

MARROM

Palestra na Galeria Vermelho

07 de junho de 2002

A partir da metade do século XX, a obra de arte adquire uma natureza cada vez mais complexa. O território das artes visuais se expande para outras áreas artísticas, como a música, a literatura e o teatro, e invade os campos da arquitetura, da ciência e do desenvolvimento social. Nessa situação de contaminação entre meios, áreas e discursos, como se estabelecer uma definição objetiva para a obra de arte?

Até a 2ª Guerra Mundial, existiam critérios formais objetivos para definir uma obra de arte. As características da estrutura plástica de um objeto determinavam sua qualidade artística. O recém-criado mercado de arte usufruía de critérios objetivos, como materialidade, unicidade e autoria, para estimar comercialmente o objeto artístico. Uma obra de mármore valia mais do que uma de feltro; uma pintura, mais do que um múltiplo; e uma escultura feita por um mestre, mais do que uma feita por um de seus discípulos.

No entanto, os experimentos artísticos ocorridos a partir do pós-guerra ocasionam a expansão da definição de arte, flexibilizando suas fronteiras com outros campos, como a ciência, a filosofia ou simplesmente a vida cotidiana. Com as pesquisas artísticas de nomes como Yves Klein e James Lee Byars, e, no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark, a obra de arte deixa de ser apenas um objeto a ser possuído para tornar-se um sistema de relações a ser experimentado.

Já em 1962, Klein apresenta **Zone de sensibilité picturale immatérielle**, anunciando a desnecessidade do objeto material para a fruição da experiência de arte. A partir de então, vários artistas desmontam ainda mais a noção tradicional

de obra de arte. Andy Warhol radicaliza a proposta duchampiana de que qualquer objeto poderia ser arte. Com as caixas de sabão **Brillo Box**, de 1964, Warhol relativiza a importância da forma, fragilizando os limites entre objetos artísticos e bens de consumo. Joseph Beuys invade o território da sociologia, pregando que todo homem é um artista, que todo trabalho físico é um trabalho criativo e que a criatividade é o capital gerador dos bens mais importantes para o fortalecimento de uma economia.

Finalmente, ainda nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, os artistas da chamada neovanguarda começam a formular uma teoria e prática de arte que se concentrava menos na execução de um objeto que fosse formalmente pertinente e terminado do que numa arte que revelasse os processos de sua execução ou “inexecução”. A relação tempo-espaço torna-se um fator fundamental para a experiência de arte. Além de realizarem trabalhos efêmeros, os artistas situam a obra fora do espaço tradicional da arte, ressaltando a importância da duração e do percurso para que ela seja compreendida.

A obra de arte definida como uma estrutura sólida e compacta com um mínimo de estabilidade, unidade e composição desaparece, tornando-se difusa e quase imperceptível. Sua aura agonizante se dissipa por completo devido à utilização cada vez maior de tecnologias industriais. A possibilidade de reprodução de um objeto e de uma imagem indefinidamente, sem prejuízo de “qualidade estética,” faz a obra de arte totalmente impessoal e extingue a relação indicial que esta mantinha com o artista. Ele, muitas vezes, não chega nem mesmo a tocá-la, terceirizando sua execução e montagem.

Além disso, a matriz digital, diferentemente das utilizadas nas práticas tradicionais de gravura ou fotografia, além de poder ser reproduzida, não se desgasta com uma

tiragem grande. Tanto a matriz, quanto o original e as cópias passam a ser formal e conceitualmente idênticos.

A estrutura plástica de uma obra deixa, portanto, de ser determinante para seu estatuto de arte. Assim como um objeto artístico pode ser igual a um artefato doméstico, industrial ou mesmo a um acidente natural, uma imagem de arte pode ser formalmente idêntica a uma imagem documental, publicitária ou científica. Uma obra de arte passa a ser “qualquer coisa” feita por um artista. Essa indefinição da obra de arte faz com que o mercado alicerce seus paradigmas sobre a crença renascentista na condição genial do artista e em seu toque mágico. Enquanto no Renascimento essa crença se reportava a uma habilidade técnica do artista, hoje em dia ela fundamenta-se apenas na sua intenção em fazer arte.

Devido à vulgarização do objeto artístico, essa intenção do artista torna-se essencial para a definição de arte, e sua marca registrada, fundamental para a valorização da obra. A autoria passa a ser determinante para a avaliação de um trabalho artístico. Um objeto qualquer é mais valorizado do que outro por ter sido magicamente tocado por este ou aquele criador. O artigo de arte distingue-se, assim, de seu similar não-artístico, porém confunde-se com o fetiche ou com a relíquia histórica. Objetos banais são colocados em redomas de cristal e passam a ser tratados como pedras preciosas e raras, por terem sido tocados por determinado artista, numa determinada época. Coisas como um guardanapo com a caligrafia de Basquiat ou um cartão postal com a assinatura de Beuys passam a ser consideradas falaciosamente obras de arte. O que diferencia esses objetos do capacete assinado de Ayrton Senna ou do retrato autografado de James Dean?

Obras efêmeras, criações coletivas, intervenções específicas e todo tipo de experiências “contaminadas” são algumas das inúmeras tentativas de resistir à reificação da experiência de arte e de confrontar a recuperação de valores antigos

como a ideia renascentista do toque mágico do artista genial. Apesar de todas essas investidas que, nos últimos 50 anos, transformaram radicalmente as noções de obra de arte, o mercado continua ditando as regras da produção artística. Além de atribuir excessivo valor a fatores obsoletos e extrínsecos à obra de arte contemporânea – como autoria, unicidade¹ e materialidade² –, estimula a proliferação dessas mesmas manifestações artísticas, que surgiram originalmente com o objetivo de criticá-lo ou subvertê-lo.

Obras efêmeras, criações coletivas e intervenções específicas transbordam por todas as partes, adquirindo o mesmo estatuto que vieram condenar. A flexibilidade da experiência artística contemporânea é, na realidade, um espelho do capital fictício. Ambos podem ser definidos como “um processo de reprodução da vida social por meio da produção de mercadorias.” As regras são “concebidas de maneira a garantir que ele [ou ela] seja um modo dinâmico e revolucionário de organização social que transforma incansável e incessantemente a sociedade em que está inserido[a]”³. Mascara, fetichiza e cresce mediante a destruição criativa. O capital fictício, assim como a obra de arte desmaterializada, gira sem lastro. Agora, a mercadoria já não é mais a experiência de arte, difusa e impalpável, e sim o próprio artista, substituído a cada nova estação. A produção contínua de “jovens artistas” mantém o novo sempre sob controle – sempre igual – e priva a modernidade de seu direito a se tornar antiguidade⁴.

Cabe aos artistas contemporâneos estabelecer uma resistência contra a reificação da experiência de arte e a mercadização do artista. Não devem se contentar com a

¹ O estabelecimento de limites à reprodução ilimitada de uma obra de arte produzida por meio tecnológicos é um dos artifícios de valorização criados pelo mercado, com a finalidade única de atribuir-lhe um valor posticho de raridade.

² A “desmaterialização” da obra de arte suscita a necessidade da documentação que acaba por substituí-la como obra, deturpando seu estatuto artístico original. A documentação de uma experiência de arte é, portanto, problemática. Por um lado, ela mantém a dimensão utópica da obra por remeter a ela de maneira incompleta. Por outro, dilui essa dimensão ao tornar-se uma relíquia ou um fetiche.

³ HARVEY, **Condição pós-moderna**, 1992, p. 307.

⁴ Baudelaire descrevia a tarefa da arte como um fazer por merecer se tornar antiguidade (BENJAMIN, **Charles Baudelaire**, 1989, p. 80).

abordagem capitalista e perversa da obra de arte. Devem, por meio da criação e divulgação de espaços para debates e troca de reflexões sobre o território expandido da arte, lutar por manter as conquistas das gerações anteriores, aprender com seus desacertos e procurar, assim como seus antecessores, ampliar ainda mais as fronteiras da arte.

Dora Longo Bahia