade da arte. Ciente da crise da legitimidade, concordamos com Bueno que a instabilidade com a qual os artistas brasileiros deparam-se evidencia a problemática da formação, da produção e da inserção da arte no Brasil. Se as pesquisas anteriores a 1930 já revelavam a costumeira dificuldade de custear o trabalho do artista, “sendo forçada a recorrer a atividades paralelas”⁸, seu texto *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o mercado* reitera que não foram grandes os avanços no âmbito da circulação de arte.

Concordamos com Bueno que a produção artística brasileira, ainda “continuou se desenvolvendo e preservando a qualidade, mesmo nos momentos mais críticos”. Contudo, ao contrapor a qualidade das obras em contraponto com o mercado de arte, ainda que sua afirmação perfaça um elogio para com a relevância simbólica perante toda a dificuldade em trabalhar com arte no Brasil. Bueno parece ter abdicado do pensamento de que não é necessariamente a qualidade ou a relevância da obra do artista que determina seu valor econômico. Ademais, a socióloga não leva em conta os inúmeros espaços de fomento artístico autônomos como auxiliares desse diálogo entre os pares que auxiliaram na manutenção desta construção do pensamento e da circulação da arte. Não há necessariamente um

⁵ MOLIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁷ FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *Ouvirouver*, 2017, 13(2), p. 381.

⁸ BUENO, Maria Lúcia. A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o Mercado. IN: BÔAS, Gláucia Villas, QUEMIN, Alain (org). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Paris: OpenEdition Press, 2016, p. 337.

indivíduo responsável pelo insucesso nas vendas, mas um sistema que se constrói dentro de um padrão estético. Conforme descreve Bueno:

Até a modernidade, a produção artística se pautou por normas estabelecidas pela História da Arte e a Estética. Os modernos abandonaram as convenções para construir sua própria expressão plástica. Do desprezo às regras – origem da afirmação da liberdade de criação –, emergiu uma arte inovadora num universo social ainda conduzido por antigas tradições. A intolerância do público e da crítica com relação à arte moderna deveu-se, em parte, pela incapacidade de assimilar, naquele momento histórico, as novas formas estéticas.⁹

Assim destaca-se que o mercado moderno já detinha uma autonomia da instituição, a dizer o pensamento acadêmico. Para a socióloga, desde os anos 1950 houve um crescimento das transações fomentadas pelos leilões de arte. Essa expansão do mercado consolidado internacionalmente com a ascensão dos impressionistas e pós-impressionistas transformou-se em grandes shows milionários.

Por conseguinte, nessa época, a dizer no final da década de 1940 e início da década de 1950, surgem as galerias de arte que passam a servir enquanto espaços de reuniões de artistas. E essa “centralidade artística exercida pelos franceses favoreceu a emergência de um núcleo de galerias de vanguarda em Paris depois da guerra. Porém foi em Nova Iorque que se constituiu uma estrutura para a arte contemporânea.”¹⁰

Nessa passagem, Bueno observa que os museus não ofereciam mais suporte para a arte da vanguarda, resultando assim no favorecimento das galerias privadas e da imprensa o fomento para a arte contemporânea.

Ainda que essa passagem tenha acontecido em âmbito internacional, não podemos perder de vista suas implicações no favorecimento das galerias de arte no Brasil. Como analisa Ana Letícia Fialho, é necessário rever que o espaço de uma galeria determina um importante lugar dentro do que se valida enquanto visualidade de arte contemporânea.

Embora não se justifique rapidamente esse fator, é necessário compreender que o sucesso econômico que viabiliza a dedicação às pesquisas plásticas, criando uma vertente importante na circulação das obras. Destarte, não podemos desconsiderar que embora nem tudo o que esteja no mercado seja necessariamente uma obra-prima, nem tudo se resguarda somente ao lugar de produto de arte. Nesse trânsito entre a validação econômica que viabiliza uma validação simbólica: é necessário considerar o papel das galerias de arte enquanto ambientes formadores do nosso olhar.

⁹ BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 144.

¹⁰ *Ibid.*, p. 170.

Nelson Leirner mencionou sobre sua rápida inserção no circuito artístico como algo independente da qualidade de suas obras. Ainda que se incomode com a ausência do olhar do rigor simbólico sobre seu fazer até a morte de seu pai - que era uma persona influente no sistema das artes na época -, a partir dessa experiência o artista procurou um adensamento do seu pensamento para com o aspecto simbólico de suas obras.

Como resposta a sua trajetória, o desconforto com o lugar que ocupava parece ter impulsionado o uso da apropriação e da crítica ao sistema. Ao requerer uma liberdade para com o fazer, Leirner traz ao artista contemporâneo a intenção *per se* e não como uma consequência do que os curadores e comentadores de arte associam como a arte basilar da época.

Ainda que Leirner tenha se colocado como uma vítima do mercado em nossa entrevista, parece também querer perpetuar com o jogo entre dominante e dominado. Nelson não só critica o mercado de arte, mas também a construção da figura de um artista. Próximo daquilo que Damisch mencionada que “o artista antes de tudo é um nome”¹¹, a circulação das obras de Leirner parece ter criado um personagem de sucesso que através da apropriação de objetos do mundo, consolidou-se através de relações sociais. Tal como observamos na declaração de Leirner:

Eu fiz a primeira exposição individual na melhor galeria de São Paulo com texto do Ryszard Stanislawsky, um dos curadores das Bienais daqui. (...) Sem ver meu trabalho ele escreveu um texto pra mim.¹²

Sua inserção no sistema foi provocada por uma escrita as cegas, no qual o polonês Stanislawsky tampouco viu seus trabalhos. No fim de sua carreira ele parece ter adquirido novamente esse status de um artista. Nelson foi um artista que questionou o sistema das artes, mas que, a nosso ver, acabou nunca sendo devidamente questionado. Essa manutenção de uma crítica à manutenção da arte econômica parece encontrar tantos outros exemplos, mas todos acabam esvaziando o sentido sensível e simbólico do pensamento para com o mundo.

O caso de Leirner exemplifica muito bem o interesse do sistema de arte por um nome e não por uma obra de arte. Nesse lugar em que há um interesse pelo artista e não necessariamente pela obra em si, ele acabou nos últimos anos de vida se sentindo preso dentro do próprio sistema.

Contudo, foi a partir disso que Leirner declarou que aprendeu a se posicionar criticamente perante algumas escolhas artísticas em especial no âmbito da circulação de suas obras. Anos mais tarde, em entrevista para Chiarelli, acrescentou:

¹¹ DAMISCH, Hubert. **Artista**. In: ENCICLOPEDIA Einaudi. Porto: Imprensa Oficial, 1984, p. 72.

¹² LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

Aos poucos a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tenho visão do que fazia então e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer até sem ver o seu trabalho.¹³

Embora as vicissitudes da longa trajetória de Leirner tenham sido, sem dúvida, influenciadas pelo descompasso do mercado de arte brasileiro fragilizado é importante compreender que sua ironia e seu sarcasmo dessacralizaram a figura do artista. Ao levar em conta a construção da inserção de Leirner e a manutenção desse sucesso parece-nos que Leirner foi vítima (ou teria se vitimizado?) pela sua própria carreira de artista. Ao ser questionado sobre o tempo da criação, Leirner confessou que não havia tempo, mas que sua noção temporal e sua ansiedade haviam mudado:

Eu senti que até uns 75 anos eu ainda estava com um pique ainda muito maior. Eu viajava a trabalho, fazia exposições fora, eu acompanhava. Hoje raramente faço isso, não porque não posso, não porque estou em cadeira de rodas. É porque realmente não tenho mais disposição, não tenho. Não vou mais a exposição não vou mais em inaugurações. O social da arte desaparece, tem essa parte, e o social da arte você dá para alguém fazer para você, a galeria que você trabalha que te representa faz toda essa parte, isso que você precisa para dar continuidade, que trabalhe o teu acervo, que faça tudo isso. Agora você como artista, você já se despede do social da arte.¹⁴

O que Leirner chama de social da arte refere-se a toda a rede de contatos e de diálogos necessários à produção e circulação das obras. Como descreve “Porque o teu trabalho tem que ir e vir, entrevistas e fazer, de certa maneira é o social, né? Não quero dizer que o trabalho é social, mas requer que você converse com a pessoa, mande um e-mail, pergunte, marque, se ponha a disposição”¹⁵.

Esse hábito que Leirner mantinha até seus 75 anos acabou diminuindo muito, até sua indisposição de sair de casa aos seus 87. Ainda que ainda produzisse, a perda de interesse pela arte de seu tempo parece repercutir da sensação de prisão dentro do sistema de arte - fato que declara em entrevista. Aliado a este desconforto, solicita a indicação de um *hobby*, já que gostaria de se aposentar.

Na entrevista com Rafael Vogh Maia Rosa¹⁶ Leirner compara seu trabalho com o do seu irmão, médico do INCOR, salientando que ele se aposentou após trinta anos de trabalho e estava agora

¹³ LEIRNER *apud* CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner - Arte e não arte**. São Paulo: Galeria Brito Cimini, 2001, p.30.

¹⁴ LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

¹⁵ LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

¹⁶ LEIRNER, 2011. Entrevista com Rafael Vogh Maia Rosa.

dedicado à *hobbys*. Contrariado, reconhece que todo e qualquer *hobby* que ele (Leirner) quisesse se dedicar seria atribuído enquanto arte. Eis sua frustração. Ou seria mais uma de suas ironias perante o sistema das artes? Talvez essa busca ocupe os dois lugares: alguém que do sofá de sua casa continuava a questionar o sistema das artes, porém cansado da arte de se tempo.

Essa prisão do artista, ainda que possa ser lida como mais uma das ironias de Leirner, coloca ao centro a figura do artista capitalista que ao conquistar determinado sucesso acaba se tornando um nome. Todos as suas ações acabariam se tornando obra de arte porque existe um sistema interessado em absorver financeiramente tudo o que ele possivelmente poderia vir a fazer. Destarte, a regra aqui é imposta pelo sistema da arte.

Há na confluência dessas obras uma poética que vai ao encontro da ironia utilizada pelo artista. Em Leirner é sua ironia que modula seu ofício e atravessa, muitas vezes, os discursos silenciosos do sistema da arte. Ao ironizar o próprio sistema das artes, suas obras revelam seu humor e sua atuação enquanto um artista que se utilizou da própria estrutura do fazer uma forma de reflexão sobre a arte e seu tempo.

Contudo, antes de seguir, lembramos aqui do convite da exposição de Leirner *Pague Para Ver*. Nesse convite o artista utiliza de toda a sua experiência das tardes de domingo em que se reunia com amigos para jogar pôker. Ali, no verso do convite declara toda a estrutura que julgou necessário para que um artista pudesse se alicerçar na inserção no sistema da arte que reverberasse em um sucesso econômico.

Esse convite recusado por Tereza Nazário na década de 1980 resulta no cancelamento da exposição por Nelson. O motivo? Apresenta em seu verso uma abordagem do artista para com o sistema da arte. Este que haveria de pagar para ver.

Aliado a isso, eis que revisitando uma análise sobre frontal do convite, para que o jogo se complete falta uma carta para que o *Royal flush* se complete. Para entender a ação de Leirner é necessário compreender que no jogo de pôker, uma sequência com as cartas mais altas do naipe de espadas é imbatível. Ou seja, “Às-Rei-Rainha-Valete-10” de espadas é a mão com maior valor. Assim, fotografia de Henrique Macedo Netto revela que temos que pagar para ver.

Afinal, como bem descreve Leirner no termo “artista” a cartada final é, portanto, do artista. Ou pelo menos deveria ser. E traçando uma analogia de palavras, resta a ele esperar para que “paguem para ver”. Afinal, se ele seguir as regras terá êxito na tal “venda garantida”.

Nem precisamos mencionar novamente a ironia contida nessa condução de Leirner, afinal, como bem sabemos o mercado de arte costuma se preservar ao ocultar parte de suas regras.

Há a necessidade de uma estratégia. Ao termo “estratégia” lembramos da compreensão de Morin que mencionava que ela deveria ser compreendida enquanto um caminho que se faz enquanto se caminha. Entende-se que existe uma estrutura de validação que traz uma dinâmica valorativa de espaços aos quais os artistas podem seguir. Explicamos: participar de exposições coletivas, individuais, bienais, inserir-se em uma galeria de arte. Todavia, cabe ao artista entender como construir seu percurso sem perder de vista aquilo que em seu processo criativo é potente. Lembrar, portanto, que recusar participar de uma exposição, ou se associar à alguma galeria pode sempre ser uma opção.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BUENO, Maria Lúcia. A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o Mercado. IN: BÔAS, Glaucia Villas, QUEMIN, Alain (org). **Arte e vida social**: pesquisas recentes no Brasil e na França. Paris: OpenEdition Press, 2016.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner - Arte e não arte**. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **Ouvirouver**, 2017, 13(2), p. 378-390.

DAMISCH, Hubert. **Artista**. In: ENCICLOPEDIA Einaudi. Porto: Imprensa Oficial, 1984.

GROYS, Boris. Autoria múltipla. In: GROYS, Boris. **Arte e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. São Paulo: EDUSC, 2008.

HEINICH, Natalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**, v. 13, n. 22, maio 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em 27/03/2016.

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v.04, outubro 2014, p. 373-390.

MOLIN, Raymonde. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Entrevistas realizadas com Nelson Leirner, Letícia Pirmez, Lília Schwarcz, Henrique Macedo Netto, Tadeu Bandeira, Eduardo Brandão.