

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ALTIVO DUARTE MACHADO VASCONCELOS

O VALOR DA ARTE

BELO HORIZONTE
2023

ALTIVO DUARTE MACHADO VASCONCELOS

O VALOR DA ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr^a Angélica O. Adverse

BELO HORIZONTE

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.18
V331v
2023

Vasconcelos, Altivo, 1983-
O valor da arte [recurso eletrônico] / Altivo Duarte Machado
Vasconcelos. – 2023.
1 recurso online.

Orientadora: Angélica O. Adverse.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Findlay, Michael, 1945- The value of art: money, power, beauty –
Crítica e interpretação – Teses. 2. Arte – Comercialização – Teses. 3.
Mercado de obras de arte – Teses. 4. Crítica de arte – Teses. 5. Arte –
Colecionadores e coleções – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XX-XXI –
Teses. I. Adverse, A. O., 1973- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
ALTIVO DUARTE MACHADO VASCONCELOS - Número de Registro 2021713533.

Título: "O VALOR DA ARTE"



Prof. Dra. Angelica Oliveira Adverse – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dra. Celina Figueiredo Lage – Titular – UEMG



Prof. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de outubro de 2023

(Via do aluno)

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus pois ele é o caminho a verdade e a vida. Se busco nesse trabalho encontrar algum aspecto da realidade a partir da minha experiência pessoal nada mais natural do que agradecer a Verdade que é meu Deus.

Aos meus pais e antepassados, principalmente minha querida mãe, pelo elo inquebrável da minha origem e pela capacidade de permanecerem firmes as adversidades da vida. Eu estou aqui por causa deles e jamais esquecerei.

A minha querida esposa Cristina pelo apoio incondicional para com minhas necessidades mais básicas até ao compartilhamento intelectual e emocional. Declaro meu amor incondicional.

Aos meus queridos amigos Thiago Saltarelli e Hildebrando Vasconcelos. Sem eles esse trabalho não teria começado e nem terminado.

A minha orientadora Angélica Adverse pela sabedoria em nortear minha pesquisa e o meu trajeto de pesquisador. Como um anjo enviado por Deus, ela iluminou todo esse trabalho com paciência e gentileza.

Aos meus sócios da Galeria periscópio, Rodrigo e Alexandre, que me deram a oportunidade de ver o mundo da arte por outra ótica. Aos artistas e clientes pelas conversas e ensinamentos.

Agradeço a Universidade Federal de Minas Gerais e os pagadores de impostos por suportarem financeiramente esse curso e esta pesquisa. Espero que ela devolva a sociedade todo esforço investido em mim.

Há na vida momentos privilegiados em que parece que o Universo se ilumina, que a nossa vida nos revela sua significação, que queremos o destino mesmo que nos coube como se nós mesmos o tivéssemos escolhido; depois o Universo volta a fechar-se, tornamo-nos novamente solitários e miseráveis, já não caminhamos senão tateando num caminho obscuro onde tudo se torna obstáculo aos nossos passos. A sabedoria consiste em salvaguardar a lembrança desses momentos fugidios, em saber fazê-los reviver e fazer deles a trama da nossa existência cotidiana e, por assim dizer, a morada habitual do nosso espírito. Louis Lavelle

RESUMO

Este estudo teve como objetivo a tradução comentada do livro *The Value of Art* de Michael Findlay para o português, juntamente com o relato da minha experiência como galerista de arte. O livro de Findlay explora os diferentes aspectos do valor da arte, incluindo a avaliação financeira, a importância histórica e cultural, e a percepção subjetiva. A tradução foi realizada levando em conta as nuances culturais e linguísticas para garantir a fidelidade ao original para ampliação da sua leitura em uma comunidade lusófona. Dentre os processos metodológicos utilizados para a tradução, adotou-se a abordagem autoetnográfica a fim de explorar a minha experiência como galerista, incluindo desafios e descobertas relacionadas à comercialização e promoção de arte contemporânea. O estudo buscou proporcionar uma contribuição para a compreensão mais profunda dos desafios e complexidades relacionadas ao valor da arte e como esses aspectos se relacionam com a experiência como galerista.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Arte Contemporânea, Mercado de Arte, Tradução comentada autoetnografia

ABSTRACT

This study aimed to provide an annotated translation of Michael Findlay's *The Value of Art* into Portuguese, paired with a personal account of my experiences as an art gallerist. Findlay's book delves into the multifaceted nature of art's value, encompassing financial assessment, historical and cultural significance, and subjective interpretation. The translation process was mindful of cultural and linguistic nuances to ensure accuracy to the original text and to broaden its reach within the Portuguese-speaking community. As part of the translation's methodological approach, I employed an autoethnographic perspective to shed light on my journey as a gallerist, highlighting challenges and insights related to the marketing and promotion of contemporary art. The research aimed to offer a deeper understanding of the challenges and intricacies associated with the valuation of art and its intersection with the gallerist experience.

Key-notes: Art, Contemporary Art, Art Market, Translation, Autoethnography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - EXPOSIÇÃO VOCÊ É A SETA DE EDER OLIVEIRA 2016. AUTOR: EDUARDO ECKENFELS. ACERVO PERISCÓPIO	18
FIGURA 2- EXPOSIÇÃO UM PIANO NA SELVA, 2017. EDUARDO ECKENFELS. ACERVO PERISCÓPIO	19
FIGURA 3 EXPOSIÇÃO DAR BANDEIRA, 2021. EDUARDO ECKENFELS. ACERVO PERISCÓPIO	20
FIGURA 4 EXPOSIÇÃO DA DIVERSIDADE VIVEMOS, 2017, EDUARDO ECKENFELS. ACERVO PERISCÓPIO	21
FIGURA 5 - MICHELANGELO MERISI, CONHECIDO COMO CARAVAGGIO, CESTA DE FRUTAS, ÓLEO SOBRE TELA FONTE: PINACOTECA AMBROSIANA	24
FIGURA 6 – VERSO DE UMA PINTURA DE LORENZATO. AUTOR DESCONHECIDO	24
FIGURA 7 - EXPOSIÇÃO DO CORPO A TERRA, 1970 - UMBERTO COSTA BARROS. FONTE: PORTFOLIO DO AUTOR.....	25
FIGURA 8 - O GRANDE PORTADOR DA TOCHA (1939). FOTOGRAFADO POR USER:VIBORG EM 1997 NO PÁTIO PÚBLICO DO BREKER-MUSEUM NÖRVENICH, DIE PARTEI, ESTÁTUA DE ARNO BREKER REPRESENTANDO O ESPÍRITO DO PARTIDO NAZISTA	27
FIGURA 9 - CAPA DO LIVRO "THE VALUE OF ART"	30
FIGURA 10 - ANTONIO CANOVA. AS TRÊS GRAÇAS, 1814–17. MÁRMORE. 68 × 38 1/4 × 22 1/2 POL. (173 × 97.2 × 57 CM). VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, GRÃ-BRETANHA.	41
FIGURA 11 - ARTE DA CAVERNA CHAUVET-PONT-D'ARC. PAINEL DOS CAVALOS (DETALHE), 30,000 AC. COMPRIMENTO: CERCA DE 43 1/2 POL. (110.5 CM).....	44
FIGURA 12 - JOHN BALDESSARI. MATERIAL DE QUALIDADE, 1966–68. ACRÍLICO SOBRE TELA. 68 × 56 1/2 POL. (172.7 × 143.5 CM). COLEÇÃO PARTICULAR.....	46
FIGURA 13 - RICHARD SERRA. BELLAMY, SIEGEN 2001.....	47
FIGURA 14 - WILLEM DE KOONING. POLICE GAZETTE, 1955. ÓLEO, ESMALTE E CARVÃO SOBRE TELA, 109.8 × 127.6 CM. COLEÇÃO PRIVADA.	51
FIGURA 15 - JAMES ROSENQUIST. F-111, 1964–65. ÓLEO SOBRE TELA COM ALUMÍNIO. VINTE E TRÊS SEÇÕES. (304.8 × 2,621.3 CM). THE MUSEUM OF MODERN ART, NOVA IORQUE. PRESENTE DE MR. E MRS. ALEX L. HILLMAN E LILLIE P. BLISS BEQUEST (AMBOS POR TROCA).	53
FIGURA 16 - CLAUDE MONET. WATERLILY POND, 1904. ÓLEO SOBRE TELA. (90 × 92 CM). MUSEE DES BEAUX-ARTS, CAEN, FRANÇA.	56
FIGURA 17 - ROY LICHTENSTEIN. MASTERPIECE, 1962. ÓLEO SOBRE TELA. (137.2 × 137.2 CM). COLEÇÃO PARTICULAR.....	63
FIGURA 18 - ANDY WARHOL. HOLLY SOLOMON, 1966. ACRÍLICO, TINTA DE SERIGRAFIA E GRAFITE SOBRE LINHO. NOVE PAINÉIS, CADA UM MEDINDO, DIMENSÃO TOTAL 81 × 81 IN. (CADA PAINEL 68.6 × 68.6 CM, DIMENSÃO TOTAL 205.7 × 205.7 CM).	71
FIGURA 19 - PABLO PICASSO. THE DOVE, 1942. GOUACHE, PINCEL E CANETA E TINTA SOBRE PAPEL. 63,8 × 46 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	74

FIGURA 20 - ART + AUCTION COVER. MAIO 2007. CAPA CORTESIA DA REVISTA ART + AUCTION, USADA COM PERMISSÃO	77
FIGURA 21 - HENRI MATISSE. DANÇA (I), PARIS, BOULEVARD DES INVALIDES, INÍCIO DE 1909. ÓLEO SOBRE TELA. 260,35 × 389,89 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NOVA IORQUE. PRESENTE DE NELSON A. ROCKEFELLER EM HOMENAGEM A ALFRED H. BARR, JR.	84
FIGURA 22 - HENRI MATISSE. DANÇA, 1909–10. ÓLEO SOBRE TELA. 260 × 391 CM. THE STATE HERMITAGE MUSEUM, SÃO PETERSBURGO.	85
FIGURA 23 - ENTRADA DA RESIDÊNCIA PARTICULAR DO BARÃO LEON LAMBERT, BRUXELAS.	90
FIGURA 24 - VINCENT VAN GOGH. CAMPO CERCADO COM TRIGO JOVEM E SOL NASCENTE, 1889. ÓLEO SOBRE TELA. 73 × 92 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	91
FIGURA 25 - PABLO PICASSO. FAMÍLIA DE SALTIMBANCOS, 1905. ÓLEO SOBRE TELA. 212,8 × 229,6 CM. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D.C. COLEÇÃO CHESTER DALE.	100
FIGURA 27 - PABLO PICASSO. CABEÇA DE MULHER, 1921. PASTEL SOBRE PAPEL CINZA. 65 × 50 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	104
FIGURA 27 - PABLO PICASSO. CABEÇA DE MULHER, 1921. PASTEL SOBRE PAPEL. 64,8 × 50,5 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	104
FIGURA 28- MEI/MOSES FINE ART INDEX. NÃO HÁ TRADUÇÃO PARA ESTE NOME, POIS TRATA-SE DE UM ÍNDICE ESPECÍFICO DE UMA PUBLICAÇÃO. PUBLICADO NA REVISTA FORBES, 24 DE DEZEMBRO DE 2001.....	107
FIGURA 29- PIERRE BONNARD. RETRATO DE UMA JOVEM, C. 1905. ÓLEO SOBRE TELA. 48,6 × 41,5 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	109
FIGURA 30 - GERALD LAING (À ESQUERDA) E PETER PHILLIPS. ESCULTORES BRITÂNICOS, COM "HYBRID RESEARCH KIT", 1 DE ABRIL DE 1966.	111
FIGURA 31 - EDWARD KIENHOLZ. POR \$132, 1969. AQUARELA E TINTA CARIMBADA SOBRE PAPEL EM MOLDURA METÁLICA. 31,1 × 41,3 × 1,3 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NOVA IORQUE. PRESENTE DA FUNDAÇÃO JUDITH ROTHSCHILD CONTEMPORARY DRAWINGS COLLECTION.....	116
FIGURA 32 - FREDERIC LEIGHTON. MADONA DE CIMABUE CARREGADA EM PROCISSÃO, 1853–55. ÓLEO SOBRE TELA. 231,8 × 520,7 CM. THE ROYAL COLLECTION.	125
FIGURA 33 - ALFRED JENSEN. O INTEIRO REGE O UNIVERSO, PER II, O POSITIVO CERTAMENTE ATRAI O NEGATIVO, 1960. ÓLEO SOBRE TELA. 190,5 × 124,5 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	128
FIGURA 34- THOMAS EAKINS. RETRATO DO DR. SAMUEL D. GROSS (A CLÍNICA GROSS), 1875. ÓLEO SOBRE TELA. 243,8 × 198,1 CM. MUSEU DE ARTE DA FILADÉLFIA. PRESENTE DA ASSOCIAÇÃO DE EX-ALUNOS AO JEFFERSON MEDICAL COLLEGE EM 1878 E ADQUIRIDO PELA PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS E PELO MUSEU DE ARTE DA FILADÉLFIA EM 2007 COM O GENEROSO APOIO DE MAIS DE 3.600 DOADORES, 2007.	136
FIGURA 35 - HENRY MOORE. PEÇA DE OVELHA, 1971–72. BRONZE. ALTURA: 570 CM. FUNDAÇÃO HENRY MOORE, PERRY GREEN, HERTFORDSHIRE, GRÃ-BRETANHA.	144

FIGURA 36 - DOUGLAS COOPER. JANTAR. NO CHÂTEAU DE CASTILLE, c. 1965. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: ZETTE LEIRIS; DESCONHECIDO; LAURETTA HOPE-NICHOLSON; JOHN RICHARDSON; DOUGLAS COOPER; PABLO PICASSO; FRANCINE WEISWEILLER; JEAN COCTEAU; MICHEL LEIRIS; MULHER DESCONHECIDA; LAURETTA HOPE-NICHOLSON; JOHN RICHARDSON; DOUGLAS COOPER; PABLO PICASSO; FRANCINE WEISWEILLER; JEAN COCTEAU; MICHEL LEIRIS; MULHER DESCONHECIDA; JEAN HUGO. FOTÓGRAFO DESCONHECIDO.	145
FIGURA 37 - ELSA SCHIAPARELLI, EM COLABORAÇÃO COM SALVADOR DALÍ. VESTIDO FEMININO, FEVEREIRO DE 1937. ORGANZA DE SEDA, CRINA. COMPRIMENTO FRONTAL: 132,1 CM, CINTURA: 55,9 CM. MUSEU DE ARTE DA FILADÉLFIA. PRESENTE DE MME. ELSA SCHIAPARELLI, 1969.....	147
FIGURA 38 - - INTERIOR DA RESIDÊNCIA DO SR. E SRA. WILLIAM GOETZ MOSTRANDO OBRAS DE PABLO PICASSO, ÉDOUARD MANET E ALFRED SISLEY, c. 1955. FOTÓGRAFO DESCONHECIDO.	151
FIGURA 39 - GARRAFA OCTAGONAL KUAN YAO. DINASTIA SONG DO SUL (1127–1279). COLEÇÃO PARTICULAR.....	153
FIGURA 40 - PAUL CÉZANNE. QUATRO MAÇÃS EM UM PRATO, c. 1882. ÓLEO SOBRE TELA. 10 × 15,5 CM. NATIONALGALERIE, MUSEU BERGGRUEN, MUSEUS ESTATAIS, BERLIM.	154
FIGURA 41 - JOHN VAN SAUN. PERFORMANCE DE FOGO NA GALERIA FEIGEN DOWNTOWN, 23 DE MARÇO DE 1969.	160
FIGURA 42 - PABLO PICASSO. MATERNIDADE À BEIRA-MAR, 1902. ÓLEO SOBRE TELA. 81,5 × 60 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	162
FIGURA 43 - VINCENT VAN GOGH. ADELINE RAVOUX, 1890. ÓLEO SOBRE TELA. 73,7 × 54,7 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	170
FIGURA 44 - PABLO PICASSO. O SONHO (LE RÊVE), BOISGELOUP, 24 DE JANEIRO DE 1932, 1932. ÓLEO SOBRE TELA. 130 × 98 CM.....	172
FIGURA 45 - BRIDGET RILEY. CANTO 2, 1967. EMULSÃO SOBRE LINHO. 231 × 228,6 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	180
FIGURA 46 - REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN. ARISTÓTELES COM UM BUSTO DE HOMERO, 1653. ÓLEO SOBRE TELA. 143,5 × 136,5 CM. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NOVA IORQUE. COMPRA, CONTRIBUIÇÕES ESPECIAIS E FUNDOS DADOS OU LEGADOS POR AMIGOS DO MUSEU, 1961.....	193
FIGURA 47 - ROBERT DELAUNAY. DISCO SIMULTÂNEO (PRIMEIRO), 1913. ÓLEO SOBRE TELA. DIÂMETRO: 134 CM. COLEÇÃO ESTHER GREYER, BASILEIA.	201
FIGURA 48 - MAN RAY. DUCHAMP “PRONTO PARA USAR”, 1914. IMPRESSÃO EM GELATINA-PRATA. 29,2 × 19 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NOVA IORQUE.	206
FIGURA 49 - GIOVANNI BATTISTA (GIAMBATTISTA) TIEPOLO. RETRATO DE UMA DAMA COMO FLORA, c. 1760. ÓLEO SOBRE TELA. 88,3 × 69,9 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	221
FIGURA 50 - JOHN CURRIN. NICE 'N EASY, 1999. ÓLEO SOBRE TELA. 111,8 × 86,4 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.....	221
FIGURA 51 - ALBERTO GIACOMETTI. L'HOMME QUI MARCHE I (O HOMEM QUE ANDA I), EDIÇÃO 1/6, 1960. BRONZE. 182 × 97 × 27 CM. CARNEGIE MUSEUM OF ART, PITTSBURGH. PATRONS ART FUND.....	224

FIGURA 52 - LUCIAN FREUD. MULHER SORRINDO, 1958–59. ÓLEO SOBRE TELA. 71 × 55,8 CM. COLEÇÃO PARTICULAR.	227
FIGURA 53 - JASPER JOHNS. BANDEIRA BRANCA, 1955. ENCÁUSTICA, ÓLEO, IMPRESSÃO DE JORNAL E CARVÃO SOBRE TELA. 198,9 × 306,7 CM. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NOVA IORQUE.	229
FIGURA 54 - ZHANG HUAN. PARA ELEVAR O NÍVEL DA ÁGUA EM UMA LAGOA DE PEIXES, 1997. IMPRESSÃO CROMOGÊNICA MONTADA EM PLACA. PERFORMANCE, PEQUIM. CORTESIA DO ZHANG HUAN STUDIO.	230
FIGURA 55 - ZHANG HUAN. PARA ELEVAR O NÍVEL DA ÁGUA EM UMA LAGOA DE PEIXES, 1997. IMPRESSÃO CROMOGÊNICA MONTADA EM PLACA. PERFORMANCE, PEQUIM. CORTESIA DO ZHANG HUAN STUDIO.	232
FIGURA 56 - DAVID HOCKNEY. SEM TÍTULO, 7 DE JULHO DE 2009, No. 5. DESENHO NO IPHONE.	234
FIGURA 57- KARA WALKER. REBELIÃO DARKYTOWN, 2001. PAPEL RECORTADO E PROJEÇÃO DE PAREDE. 475 × 1143 CM. COLEÇÃO MUDAM LUXEMBOURG, MUSÉE D'ART MODERNE GRAND-DUC JEAN. AQUISIÇÃO 2004.	237
FIGURA 58 - SHIRIN NESHAT. EU SOU SEU SEGREDO, 1993. IMPRESSÃO RC E TINTA. 125,7 × 85,7 CM. GLADSTONE GALLERY, NOVA IORQUE E BRUXELAS.	237
FIGURA 59 - LEE BONTECOU. SEM TÍTULO, 1962. METAIS SOLDADOS E TELA. 172 × 182 × 76,2 CM. MUSEU DE BELAS ARTES, HOUSTON. PRESENTE DE D. E J. DE MENIL.	238
FIGURA 60 - LEONARDO DA VINCI. MONA LISA, 1503-5. ÓLEO SOBRE MADEIRA. 77 × 53 CM. LOUVRE, PARIS.	244
FIGURA 61 - HENRI MATISSE. Os MARROQUINOS, ISSY-LES-MOULINEAUX, FINAL DE 1915 E OUTONO DE 1916. ÓLEO SOBRE TELA. 181,3 × 279,4 CM. MUSEU DE ARTE MODERNA, NOVA IORQUE. PRESENTE DE SR. E SRA. SAMUEL A. MARX.	247
FIGURA 62 - PETER PAUL RUBENS. O ÚLTIMO JULGAMENTO DE PARIS, 1632-35. ÓLEO SOBRE CARVALHO. 144,8 × 193,7 CM. NATIONAL GALLERY, LONDRES. COMPRADO EM 1844.	248
FIGURA 63 - MARCEL DIOGO NA EXPOSIÇÃO CARINHOSA-CAFUNÉ METAQUILOMBO. ARMA BRANCA - CAPITALISMO, 2022. MÁRMORE EM BASE DE MADEIRA. 7 x 40 CM (FACA) / 13 x 50 CM. FONTE: PRÓPRIO AUTOR.	250
FIGURA 64 - CILDO MEIRELLES (1948), ZERO DÓLAR.	250
FIGURA 65 - ANA LINNEMANN . EXPOSIÇÃO UMA VOLTA A MAIS NO PARAFUSO 2017 - O ARTISTA, AÇO INOX, MADEIRA, SAPATO, ACRÍLICO, CIMENTO, CORRENTE DENTADA, MOTOR, PLACA ELETRÔNICA, BATERIA. 70 x 60 x 30CM. FOTO: EDUARDO ECKENFELS , ACERVO PERISCÓPIO.	252
FIGURA 66 - FLAVIO CERQUEIRA. EXPOSIÇÃO A ESCULTURA NO FLARANTE DA AÇÃO. 2019, FOTO: EDUARDO ECKENFELS . ACERVO PERISCÓPIO.	255
FIGURA 67 - MARC DAVI - EXPOSIÇÃO DA MORTE E DO AMOR - PROPOSIÇÕES PARA O ANIQUILAMENTO DO OUTRO, 2015.. FOTO: EDUARDO ECKENFELS ACERVO PRICÓPIO.	257
FIGURA 68- NOTÍCIAS DA VENDA DO ABAPORU. FONTE: BBC ACESSO EM 3 DE SETEMBRO. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.BBC.COM/PORTUGUESE/GERAL-47808327	259
FIGURA 69 - SEBASTIÃO JANUÁRIO EM SEU ATELIÉ EM 2022. FONTE: ZAKEE KUDURO 2022.	261

FIGURA 70 – FACHADA DA GALERIA PERISCÓPIO NA SUA ABERTURA, 2015. FOTO: EDUARDO ECKENFELS. ACERVO PERISCÓPIO	262
FIGURA 71 - APRESENTAÇÃO DA LOGO DA GALERIA. FONTE: MARCELO DRUMMOND.....	263
FIGURA 72 - IMAGEM CONTRANTE NO DOCUMENTO DE APRESENTAÇÃO DA LOGO DA PERISCÓPIO. FONTE: MARCELO DRUMMOND.....	264
FIGURA 73 - ESTANDE DA SP-ARTE 2018 DA PERISCÓPIO COM O TRABALHO DO ARTISTA BRUNO FARIA - BRASÍLIA, INSTALAÇÃO 5x5.....	265
FIGURA 74 - ALTIVO DUARTE, ALEXANDRE ROMANINI E RODRIFO MITRE. ACERVO PERISCÓPIO.....	266
FIGURA 75 - “POÉTICA, RETORICA, DIALÉTICA, LOGICA”, 2022. DETALHE DA INSTALAÇÃO. EXPOSIÇÃO O TUDO E O NADA" REALIZADA NO CENTRO CULTURAL UFMG, COM CURADORIA DE FABRÍCIO FERNANDINO, FOI INAUGURADA NA QUARTA-FEIRA, 21 DE DEZEMBRO DE 2022. FOTO: EDUARDO ECKENFELS	268
FIGURA 77 - RODIN, AUGUSTE. LA PORTE DE L'ENFER (PORTA DO INFERNO). BRONZE. 6 x 4 x 1 m. FONTE MUSEU DE ARTE DA FILADÉLFIA	270
FIGURA 77 - DUCHAMP, MARCEL. ÉTANT DONNES: 1. A QUEDA D'ÁGUA, 2. O GÁS DE ILUMINAÇÃO, 1966. FONTE: ARTHUR MUSEU DIGITAL.....	270
FIGURA 79 - MAGRITTE, RENÉ. LA LLAVE DE LOS CAMPOS (A CHAVE DOS CAMPOS), 1936. ÓLEO SOBRE LIENZO, 80 x 60 CM. MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID.FONTE: UNIVERSIDADE LIVRE DO ALVITO.	272
FIGURA 79 - VERMEER, JOHANNES. EL ASTRÓNOMO, 1688. ÓLEO SOBRE TELA. MUSEU DEL LOUVRE. FONTE: MUSEU DO LOUVRE	272
FIGURA 80- PRIETO, ALEJANDRA. COAL MIRROR, 2011. CARVÃO. 300 x 185 x 15 CM. FONTE: SAATCHI GALLERY	274
FIGURA 81 - AS MENINAS É UMA PINTURA DE 1656 POR DIEGO VELÁZQUEZ	275
FIGURA 83- PROJETO 4 VIGAS DE SOLANO BENITEZ. FONTE: LEONARDO FINOTTI.....	276
FIGURA 83- DESENHO DO ARQUITETO SOLANO BENITEZ DO PROJETO 4 VIGAS. FONTE: ARCHDALILY	276
FIGURA 84 - MONA LISA NO LOUVRE. FONTE: AUTOR DESCONHECIDO.....	278
FIGURA 86 - OBRA ARMADILHA - POÉTICA, RETÓRICA, DIALÉTICA, LÓGICA CORDA, FORMA DE BOLO E ANZÓIS, 2022. FONTE: EDUARDO ECKENFELS	282
FIGURA 86 – DET. OBRA ARMADILHA - POÉTICA, RETÓRICA, DIALÉTICA, LÓGICA CORDA, FORMA DE BOLO E ANZÓIS, 2022. FONTE: EDUARDO ECKENFELS	282
FIGURA 87 - FOTOPERFORMANCE FONTE: ALTIVO DUARTE.....	283
FIGURA 88 - UMA PÁGINA D'O JORNAL DA TARDE COM RECEITAS DE BOMBOM E PRATOS SALGADOS EM VEZ DE NOTÍCIAS POLÍTICAS. IMAGEM VIA MEMORIAL DA DEMOCRACIA.	284
FIGURA 89 – EXPOSIÇÃO O TUDO E O NADA. FOTOS: EDUARDO EKENFELS	285
FIGURA 90 – EXPOSIÇÃO O TUDO E O NADA. FOTOS EDUARDO EKENFELS.....	285
FIGURA 91 - ESTUDO PARA ESCULTURA	286
FIGURA 92 - ALTIVO DUARTE. ISCA -ESCULTURA. 40x40.	287
FIGURA 93 - FOTO DA FONTE DAS TRES GRAÇAS. PRAÇA DA LIBERDADE. FONTE: ALTIVO 2023.....	290

SUMARIO

1	O PESQUISADOR	12
1.1	METODOLOGIA	12
1.1	REVISÃO DE LITERATURA	14
1.2	INTRODUÇÃO A LEITURA E CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	16
1.3	ARTE E LIBERDADE	23
2	O TRADUTOR	30
2.1	TRADUÇÃO COMENTADA - UMA ANÁLISE CRÍTICA DO PROCESSO DA TRADUÇÃO	30
2.2	TRADUÇÃO - INÍCIO	38
2.3	INTRODUÇÃO: TRÊS GRAÇAS	38
2.4	I THALIA	42
2.4.1	<i>O valor comercial da Arte</i>	42
2.5	II EUPHROSYNE	124
2.5.1	<i>O valor social da arte</i>	124
2.6	III AGLAEA	161
2.6.1	<i>O valor essencial da Arte</i>	161
2.7	IV FANTASMA DE MARLEY: PASSADO, PRESENTE E FUTURO	183
2.8	EPÍLOGO: O JULGAMENTO DE PÁRIS	248
3	O COMERCIANTE	250
3.1	CONCEITOS ECONÔMICOS APLICADOS AO MERCADO DE ARTE	250
3.1.1	<i>Dinheiro e Moeda</i>	250
3.1.2	<i>Produto</i>	251
3.1.3	<i>Mercado</i>	252
3.1.4	<i>Escassez</i>	252
3.2	VISÕES DO SOCIALISMO E LIBERALISMO SOBRE O LIVRE MERCADO	255
3.3	VALOR MONETÁRIO E VALOR SIMBÓLICO	257
4	O ARTISTA	262
4.1	O ARTISTA	268
4.1.1	<i>Introdução ao trabalho</i>	268
4.1.2	<i>A Porta, a janela, o espelho e a moldura</i>	270
4.1.3	<i>A Isca</i> -	281
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	288

1 O PESQUISADOR .

1.1 Metodologia

A metodologia de pesquisa baseada na autoetnografia faz uma abordagem através da tradução comentada para investigar a relação entre diferentes experiências no mercado de arte brasileiro e estrangeiro. A tradução comentada é uma abordagem utilizada para analisar textos que são traduzidos de uma língua para outra, enquanto a autoetnografia é um método de pesquisa que envolve o escritor como sujeito e objeto da pesquisa.

A tradução comentada envolve a tradução de um texto, seguida de uma análise detalhada das escolhas feitas pelo tradutor e das diferenças entre o texto original e a tradução. Isso permite uma compreensão mais profunda das nuances culturais e linguísticas presentes no texto.

Já a autoetnografia é uma abordagem de pesquisa qualitativa que permite ao pesquisador investigar suas próprias experiências e reflexões sobre a cultura e a sociedade. Esse método é especialmente útil para estudar a relação entre indivíduos e grupos, bem como as diferenças culturais.

A metodologia de pesquisa baseada em tradução comentada e autoetnografia combina essas duas abordagens, permitindo ao pesquisador analisar textos traduzidos com uma perspectiva autoetnográfica. Isso fornece uma compreensão mais profunda das diferenças culturais e linguísticas presentes nos textos, bem como das próprias experiências e reflexões do pesquisador em relação a essas diferenças.

Partindo-se do princípio de que a realização de um objeto artístico – seja ele efêmero ou não – envolve experienciar tempos, espaços, materiais, pensamentos e acontecimentos, e que os processos artísticos são únicos em cada experiência, considera-se que esses processos são passíveis de registro e de investigação. A partir do conceito de experiência de John Dewey (2010) e de considerações de Larrosa (2012), entre outros autores, e de considerações sobre método e metodologia, pode-se dizer que é possível considerar o processo artístico como metodologia de pesquisa, tanto para pesquisa em Arte quanto para pesquisa sobre Arte(PIMENTEL, 2015, p. 88)

ou

Autoetnografia é uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente (grafia) experiência pessoal (auto) a fim de entender a experiência cultural (etno) (ELLIS, 2004, p. 1)¹

Para tanto é necessário montar um atlas autobiográfico. Com objetivo de elucidar a natureza das atividades do autor. Os instrumentos de abordagem são técnicos e simbólicos. Sendo o primeiro um marcador identitário e o segundo subjetivo.

¹ Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno) (ELLIS, 2004; HOLMAN JONES, 2005)

1.1 Revisão de literatura

O mundo da arte contemporânea, com suas nuances, complexidades e vertentes, tem sido objeto de interesse para diversos pesquisadores ao longo dos anos. Iniciando a revisão trago a obra de Findlay (2012), *The Value of Art. Money. Power. Beauty*. Parte integrante dessa dissertação e objeto do meu trabalho ao qual eu realizo a tradução. Esse livro é o relato da experiência de Findlay durante o tempo que atuou no mercado de arte. É a contribuição da experiência do autor como base para o entendimento das relações deste campo.

A tarefa da tradução não está apenas no contexto linguístico, mas também cultural e social. Nesse cenário, as reflexões de Barck (2008) e Camacho (2008) sobre A tarefa do tradutor em Walter Benjamin são fundamentais. Ambos discutem a magnitude da tarefa de tradução, sublinhando os desafios inerentes à transferência de significado de um contexto para outro, uma metáfora que pode ser estendida ao mundo da arte. Complementando, Lages (2002) aprofunda essa discussão com sua obra Walter Benjamin: tradução e melancolia, trazendo à tona a dimensão emocional e os dilemas existenciais relacionados à tradução.

A forma encontrada para desenvolver a pesquisa partiu da metodologia. PIMENTEL (2015) destacou os processos artísticos como ferramentas valiosas de metodologia de pesquisa. ADAMS et al. (2007) trouxeram à tona a autoetnografia como uma técnica de pesquisa, proporcionando insights sobre o papel do pesquisador e sua relação com o objeto de estudo. Esta perspectiva empírica é aprofundada por Ellis (2004), que discute o Eu etnográfico e a intrincada relação entre pesquisador e pesquisa no campo da arte.

Para definir o campo de estudo é preciso entender que a arte contemporânea é também um reflexo de processos sociais, políticos e culturais em constante evolução. O trabalho seminal de BOURDIEU (2007) *A Distinção*, aborda a ideia de capital cultura e o, *Connaissseur*, trazendo um uma visão crítica a pesquisa. Anjos (1996) examina a obra de Bourdieu sobre as dinâmicas de poder no campo artístico e como a arte é concebida e valorizada socialmente. Heinich (2014) analisa a arte contemporânea, destacando um novo paradigma em formação e suas

particularidades. Wacquant (2005) investiga a interação entre os atores do campo artístico.

O campo das artes frequentemente investiga a complexa relação entre o artista, sua obra e o mercado. Vários estudos ilustram essa busca. Por exemplo, sob a perspectiva do comprador, a tese de Adriano Gomide (2014) aborda o colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil, enquanto Vargas da Rosa (2008; 2020) explora instituições culturais bancárias e suas conexões com produtores e curadores e questiona o que define o contemporâneo no colecionismo de arte. Já sob a ótica dos agentes que intermediam as transações artísticas, Xavier Greffe (2013) discute a relação entre arte e mercado, e Daniela Ferreira (2016) se aprofunda no mercado primário de arte contemporânea nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, Filipa Almeida (2009) analisa a construção do valor artístico e o status de mercado do artista. A relevância desse tema é, portanto, pertinente.

A inclusão e a representatividade também foram pontos de discussão, como demonstrado por ARIÊ (2020) ao mapear artistas representados pelas galerias de arte em São Paulo, ressaltando a diversidade e a importância da representação equitativa no campo artístico.

1.2 Introdução a leitura e considerações preliminares

Wacquant analisa que o conceito de Campo Artístico de Bourdieu e apresenta uma análise detalhada do conceito de Campo Artístico como proposto pelo sociólogo francês. Ele aborda as interações, tensões e lutas que ocorrem dentro deste campo e como os atores e instituições dentro dele disputam o reconhecimento e a legitimidade artística.

Fenômeno recente surgido com a sociedade moderna, o campo artístico é esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que está se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autônoma de ação e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística. Assim, o campo produz e reproduz, através do seu próprio funcionamento, a crença inquestionada, compartilhada tanto pelos membros ativos como pelos aspirantes a sê-lo, de que a arte é um domínio “sagrado”, que se mantém à parte de, e transcende, a conduta mundana e os interesses materiais. (WACQUANT, 2005, p. 117)

Para Heinich (HEINICH) a arte contemporânea, e por conseguinte o Mercado de arte, está sob um novo paradigma. Esse foi termo cunhado por Thomas Fuhn em *The structure os Scientific Revolutions* e refere-se à organização geral das noções compartilhadas em uma determinada época. A arte contemporânea é mais do que apenas um novo período ou categoria estética. É um novo paradigma que transforma radicalmente o mundo da arte, semelhante a um novo paradigma na história das ciências. Ela delimita o campo arte contemporânea não somente pelo objeto físico apresentado pelo artista, mas por todo o conjunto de ações, interpretações e contextos que são evocados por sua proposição.

Desta forma por causa da relação entre artistas, clientes, museus e galerias de arte no campo da arte é fundamental para entender esse novo paradigma. A presente pesquisa de mestrado tem como objetivo analisar essa relação através de uma tradução comentada do livro *The Value of Art*, buscando compreender os desafios e

oportunidades enfrentados pelos diferentes atores envolvidos no mercado de arte. Serão investigadas questões como o papel dos museus e galerias de arte na promoção e comercialização de obras de arte, os desafios enfrentados pelos artistas para se inserirem no mercado, e as tendências atuais na compra e venda de arte. A pesquisa buscará também identificar como as relações comerciais contemporâneas estão impactando o mercado de arte e como os diferentes atores estão se adaptando a essas mudanças.

A presente pesquisa de mestrado será realizada por um profissional que atua como galerista de arte, o que traz uma perspectiva empírico-crítica para o estudo. Como galerista, o pesquisador tem uma compreensão prática da dinâmica do mercado de arte e das relações entre artistas, clientes, museus e galerias. Isso permite uma análise sem uma condição de *Distinção* apresentada por Bourdieu.

Realiza-se assim a pretensão de uma leitura sociológica que sem cair no mito do gênio criador, consegue salvaguardar todo esforço do artista para se desembaraçar do peso das determinações externas ao campo da cultura, o que constitui a razão de grandeza das obras de arte: uma análise plenamente sociológica sem ser redutora, a superação definitiva da crítica literária, este senso comum arrogante do meio artístico. A ciência supera esse senso comum, justamente, ao tomá-la como parte do objeto a ser analisado (ANJOS, 1996, p. 327)

No entanto, é importante destacar que essa perspectiva também pode trazer algumas implicações para a pesquisa. Por exemplo, o pesquisador pode ter interesses e objetivos próprios que possam influenciar na condução e interpretação dos resultados. Além disso, pode haver uma tendência para se concentrar mais nas galerias e menos nos outros atores do mercado de arte. Por isso, é importante que a pesquisa seja conduzida de forma a minimizar essas possíveis implicações e garantir a objetividade dos resultados.

Iniciei esta pesquisa em 2015, quando fui convidado a integrar o projeto de implementação da Galeria Periscópio (Figura 70), em colaboração com meus sócios Rodrigo Mitre e Alexandre Romanini. Desde aquele momento, a galeria começou a

ganhar destaque no mercado de arte, consolidando-se como uma referência no cenário artístico contemporâneo.



Figura 1 - Exposição *Você é a Seta de Eder Oliveira* 2016. autor: Eduardo Eckenfels. Acervo Periscópio

Minha jornada como artista foi profundamente influenciada pela formação que recebi na Escola de Belas Artes da UFMG. A arquitetura também tem um espaço especial na minha trajetória, tendo completado minha graduação no Izabela Hendrix, onde posteriormente tive a honra de ensinar. Ambas as instituições, localizadas em Belo Horizonte, foram pilares na minha formação, moldando minha visão e abordagem na intersecção entre arte e arquitetura.

A Galeria Periscópio tem uma abordagem curatorial saindo do eixo Rio São Paulo. Além de exposições regulares, a galeria também realiza projetos especiais e colaborações com outras instituições de arte como o CAMA e A residência artística Arrudas do JA.CA². A galeria tem uma equipe de profissionais formados em cursos

² O JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que realiza e fomenta pesquisas, projetos e experimentações no campo das artes, em diálogo estreito com a educação, a arquitetura e o design.

relacionados a arte, incluindo colaboração de curadores, historiadores de arte e consultores de coleção.



Figura 2- Exposição *Um Piano na Selva*, 2017. Eduardo Eckenfels. Acervo Periscópio

Ao longo dos anos, nós da Periscópio trabalhamos com artistas diversos de todo território nacional, e tem participamos de importantes feiras e eventos de arte. Construimos uma base de clientes fiel e crescente, incluindo colecionadores, instituições e investidores. A Galeria Periscópio tem um papel importante no mercado de arte e é reconhecida por sua contribuição para o difundir o trabalho de artistas contemporâneos. Neste momento a Galeria Periscópio passa por uma transformação de no programa artístico sendo recentemente renomeada para Mitre galeria.



Figura 3 exposição *Dar Bandeira*, 2021. Eduardo Eckenfels. Acervo Periscópio

A presente pesquisa de mestrado tem como base o livro *The Value of Art Money. Power. Beauty* escrito por Michael Findlay. Este livro é considerado um dos principais estudos sobre o valor da arte e o sistema econômico que estrutura o mercado arte e como ele é criado e mantido no mercado de arte. A tradução desse livro para o português pode ser de grande importância para os jovens artistas e aqueles que não leem a língua inglesa, pois fornece uma compreensão aprofundada sobre os mecanismos econômicos que regem o mercado de arte e a forma de os artistas podem se integrar e se relacionar com o sistema econômico do campo. Além disso, a pesquisa também pode fornecer insights valiosos sobre as estratégias e técnicas para aumentar o valor econômico das obras de arte, o que é crucial para o sucesso dos artistas no mercado de arte contemporâneo.



Figura 4 Exposição *Da Diversidade Vivemos*, 2017, Eduardo Eckenfels. Acervo Periscópio

A autoetnografia é uma metodologia qualitativa cuja característica central é começar pela individualidade na pesquisa. A partir dessa perspectiva, busca-se compreender o contexto espaço-temporal em que a experiência individual é vivida, considerando suas dimensões culturais, sociais e políticas (CALVA, 2019, p. 9)³

Encontramos no livro escrito por M. Findlay (2012) a abordagem autoetnográfica porque o texto apresenta as experiências do autor no campo, abordando a relação institucional e os agentes (artistas, galeristas, curadores, críticos, colecionadores, historiadores, pesquisadores etc.). O autor usa sua própria experiência como galerista e especialista em arte para refletir sobre economia e valor, contribuindo para que possamos conhecer a dinâmica do mercado. Ele também utiliza

³ autoetnografía; una metodología cualitativa cuyo distintivo central es partir de lo individual en la investigación, para desde ahí lograr comprender el contexto espacio-temporal en el que se vive la experiencia individual, en sus dimensiones cultural, social y política.” - Silvia M. Bénard Calva, *Autoetnografía Una metodología cualitativa*. (CALVA, 2019, p. 9)

suas próprias reflexões e experiências para analisar e compreender os mecanismos econômicos que regem o mercado de arte. Tais fatores, me conduziram a adotar a abordagem autoetnográfica para iniciar uma correspondência no processo de tradução do texto. Neste caso, eu entendo que a pesquisa pode ser feita em primeira pessoa, e que posso, através de relatos, narrar a minha experiência com o objetivo de ampliar a reflexão a respeito do campo da arte e de suas relações comerciais.

A autoetnografia é um método de pesquisa e escrita que combina elementos de etnografia e auto-análise. A etnografia é um método de estudo da cultura e das relações sociais que se baseia em observação participante e entrevistas com os participantes do grupo estudado. Já a auto-análise é um processo de reflexão sobre a própria vida e experiência. A autoetnografia combina esses dois elementos, permitindo que o pesquisador examine sua própria vida e sua relação com o grupo ou a cultura estudada.

1.3 Arte e liberdade

A arte é o último reduto da liberdade! A liberdade de expressão é o fundamento do processo criativo de vários artistas e sem isso não existe caminho para a criatividade. Basta procurar em textos críticos, nas falas dos artistas e até mesmo em seus trabalhos para ver que a ideia de liberdade sempre vem à tona. Conforme Scharf (1991, p. 100), Malevich acreditava que a arte se destina a ser inútil e que jamais procurará satisfazer necessidades materiais. A forma elementar suprema da composição *Branco Sobre Branco* ainda causa estranheza por tamanha liberdade, mesmo após 100 anos de sua exposição. A propósito, e no mesmo sentido, é possível ver no verso de uma pintura de Lorenzato de 1948 as seguintes inscrições:

Amadeo Luciano Lorenzato, Pintor autodidata e franco atirador.
Não tem escola. Não segue tendências. Não pertence a
igrejinhas. Pinta como lhe dá na telha.

Amém

(Lorenzato 1948)



Figura 5 - Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, Cesta de frutas, óleo sobre tela fonte: Pinacoteca Ambrosiana

Nem mesmo as adversidades da vida afastaram o pintor ítalo-brasileiro de suas convicções. Encontra-se também, na famosa natureza morta de Caravaggio de 1596, a fuga de escolas pictóricas. É um belo quadro com frutas podres, moscas e um cesto à beira da mesa, prestes a cair. Foi, naquele momento, uma reação e contraponto à escola maneirista de pintura. Aqui em Belo Horizonte, a Exposição do Corpo à Terra (ITAÚ CULTURAL, 2023), evento realizado em abril de 1970, tinha como fio condutor a liberdade. Por sinal o organizador Frederico de Moraes teve uma oportunidade única de reunir artistas e lhes dar liberdade absoluta até mesmo de questionar a Ditadura Militar que governava o país naquele momento. Talvez por esse motivo tivemos inovações importantíssimas na arte brasileira como o site *Specific*⁴ de Umberto Costa Barros, as trouxas de sangue de Artur Barrio, happenings, entre outras formas de expressão. Levando todos esses fatores em consideração podemos dizer que os artistas fogem de dogmas, escolas, regras e até mesmo da própria materialidade a que possam submeter o trabalho artístico.

Os movimentos de vanguarda artística a partir do século XIX tinham a ideia de que o artista é produtor exclusivo de sua obra. Essa ideia, de uma certa maneira,

⁴ Em arte contemporânea, arte in situ é uma obra de arte criada para existir em um determinado local. Normalmente, o artista leva em consideração o local ao planejar e criar a obra de arte.

existe até hoje. Algumas questões, entretanto, estão além do objeto artístico, além do modo de sua feitura e além dos materiais que o constituem. Não é fácil ser livre e independente, ainda mais quando o trabalho produzido parece não interessar a ninguém. Mesmo que esse desinteresse se dê por divergência de pensamento em relação ao comum de seu tempo ou por mera dificuldade de coincidência dos desejos

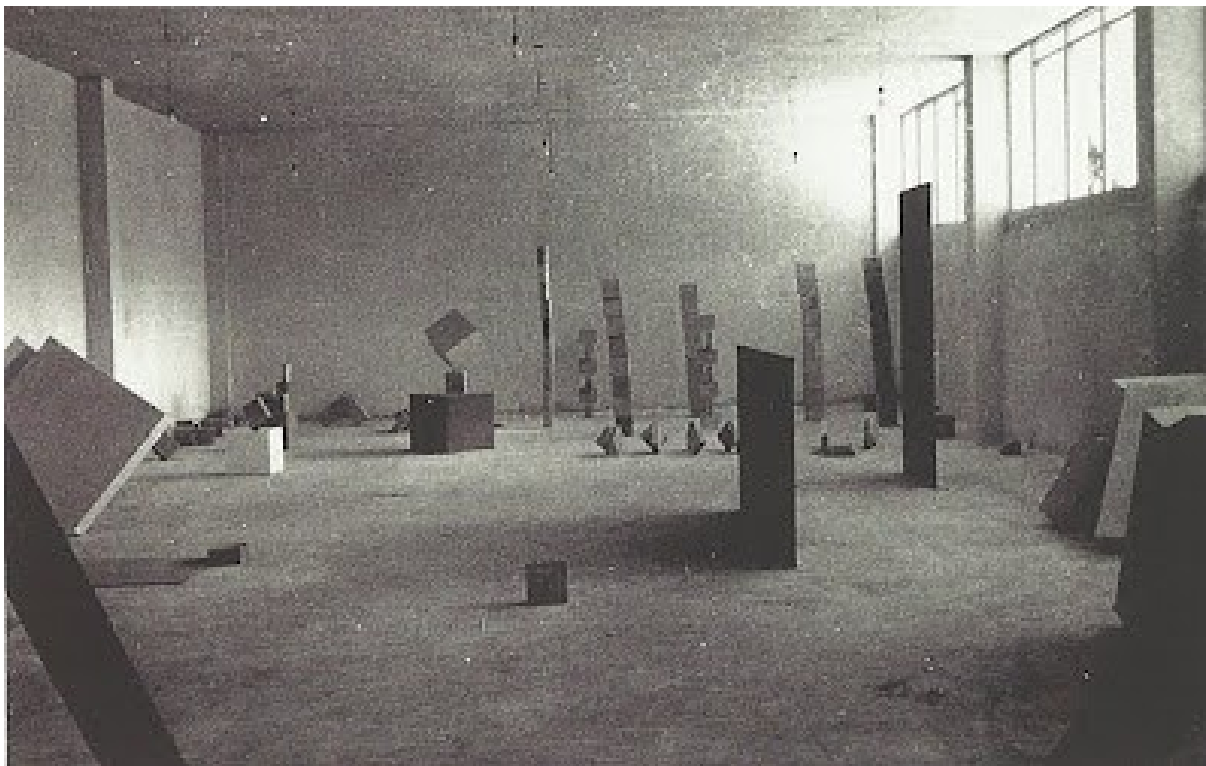


Figura 7 - *Exposição Do Corpo a Terra*, 1970 - Umberto Costa Barros. Fonte: *Portfolio do Autor*

daqueles que necessitam de arte e daqueles que produzem arte, do ponto de vista do artista, é preciso produzir e sobreviver. Então como garantir recursos para a manutenção do trabalho e a sobrevivência do criador conjugadas à conservação da liberdade no processo de criação artística? Na tentativa de propor uma resposta a essa questão, passamos agora a discorrer brevemente sobre alguns dos sistemas de fomento às artes ao longo da história.

Um dos primeiros sistemas de fomento da produção artística foi o mecenato. O mecenas era cercado por artistas que produziam graças a incentivos financeiros. Este modelo dava muitas garantias financeiras aos artistas. Cosme de Médici foi um dos mecenas mais conhecidos da história. Artistas como Donatello, Fra Angelico e o arquiteto Brunelleschi foram apoiados por Cosme. O marco do renascimento, a Cúpula da Basílica de Santa Maria del Fiore (1436), é resultado deste arranjo e sem ele não poderia ter existido à época. A Igreja Católica também foi grande incentivadora

da arte e de artistas. O problema no mecenato reside na dependência direta entre o provedor de recursos e o artista, o que abre uma brecha à falta de liberdade desse último. Existe uma fragilidade grande neste sistema bi apoiado exatamente por essa dependência exclusiva.

A sugestão de um sistema apoiado em várias bases poderia ser uma alternativa interessante. Em vez de depender apenas de mecenas privados, o Estado poderia desempenhar esse papel, atuando como representante de todos e fomentando a arte individual, garantindo assim a produção livre. Atualmente, o fomento estatal ocorre através de projetos, como leis de incentivo, residências artísticas e prêmios como descritos por (CALABRE, 2009). A origem deste fomento no Brasil vem através da criação do Departamento de Cultura de São Paulo e atuação do governo Vargas nos anos 1930/40 e vai até Transformações na gestão de Gilberto Gil no contexto histórico de Rubim (2007) sem trazer uma solução efetiva. Tanto é assim que os dois autores falam sobre a necessidade do fortalecimento das políticas públicas voltadas para a cultura como um direito básico.

Como descrito, é um equívoco pensar que esta seja a solução definitiva. Esse modelo traz consigo um risco. Rothbard já dizia “O estado não somos nós” (ROTHBARD, 1974). A arte da Alemanha nazista de 1933 a 1945 era controlada pelo Estado. Os nazistas combinaram seu antissemitismo com o controle da cultura. De um lado calam-se os artistas, de outro utilizam sua arte como propaganda. Quanto maior é a dependência em relação ao Mecenas estatal, mais fértil é o campo para germinar um estado autoritário. O artista fica atrelado a governos e governos mudam.



Figura 8 - O Grande Portador da Tocha (1939). Fotografado por User:Viborg em 1997 no pátio público do Breker-Museum Nörvenich, Die Partei, estátua de Arno Breker representando o espírito do Partido Nazista

O artista tem a necessidade de produzir e quer expor seu trabalho. O *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados) foi uma alternativa ao salão promovido pela Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Tratava-se de uma instituição cujo tema era *Libertas Artibus Restituta*, (que significa liberdade restaurada aos artistas), mas mesmo ela não conseguiu abarcar a diversidade da produção artística. Sem a chancela de instituições, os trabalhos de arte passam a ser valorados por diversos compradores.

Agora o público fomenta, através da compra, os trabalhos artísticos. Surge então a figura do Mercado. O artista se vê entre a liberdade de produzir e os desejos do público. O dinheiro, o capital, o mercado é quem dita as regras e passa a ser o vilão. Esta não é uma afirmação, sobre o mercado, fácil de se sustentar. Se a premissa da liberdade é a base da arte, temos algumas contradições nesta relação do objeto artístico com o mercado. Caso a produção artística atenda às demandas exclusivas do mercado, o resultado é não artístico. Não existiu ali a expressão individual do

artista. No mesmo sentido, se o mercado compra um trabalho totalmente dominado por forças externas está na verdade comprando um objeto útil, atendendo exclusivamente às suas necessidades. Neste caso não está comprando arte.

Sem a chancela estatal ou de um mecenas para definir o que é arte e sem o fomento oriundo disso, a incerteza prevalece. O que é arte, quem é artista e qual o valor da obra de arte? Perguntas cotidianas no meio artístico. O artista se vê num *círculo privilegiado* (STEVENS, 2003) entre críticos de arte, publicações especializadas, galerias de arte e galeristas, colecionadores, museus e instituições. O trabalho de arte precisa ser feito, precisa ser visto e precisa se posicionar nesse meio. Somente assim passa a ser discutido pela sociedade, passa a ter importância e é vendido. A venda fomenta a nova produção e esse ciclo perdura.

Existem artistas que passaram sua vida à margem desse processo. Mesmo assim, ele ocorre após sua morte. O bom trabalho de arte sobrevive ao tempo. Por outro lado, existem artistas que se beneficiaram disso em vida. Eles entendem onde estão pisando e conseguem medir o risco. Podem se entregar aos desejos dos outros ou podem ter a liberdade de expressão individual. Por isso é tão importante produzir arte quanto saber como viabilizá-la. Da mesma forma que um pintor busca um pigmento na natureza para realizar seu trabalho ou um escultor busca uma fundição para a feitura de sua escultura, qualquer artista precisa saber de todas as possibilidades para a existência e criação da obra de arte. Fica claro que uma dessas formas é o fomento. O valor atribuído ao objeto artístico voltará para o artista e conseqüentemente terá recursos para uma nova produção. Como se inserir no mercado de arte e manter a independência?

Pesquisas no campo das artes buscam respostas para a relação entre artista, obra de arte e o mercado. Para citar alguns exemplos, do ponto de vista do comprador temos pesquisa sobre colecionismo, como a tese *Colecionismo de Arte Moderna e Contemporânea no Brasil: um Estudo*, de Adriano Gomide (2014), apresentada na Universidade Federal de Minas Geras; a tese *Estruturas Emergentes do sistema da Arte: instituições culturais bancárias, produtores culturais e curadores* (2008), de Nei Vargas da Rosa, apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; o artigo *O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?*, do mesmo Vargas da Rosa (2020). Do ponto de vista dos agentes envolvidos na troca de mercadorias

temos Arte e Mercado, de Xavier Greffe, (2013) do Itaú Cultural, como também a tese de Daniela Ferreira (2016), O mercado primário de arte contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo, desenvolvida na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Université Paris 8. Por fim, tratando do valor da obra de arte, citamos Mercado de Arte Contemporânea: Construção do Valor artístico e do Estatuto de mercado do artista, texto de Filipa Almeida (2009). Fica claro, portanto, como esse tema é relevante.

Nessa esteira, para além de uma teoria filosófica sobre o que a arte deve ser ou mesmo sobre como atingir a total independência da produção artística, é preciso entender como ela realmente é. O livro *The Value of Art (O valor da Arte)*, de Michael Findlay, publicado em 2012, trata do valor da obra de arte a partir da visão de um negociante de arte. O livro mostra como o objeto de arte adquire valor comercial e social. Descreve o empirismo do autor nos bastidores e toda sua experiência em casas de leilões e no comércio de arte. Mais que o registro de uma vivência, ele sistematiza os fatores e agentes que envolvem a valoração do objeto artístico. Todo esse saber não é facilmente disponibilizado aos jovens artistas e à comunidade acadêmica, e talvez por isso muitos artistas só são reconhecidos tardiamente. Assim, justificava-se a importância de democratizar o acesso a esse conteúdo em língua portuguesa, juntamente com o estudo de questões implícitas ao texto.

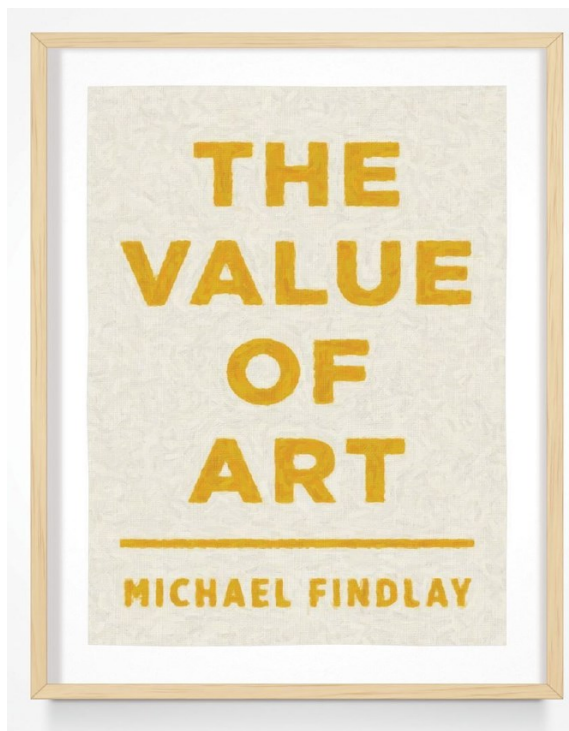


Figura 9 - capa do livro "The Value of Art"

2 O TRADUTOR

*Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*...
Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão de vida ou morte —
será arte?*

Ferreira Goullar

2.1 Tradução comentada - uma análise crítica do processo da tradução

O desafio da tradução é apresentar, por intermédio da leitura, alguns aspectos que são ocultados aos jovens artistas os conhecimentos e pensamentos dos comerciantes de arte. Em particular, apresentar-lhes os meandros dos conhecimentos e reflexões críticas dos agentes que trabalham com as dinâmicas comerciais do campo da arte. Posso dizer que a tradução aqui está mais para a explicação do trabalho do galerista ou melhor dizendo, o espírito do que está por trás dessa atividade. A partir desta tarefa da tradução do texto, pretendo transcrever o ambiente mercadológico para o mundo do artista. Imagino que fornecendo informação e alguma coisa mais palpável eu consiga ajudar os novos entrantes a compreender onde eles

estão entrando. A tradução nesse caso não determina um caminho, mas apresenta o mapa e sua legenda.

Ao ler o trabalho *Tradução & Melancolia* de Susana kampff Lages (2002) sobre a tradução de Walter Benjamin, eu percebi que haveria uma aproximação do meu desafio em traduzir um texto às questões, por ela suscitadas, referentes ao âmbito de leitura que envolveriam a fidelidade ao texto, as disjunções literárias e a atividade crítica

O processo de tradução tem um desafio enorme pois ela não passa apenas por transcrever as palavras de um idioma para outro. Dessa forma é possível colocar as palavras corretas, mas fornecer um sentido errado. A tradução nesse caso é um percurso de atravessar o caminho da língua original transportando o sentido e chegada. Sendo assim a tradução não é um espelho. Ela não é o objeto que está no meio do objeto original e daquele espelhado. As 25 milhas percorridas por Fidípides⁵ é percurso transposto por onde foi levado a mensagem "Vencemos". A etimologia⁶ do trabalho proposto aqui é levar uma mensagem, e como todo tradutor ou maratonista mítico, morrer no final. Talvez não se apague nas linhas que se segue, mas deve saber a hora de sair de sena.

Lages (2002) apresenta a Objeção Prejudicial de Jean-René que "pressuposição de uma impenetrabilidade dos sistemas linguísticos que, em teoria, deveria tornar impossível o ato de traduzir" para uma visão de Rosemary Arroio do "caráter paradoxal do próprio gesto tradutório: dizer o mesmo com outras palavras; sem, no entanto, derivar da impossibilidade de uma tradução transparente, seu estatuto de inferioridade em relação ao original."

A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a "traduzibilidade" da obra. Este problema da "traduzibilidade" de uma obra é susceptível de duas interpretações: com a primeira inquire-se a possibilidade de jamais se encontrar entre todos os seus leitores um tradutor acessível, pondo assim uma questão a

⁵ Fidípides, também conhecido como Filípides, foi um lendário mensageiro grego que desempenhou um papel importante na história da maratona. Segundo a lenda, ele correu cerca de 40 km (25 milhas) da cidade de Maratona até Atenas para anunciar a vitória dos atenienses contra os persas na Batalha de Maratona, em 490 a.C

⁶ A palavra "etimologia" tem origem no grego antigo. Ela é formada pela junção de "étymon" (ἔτυμον), que significa "verdadeiro significado" ou "sentido verdadeiro", e "logia" (λογία), que se refere ao estudo ou tratado sobre determinado assunto.

que só pode corresponder uma resposta também problemática; com a segunda Interpretação - aliás a mais pertinente e apropriada pergunta-se se a natureza da obra permite uma tradução, 10 ou, de acordo com o significado dessa forma, se até não exige e reclama, levantando-se aqui um problema a que se deve responder de modo claro e apodíctico. (CAMACHO, 2008, p. 26)

Se todo o conhecimento pudesse ser acessado somente nos originais, a humanidade se tornaria inviável. Fica claro que todos os textos transcritos e traduzidos nos últimos séculos trouxeram mais benefícios do que vícios. O professor em sala de aula não dispense seu tempo lendo a íntegra dos livros ou as obras completas dos autores. O percurso realizado vem da origem da palavra tradução que em sua origem no latim deriva do verbo *traducere*, que é composto por *trans* (além, através) e *ducere* (conduzir, levar). Portanto, tradução significa conduzir através ou levar além, referindo-se ao ato de transpor um texto escrito de uma língua para outra, mantendo o sentido e a mensagem originais.

Folena observa que não só é possível reconstituir uma origem comum para o conceito moderno de tradução, localizada na tradição humanista italiana, mas que os próprios termos que designam o ato de traduzir e seu agente, o tradutor, nas línguas românicas, hoje em dia, derivam dessa matriz italiana, mais precisamente florentina: é graças a uma produtiva interpretação, por parte do humanista e tradutor italiano do século XV, Leonardo Bruni, de uma passagem de um autor latino menor, Aulo Gélcio, que a palavra traduzir, *traducere*, adquiriu seu novo significado técnico, passando a significar transposição semântica de um termo ou texto de uma língua para outra, e não a introdução material na língua de um vocábulo estrangeiro, como era entendido o vocábulo *traducere* na tradição latina anterior, por exemplo, em Terêncio e Cícero. Para Folena, no caso da histórica "interpretação errônea" de Bruni, não se trata de propriamente um erro. (LAGES, 2002, p. 53)

Não posso prosseguir o raciocínio sem antes mostrar como o processo do artista e do galerista são muito parecidos como o do tradutor. O artista transforma a matéria e dá forma. Essa forma não está contida em si mesma, ela é a chave para a descoberta da poética do artista. Sem matéria ou sem ação criadora não há ideia. Ou se existe ideia ela está totalmente inacessível na cabeça ou coração do artista. Somente com o processo artístico é possível trazer ao mundo coisas que não estão no mundo. Mesmo que seja um rearranjo ou uma releitura.

O processo de apreensão de uma cultura, mesmo dentro da própria língua, é realizado pela mediação de conhecimento. Barak (2008, p. 65) mostra que enquanto as palavras em um trabalho original visam a comunicação direta, em uma tradução, a comunicação é mediada e transformada.

Em muitos aspectos, o papel do galerista é análogo ao de um tradutor, pois ambos servem como ponte em seus respectivos domínios. O galerista média a relação entre o artista e o público, facilitando o processo pelo qual os critérios estéticos são compreendidos e valorizados economicamente. Esta mediação envolve a mudança da obra de arte do ateliê para espaços expositivos, onde o valor estético pode ser reconhecido e, eventualmente, convertido em valor monetário.

Da mesma maneira, o tradutor age como um mediador entre duas línguas e culturas. Ele não simplesmente transmite um significado de um idioma para outro, mas sim cria uma expressão que mantém a intenção original, enquanto se adapta ao contexto cultural e linguístico do público-alvo. Em ambos os casos, o galerista e o tradutor estão envolvidos em um processo de mediação, transformando e adaptando valores para torná-los acessíveis a novos públicos.

Ainda que existam inúmeras diferenças entre o Galerista e o tradutor, a tarefa que os une é a de propiciar a expressão de um sentido que permita ampliar a percepção de muitos espectadores ou de leitores de uma obra determinada. Os objetivos deles podem ser até diferentes. Mas todos estão concentrando esforços para dar à luz ao que antes não era percebido pela percepção de certas pessoas. As ideias e os livros não apresentados ao público não podem ser classificados (validados) e, conseqüentemente, qualificados. Dessa maneira, a afinidade entre a tarefa do galerista e a tarefa do tradutor é a de restituir significados no campo da produção cultural.

A etimologia de Tradição⁷ está relacionada com a ideia de passar adiante ou transmitir informações, costumes, crenças e práticas de uma geração para outra. A tradição representa a continuidade cultural e a herança histórica de um povo ou

⁷ A palavra "tradição" tem origem no latim "traditio", que deriva do verbo "tradere", composto por "trans" (além, através) e "dere" (dar). O termo "tradere" significa "entregar", "passar adiante" ou "transmitir"

comunidade, garantindo que conhecimentos e valores sejam preservados e compartilhados ao longo do tempo.

Reconhecemos com isto que toda a tradução não é mais do que uma maneira provisória de nos ocuparmos a fundo com a disparidade das línguas. O ser humano tem Inevitavelmente de se contentar com uma solução provisória e temporária, negando-se lhe a possibilidade de resolver de uma vez para sempre esta disparidade, e não lhe sendo também dado aspirar a superá-la diretamente, pois só o "desenvolvimento das religiões - e mesmo este apenas Indiretamente - dá à semente oculta nas línguas um amadurecimento superior. Se, ao contrário do que sucede com a Arte, a tradução não reivindica a característica da durabilidade para as suas criações, ela nem por isso renuncia a progredir em direção a uma última, final e decisiva fase, para que aliás tende todo o destino linguístico. (CAMACHO, 2008, p. 33)

Camacho (2008) mostra, em sua tradução de *A Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin, que uma tradução nunca deve ser equivalente a obra original. Por outro lado, ela serve para refletir o original e não para se adaptar ao leitor. A tradução, portanto, deve seguir a "traduzibilidade". Ideia pela qual alguns textos são inerentemente traduzíveis porque tem uma essência que permite a tradução. Sendo assim uma boa tradução mantém uma conexão estrita com o original. Desta forma prolongando sua vida e relevância.

Assim, não poderemos desconsiderar que a galeristas, tradutores, artistas e professores proporcionariam uma certa liberdade de significados para que o núcleo de uma determinada linguagem alcançasse a liberdade, emancipando-se em seu próprio caminho. Como mediadores, eles poderiam trabalhar a ideia da traduzibilidade como um movimento extenso de desdobramento, colocando as palavras em liberdade.

Esse complexo de inferioridade do tradutor (que apresenta sempre seu averso no de superioridade, que propala a necessidade de o tradutor possuir capacidades sobre-humanas para poder levar a cabo sua tarefa) tem seu correlato teórico no axioma da impossibilidade da tradução *tout court*, conforme atesta a seguinte visão de um estudioso contemporâneo: "O tradutor deve trabalhar com todo o tipo de equivalências, correspondências, e paralelos entre as duas. [línguas/culturas]. Essa tarefa requer uma agudeza de percepção que ultrapassa a da maioria dos mortais. De fato, tradutores (e críticos da

tradução) com quem falei confessaram que a tarefa, afinal, é uma tarefa impossível. (LAGES, 2002, p. 62)

Contudo a melancolia é também o motor gerador para uma reescrita. O grau de modificação dessas atividades humanas anteriormente descritas é a grande diferença. Enquanto o artista traduz um estado intelectual e sentimental para outro material o Galerista não muda a matéria, mas muda o observador. Enquanto um tradutor inevitavelmente coloca um traço de personalidade em um texto ele não pode mudar o sentido do texto. A tradição de um povo não é fixa pois cada novo elemento já traz uma modificação mesmo não intencional. Fico aqui a perguntar qual grau de intervenção eu utilizarei.

O livro traz relatos de um profissional de arte em momentos diversos de sua carreira. Não tem uma sequência temporal encadeada ou mesmo um fio condutor. O sentido é de apenas relatar a experiência. Organiza isso bem ou mal em títulos e subtítulos. Ora, nada mais justo do que passar por essa trajetória de tradução a apresentando um paralelo da minha própria experiência. Assim se justifica aplicar a pesquisa e a tradução a autoetnografia. Não só me colocando no trabalho, mas criando um paralelo de experiência. Lado a lado no texto, mas espacialmente e temporalmente distantes essa ação permite ao leitor um paralelo de experiências. Proporcionando um veículo onde o passageiro pode observar as duas janelas e que no final do trajeto já possa pegar o volante.

Muitas vezes, informações adicionais são necessárias para a tradução. Um recurso utilizado por alguns tradutores é a nota de rodapé. Uma nota de rodapé é um elemento de texto usado em pesquisas, artigos, livros e outros materiais escritos para fornecer informações adicionais ou suplementares sobre um ponto específico do texto principal. Eles são usados para esclarecer conceitos, citar fontes, atribuir autoria, fornecer referências ou inserir comentários que seriam muito longos ou atrapalhariam o fluxo do texto principal.

Em paralelo a leitura do texto principal, a nota de rodapé age como um dispositivo de leitura. Ela traz citação de fontes colocando explicações adicionais e até mesmo comentários do tradutor ou do autor. Tais explicações corroboram para o desdobramento de sentido e para que se revele sentidos ocultos dos pontos

essenciais da tradução. O galerista não é o protagonista na Galeria, mas de um certo modo, ele atua no campo da arte como uma Nota De Rodapé, contribuindo para a construção de sentido. Pois o galerista traz informações adicionais quando é requisitado. Ele auxilia no processo de compreensão da obra contribuindo com a estruturação dos critérios de avaliação das obras no espaço interno e externo do campo artístico. Em resumo, nós poderíamos dizer que, a partir de um ponto de vista estrutural das relações semânticas do campo da arte, que ele traduziria o sentido produzido pelo artista para a esfera institucional do sistema da arte. Assim o espaço arquitetônico da Galeria funcionaria como suporte para a legitimidade do sucesso comercial das obras. Arrisco-me a dizer que o artista tem o mesmo papel quando se trata do próprio trabalho. Um bom exemplo disso são os livros de artista que transitam entre a pesquisa artística o relato do processo. Por que não propor o livro de galerista. Esse livro Deve existir como uma nota de rodapé, em outras palavras, sendo a própria Nota De Rodapé⁸.

Essa ideia conecta todos os pontos da pesquisa. O que de certo modo foi uma surpresa para mim pois não estava nas premissas do projeto da pesquisa. O caminho de transposição de uma coisa para outra é realizado enquanto o transportador aparece imposição secundária, mas não menos importante. O tradutor assim como o comerciante e o artista não são os personagens principais dessa história, no entanto, eles são a chave para a porta que conecta dois mundos: o mundo dos agentes e o mundo das instituições a fim de compor o sistema da arte. Cito:

O campo artístico age como um prisma que filtra e refracta forças externas, de acordo com a sua própria lógica e estrutura. Quanto maior for a autonomia do campo artístico e a sua capacidade para excluir fatores e critérios de avaliação externa, tanto mais exigente será o trabalho de sublimação que ele requer dos seus membros e mais a sua história será cumulativa e, portanto, capaz de transmutar interesses mundanos em motivos e atos auto referencialmente estéticos. A originalidade artística é conseguida não por um dom carismático do artista, mas através desta “transcendência de instituição” coletiva, tornada possível

⁸ Escolhi a nota de rodapé como um dispositivo para realizar meus comentários. Ela funciona como um texto paralelo ao texto principal. É, antes de mais nada, uma forma de mediação. Ora ela traz uma referência externa ao texto e em outros momentos explícitos o meu ponto de vista pessoal.

pelos mecanismos sociais do campo. (WACQUANT, 2005, p.119)

O texto que se inicia adiante é uma tradução direta do livro *The Value of Art*. A íntegra do texto é complementada pelos meus comentários nas notas de rodapé. As notas de rodapé do texto original serão apresentadas em um anexo à parte. O meu intuito é mostrar a minha experiência na Galeria periscópio comparada como relato de Findlay. Para mim isso serve tanto para verificar a verossimilhança do texto original quanto para enriquecer o leitor com a experiência vivida por mim e só por mim. Apresentando um contexto completamente diferente vindo de um campo da arte contemporânea latino-americana Americana e desalinhada aos eixos de comércio nacional e Internacional. Desta forma pretendo trazer o sentido do livro original para aqueles, assim como eu, que nunca lutaram nesse campo, mas que sofreram todas as mazelas por ignorá-lo.

Um colecionador tem um dos três motivos para colecionar: um amor genuíno pela arte, as possibilidades de investimento ou sua promessa social. Nunca conheci um colecionador que não fosse estimulado pelos três. Para toda a alegria e recompensa, a motivação dominante deve ser o amor pela arte, mas eu questionaria a integridade de qualquer colecionador que nega interesse na valorização que o mercado coloca em suas fotos. O aspecto social é outra lembrança interminável. De Roma a Tóquio, nosso interesse trouxe experiências inesperadas e inacreditáveis, e amigos cheios de vitalidade, imaginação e calor como a arte que coletam.⁹ EMILY HALL TREMAINE, 1908-1987¹⁰

Zeus teve três filhas que foram representadas em toda a história das artes ocidentais como as Três Graças e aparecem em escultura e pintura das ruínas de Pompéia às glórias do Alto Renascimento. Estas três donzelas, de pé muito próximas, geralmente nuas, foram celebrados por artistas tão diversos quanto Raphael, Peter Paul Rubens, Antônio Canova, Edward Burne-Jones, Paul Cézanne, Pablo Picasso,

⁹ Nota do tradutor: "Emily Tremain: Seus Próprios Pensamentos" in Wadsworth Atheneum, A Coleção Tremain: Mestres do Século 20: O Espírito do Modernismo (Hartford, CT: Wadsworth Atheneum, 1984)

¹⁰ O autor constrói o seu livro basicamente sobre esses 3 pilares que segundo a colecionadora são o que estimula um colecionador a colecionar. Eu diria que esses motivos realmente existem, mas os verdadeiros motivos são incontáveis e talvez inomináveis. Saber disso pode fazer toda a diferença na produção de um artista ou na venda de um galerista. Que seja mais importante desconsidera os motivos do que procurá-los.

e Sigmar Polke.¹¹ As Três Graças, também conhecidas como Caridades (do grego, *karitas*, significando amor) foram nomeados em ordem de nascimento: Thalia, Euphrosyne e a mais jovem, Aglaia. Sua função combinada era presidir banquetes para entreter os deuses e seus convidados. Cada um tem qualidades únicas e Apropriei-me de seus nomes para ilustrar que o valor da arte tem três componentes. Thalia é a deusa da fecundidade e abundância, representando Comércio. Euphrosyne é a deusa da alegria; ela representa Sociedade. Aglaea é a deusa da beleza, que, estando no olho do observador, é o valor essencial (ou intrínseco) da arte. Todas as obras de arte têm potencial para valor comercial, valor social, e valor essencial. Mas nenhum desses valores é constante; todos são aprimorados ou diminuídos pelos costumes e gostos flutuantes de diferentes tempos e culturas. No século XIX, os amantes da arte franceses eram chamados de amadores, desde o latim *amare* (amar). A definição em inglês degenerou para implicar um não profissional, mas ao mesmo tempo não havia contradição entre amador e conhecedor. Um amador era simplesmente uma pessoa que envolvido em uma determinada atividade por prazer, não por lucro. Assim, podemos considerar Cézanne um pintor amador; seu grande patrono, a margarina o rei Auguste Pellerin, colecionador amador; e Émile Zola, quando ele escreveu sobre arte, um crítico amador. Embora eu espere que este livro possa ser de interesse para os profissionais de hoje no mundo da arte, eu escrevi para aqueles de nós que são, pelo menos coração, amadores.

2.2 Tradução – Início

2.3 Introdução: três Graças

¹¹ Não quero entrar aqui na referência simbólica das três graças nem mesmo tentar explicar seu significado. Aby Warburg faz uma investigação sobre as concepções de antiguidade no início do renascimento italiano em seu texto o nascimento de Vênus e a primavera de Sandro Boccioni. Contudo não posso negar a escolha do autor por este símbolo. Do ponto de vista dele esse símbolo percorre a história da arte europeia através da representação dos artistas anteriormente citados. Sobre a minha ótica todos esses artistas eram meras ilustrações dos meus livros de história E que só tive a oportunidade de perceber as cores, as texturas e a escala dos trabalhos em uma oportunidade na minha vida adulta. Por outro lado, me causa espanto em perceber essa influência tão perto de mim quando percebi o mesmo símbolo sendo retratado em uma das Fontes na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, em Minas Gerais, na América do sul e a milhares de quilômetros da sua origem. Falarei adiante sobre a figura do "conhecedor" (em francês, "connaissseur") de Bourdier

Um colecionador tem um de três motivos para colecionar: um amor genuíno pela arte, as possibilidades de investimento ou sua promessa social. Nunca conheci um colecionador que não fosse estimulado por todos os três. Para a plena alegria e recompensa, a motivação dominante deve ser o amor pela arte, mas eu questionaria a integridade de qualquer colecionador que nega interesse na avaliação que o mercado coloca em suas fotos. O aspecto social é outra consideração sem fim. De Roma a Tóquio, nosso interesse trouxe experiências inesperadas e inacreditáveis, e amigos tão cheios de vitalidade, imaginação e calor quanto a arte que colecionam.¹²

Zeus teve três filhas que foram representadas ao longo da história da arte ocidental como as Três Graças e aparecem em esculturas e pinturas desde as ruínas de Pompéia até as glórias do Alto Renascimento. Estas três donzelas, muito próximas, geralmente nuas, foram celebradas por artistas tão diversos quanto Raphael, Peter Paul Rubens, Antônio Canova (Figura 10), Edward Burne-Jones, Paul Cézanne, Pablo Picasso e Sigmar Polke.

As Três Graças¹³, também conhecidas como Caridades (do grego, *karitas*, que significa amor) foram nomeadas por ordem de nascimento: Thalia, Euphrosyne e a mais nova, Aglaea. Sua função combinada era presidir banquetes para entreter os deuses e seus convidados. Cada um tem qualidades únicas, e me apropriei de seus nomes para ilustrar que o valor da arte tem três componentes. Thalia é a deusa da fecundidade e abundância, representando o Comércio. Euphrosyne é a deusa da alegria; ela representa a Sociedade. Aglaea é a deusa da beleza, que, estando nos olhos de quem vê, é o valor essencial (ou intrínseco) da arte.

Todas as obras de arte têm potencial para valor comercial, valor social e valor essencial. Mas nenhum desses valores é constante todos são aumentados ou diminuídos pelos costumes e gostos flutuantes de diferentes épocas e culturas.

¹² Notas do Autor: Théophile Gautier, *The Works of Théophile Gautier*, Vol. 24, trans. and ed. F. C. de Sumichrast (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1903).

¹³ Findlay começa seu livro fazendo uma analogia do mercado de arte com a arte. Para Aristóteles a arte é uma forma de entender a realidade. O processo catártico é uma das formas de apreensão da realidade. A *Poética* é uma obra escrita por Aristóteles que fornece uma análise da poesia e do drama gregos. Nele, Aristóteles argumenta que a finalidade da poesia é a imitação da realidade, e que existem três tipos de poesia: a épica, a lírica e a trágica. Ele também apresenta sua teoria da "catharsis" ou purificação das emoções através da tragédia, e discute a importância da unidade de tempo, lugar e ação em uma peça. Ele também discute a importância do enredo, personagens, diálogos e verossimilhança, e como eles contribuem para a eficácia de uma obra poética.

No século XIX, os amantes da arte franceses eram chamados de amadores, do latim *amare* (amar). A definição em inglês degenerou para implicar um leigo, mas ao mesmo tempo não havia contradição entre amador e conhecedor¹⁴. Um amador era simplesmente uma pessoa que se dedicava a uma atividade específica por prazer, não por lucro. Assim, podemos considerar Cézanne um pintor amador seu grande patrono, o rei da margarina Auguste Pellerin, colecionador amador e Émile Zola, quando escrevia sobre arte, crítico amador.

Embora eu espere que este livro possa interessar aos profissionais de hoje no mundo da arte, eu o escrevi para aqueles¹⁵ de nós que são, pelo menos no fundo, amadores.¹⁶

¹⁴ Pierre Bourdieu, sociólogo francês, estudou extensivamente as dinâmicas do poder cultural e social. Ele descreveu como as preferências estéticas e culturais são moldadas por forças sociais e são usadas para marcar diferenças e manter desigualdades sociais. Em suas análises, a figura do "conhecedor" (em francês, "connaissseur") desempenha um papel especial. O "conhecedor" é alguém que, de acordo com Bourdieu, tem o "capital cultural" adequado para discernir e apreciar as nuances das obras de arte e outras formas culturais. Essa habilidade não é apenas inata, mas é adquirida através de um processo de socialização e educação. Por exemplo, a capacidade de entender e apreciar uma pintura de um artista renomado ou a profundidade de uma peça de música clássica não é apenas uma questão de gosto inato, mas muitas vezes é um produto de exposição cultural e educação ao longo do tempo.

¹⁵ A própria disposição estética, que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição. Capacidade generalizada de neutralizar as urgências ordinárias e de colocar entre parênteses os fins práticos, inclinação e aptidão duráveis numa prática sem função prática, a disposição estética só se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade, como os exercícios de escola ou de contemplação das obras de arte. Dito de outro modo, ela supõe a distância com o mundo (da qual a "distância em relação ao papel", posta em evidência por Goffman, é uma dimensão particular) que está no princípio da experiência burguesa do mundo. (BOURDIEU, 1983, p6)

¹⁶ Não posso negar que este livro passa de forma pouco aprofundada sobre diversos assuntos. Entretanto, também não posso descartar seu valor por tentar de maneira honesta cobrir os mais amplos fatores do mercado de arte. São temas privados da maioria dos artistas e clientes. O simples fato de tentar enumerá-los já abre espaço para a reflexão individual sobre eles.



Figura 10 - Antonio Canova. As Três Graças, 1814–17. Mármore. 68 × 38 1/4 × 22 1/2 pol. (173 × 97.2 × 57 cm). Victoria and Albert Museum, Grã-Bretanha.

2.4 | I Thalia

A melhor maneira de prever o futuro é criá-lo.

Peter Drucker

*As a general rule, when something becomes useful, it ceases to be beautiful.*¹⁷

Théophile Gautier

2.4.1 O valor comercial da Arte

2.4.1.1 O que determina o valor comercial da arte?

Assim como a moeda, o valor¹⁸ comercial da arte é baseado na intencionalidade coletiva. Não há valor intrínseco, objetivo (não mais do que o de uma nota de cem dólares). A estipulação e declaração humana criam e sustentam o valor comercial.¹⁹

A razão pela qual muitas pessoas continuam a ficar atônitas ou enfurecidas quando ouvem que uma determinada obra de arte foi vendida por uma grande soma de dinheiro é que acreditam que a arte não serve a nenhuma função necessária. Não é utilitária, nem parece estar ligada a qualquer atividade essencial. Você não pode viver nele, dirigi-lo, comer, beber ou usá-lo. Até Platão considerava duvidoso o valor da arte porque era mimesis, uma imitação da realidade.²⁰

Se você desse à maioria das pessoas US\$ 25 milhões e a opção de gastá-lo em uma casa de seis quartos com vistas espetaculares de Aspen ou uma pintura de

¹⁷ Nota do autor: Théophile Gautier, *The Works of Théophile Gautier*, Vol. 24, trans. and ed. F. C. de Sumichrast (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1903)

¹⁸ Pretendo discutir a questão de valor, mercado, preço, dinheiro mais adiante. Não entrarei em aspectos mais técnicos. Apenas farei um recorte suficiente para demonstrar a diferença de valor atribuído socialmente a um objeto e o valor de mercado atribuído por um preço em dinheiro.

¹⁹ Essa é uma das perguntas mais comuns que recebo “o que determina o valor da obra de arte?”. Para responder eu sempre conto uma história. Imagine o primeiro desenho de seu filho que ele dedicou a você. Por quanto me venderia? De pronto a maioria dos pais e mães colocam isso como impossível. Mas vou definindo um preço que estou disposto a pagar num valor cada vez maior até os pais perceberem que o dinheiro da venda do desenho poderia garantir um ótimo futuro ao seu filho. Fechado o negócio eu explico – olha como um simples pedaço de papel vale para você. Porém ao adquiri-lo eu não conseguiria repassar a ninguém. Nesta dinâmica fica claro que a formação de preço está mais em quem compra do que em quem vende. Também não posso deixar de falar da aproximação do primeiro parágrafo com a obra “Zero Dolar” de Cildo Meireles. Uma nota de dólar com valor de face nulo, mas que atinge preços inimagináveis para um pedaço de papel

²⁰ Para definição dos preços não importa a opinião das pessoas, nem mesmo de filósofos, sobre o que vale ou não, se é bom ou ruim. O que define o preço é uma relação de oferta e procura. Já vi ótimas gravuras (que são produzidas em série) valendo menos do que trabalhos ruins que estavam em uma exposição importante.

Mark Rothko de dois retângulos vermelho escuros enevoados, a esmagadora maioria escolheria a casa. Entendemos a noção de pagar por tamanho e localização em imóveis, mas a maioria de nós não tem critérios (ou confiança nos critérios) para julgar o preço de uma obra de arte. Pagamos por coisas que podem ser vividas, conduzidas, consumidas e usadas; e acreditamos na capacidade empírica de julgar sua qualidade relativa e valor comercial. Por mais luxuosas que sejam, essas coisas também sustentam as funções humanas básicas de abrigo, alimentação, vestuário e transporte.²¹

A arte antecede o dinheiro. Trinta e dois mil anos antes do alvorecer da história registrada, o Homo sapiens pintou as paredes das cavernas no que hoje é o sul da França e o norte da Espanha com imagens sofisticadas envolvendo técnicas de desenho e coloração que estão longe de nossa definição atual de primitivo (Figura 11). Desde sua descoberta no final do século XVIII, os especialistas discutem sobre

²¹ É importante salientar que o valor da arte tem respaldo na natureza do homem. As necessidades básicas de todo animal são de certa forma iguais. Contudo o homem é o único animal que tem outras necessidades. Me parece que é da natureza do homem modificar a natureza. Não tratarei daqui dos motivos e angústias que o levam a isso, mas parto deste fato para mostrar o valor dessas modificações. O homem além das necessidades fisiológicas básicas tem um desconforto que o coloca a agir no mundo.



Figura 11 - Arte da Caverna Chauvet-Pont-D'Arc. Painel dos Cavalos (detalhe), 30,000 AC. Comprimento: cerca de 43 1/2 pol. (110.5 cm).

seu significado. Susan Sontag acreditava que era encantatório, mágico; a arte era um instrumento de ritual²².

Desde tempos imemoriais cobrimos as paredes das nossas grutas, cabanas e castelos com imagens que transmitem informações específicas, particularmente do tipo “isto somos nós”. Milênios se passaram antes que tais imagens, transportáveis ou não, passassem a sustentar valor comercial.²³

²² Nota do autor: Susan Sontag, "Contra a Interpretação," em *Contra a Interpretação e Outros Ensaio* (Nova York: Farrar, Straus e Giroux, 1966)

²³ O dinheiro pouco importa quando falamos de arte. O dinheiro é apenas um dado numérico de valor de uma transação comercial. Basta ver quanto os Brasileiros se arrependem de não adquirirem o *Abaporu*. "*Abaporu*" é uma obra de arte famosa criada pela artista brasileira Tarsila do Amaral em 1928. A obra é considerada um dos principais marcos da arte moderna no Brasil e é amplamente considerada como uma das obras mais importantes da artista. É uma pintura a óleo sobre tela que representa uma figura humana sentada, com um cenário rural ao fundo. A obra foi vendida em um leilão na Casa de Leilões Sotheby's em Nova York em 2018 para um argentino e alcançou um preço recorde de R\$ 19 milhões. A venda desta obra foi considerada como uma grande vitória para o mercado de arte brasileiro, mostrando que as obras brasileiras são altamente valorizadas e reconhecidas internacionalmente. Contudo hoje ela está no Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires.

Existem dois mercados distintos, que estão inter-relacionados e às vezes sobrepostos: o mercado primário para o novo trabalho de um artista e o mercado secundário para obras de arte de segunda mão (ou terceira ou vigésima mão).

2.4.1.1.1 O Mercado Primário

O mercado primário²⁴ fornece pagamento direto ao artista por sua habilidade e tempo, mais o custo de levar o produto ao mercado. Michelangelo de costas cobrindo o teto da Capela Sistina, Claude Monet em todos os climas pintando em seu amado jardim, Jackson Pollock agachado sobre a tela não esticada no chão de seu celeiro gelado: todos esperavam vender seu trabalho, para que pudessem pagar o aluguel, comem e bebem, contratam assistentes e mandam seus filhos para a escola. Nos últimos 150 anos, o papel do marchand evoluiu, fornecendo espaço para as obras a serem expostas e levando-as ao conhecimento dos compradores. O negociante²⁵ é pago comprando diretamente do artista e vendendo com lucro (enquanto garante ao artista uma renda estável), ou pegando o trabalho em consignação do artista e ganhando uma comissão quando o trabalho é vendido.²⁶

Normalmente o artista e o marchand se reúnem para decidir o preço inicial da obra antes de ser oferecida aos seus primeiros compradores.²⁷ Quando entrei no mundo da arte em 1964, os trabalhos de jovens artistas que faziam suas primeiras exposições podiam ser comprados na faixa de US\$ 500 a US\$ 10.000. Naquela época, em Nova York havia relativamente poucos colecionadores dedicados dispostos

²⁴ Cabe lembrar que eu basicamente falarei do mercado primário pois é onde a galeria atuou na maior parte do tempo. por outro lado, quero também mostrar como o mercado secundário ajudou nos negócios.

²⁵ A palavra *Dealer* pode ser traduzida de revendedor e negociante até traficante de drogas. Apesar do significado no Brasil estar mais próximo de galerias e a palavra negociante de arte ser estigmatizada e menos romantizada, ela faz mais sentido no livro quando utilizada como negociante.

²⁶ O mercado primário de arte é o mercado onde as obras de arte são vendidas pela primeira vez, geralmente diretamente pelo artista ou por meio de galerias de arte ou leilões. Isso inclui vendas de obras de arte novas, inéditas ou recentemente produzidas. As vendas podem ser feitas em galerias, leilões, exposições e feiras de arte. As obras de arte vendidas no mercado primário geralmente têm preços mais elevados do que as vendidas no mercado secundário, pois essas obras são consideradas como sendo "originais" e "únicas". Além disso, é comum que os artistas estabeleçam relacionamentos com galerias e colecionadores no mercado primário, e essas relações podem ser importantes para a carreira de um artista, uma vez que essas conexões podem levar a exposições e vendas futuras. O mercado primário é visto como o lugar onde as tendências e valores do mercado de arte são estabelecidos, os artistas são descobertos e as coleções são construídas.

²⁷ Não foram poucas a vezes que vi esta cena. Confesso que para mim é uma coisa natural, mas sempre percebi uma certa tensão no ar. Falar de preço do trabalho com o artista não deveria ser uma tarefa difícil. Mas o que eu vi é que alguns artistas não conseguem separar o preço de mercado com o valor que ele acreditar ter, ou que muitas vezes até mesmo tem. Os artistas precisam entender a diferença e não colocar o ego na frente da realidade. Por melhor que o jovem artista seja os preços iniciais do seu trabalho serão menores comparados aos artistas que estão a mais tempo no mercado. Exigira um esforço e tempo para que esta situação mude. Geralmente, é melhor vender por um preço menor que o desejado para boas coleções do que não circular o trabalho.

a olhar para artistas emergentes, e os marchands tinham que incentivá-los com preços que eram modestos mesmo para aquela época. Durante seis meses, em 1968, uma nova pintura de John Baldessari, *Quality Material* (1966-68 Figura 12) pendurada atrás da minha mesa custava US\$ 1.200. Não havia compradores. Foi vendido na Christie's em maio de 2007 por US\$ 4,4 milhões.²⁸



Figura 12 - John Baldessari. *Material de Qualidade*, 1966–68.
Acrílico sobre tela. 68 × 56 1/2 pol. (172.7 × 143.5 cm). Coleção

Um corpo de novos trabalhos de qualquer artista geralmente é consistente em tema, mas não necessariamente em escala. O que torna uma pintura ou escultura mais ou menos cara que outra nesse mercado primário é geralmente o tamanho. Embora o público do artista ainda não tenha opinado sobre qual tipo de trabalho é melhor ou mais desejável do que qualquer outro, e o artista pode achar que alguns

²⁸ Os preços passados de obras de arte não têm nenhuma relação com preços presentes. É comum ver os preços aumentarem em períodos relativamente curtos. Basta que o artista circule (neste caso pode ser o próprio artista ou o trabalho) para que os clientes comecem a chegar. Os compradores mais experientes entendem desta valorização e estão atentos aos movimentos dos artistas. O que nos faz lembrar a observação de Walter Benjamin (1994) a respeito da reprodutibilidade das obras de arte, quanto maior é a exposição tanto mais valorizado se torna o valor de mercado. Concluindo, o valor de culto dependeria, em igual medida, ao valor de exposição. Como exemplo, eu rememoro o dia em que o telefone não parava de tocar na Galeria Mitre. As ligações eram vindas de São Paulo e até do exterior. Procuravam obras do artista Randolpho Lamonier. Tudo isso porque horas antes Adriano Pedrosa, um curador importante, fez uma postagem na internet de um trabalho do artista.

trabalhos menores são melhores do que alguns maiores, geralmente o tamanho prevalece, e os trabalhos menores geralmente são o menos caro. Quanto maior a obra, maior o preço, com exceção de pinturas e esculturas que podem ser grandes demais para instalação doméstica e requerem o tipo de espaço normalmente encontrado apenas em instituições, prédios de escritórios, shopping centers e cassinos. Essas obras podem ser proporcionalmente mais baratas porque são mais

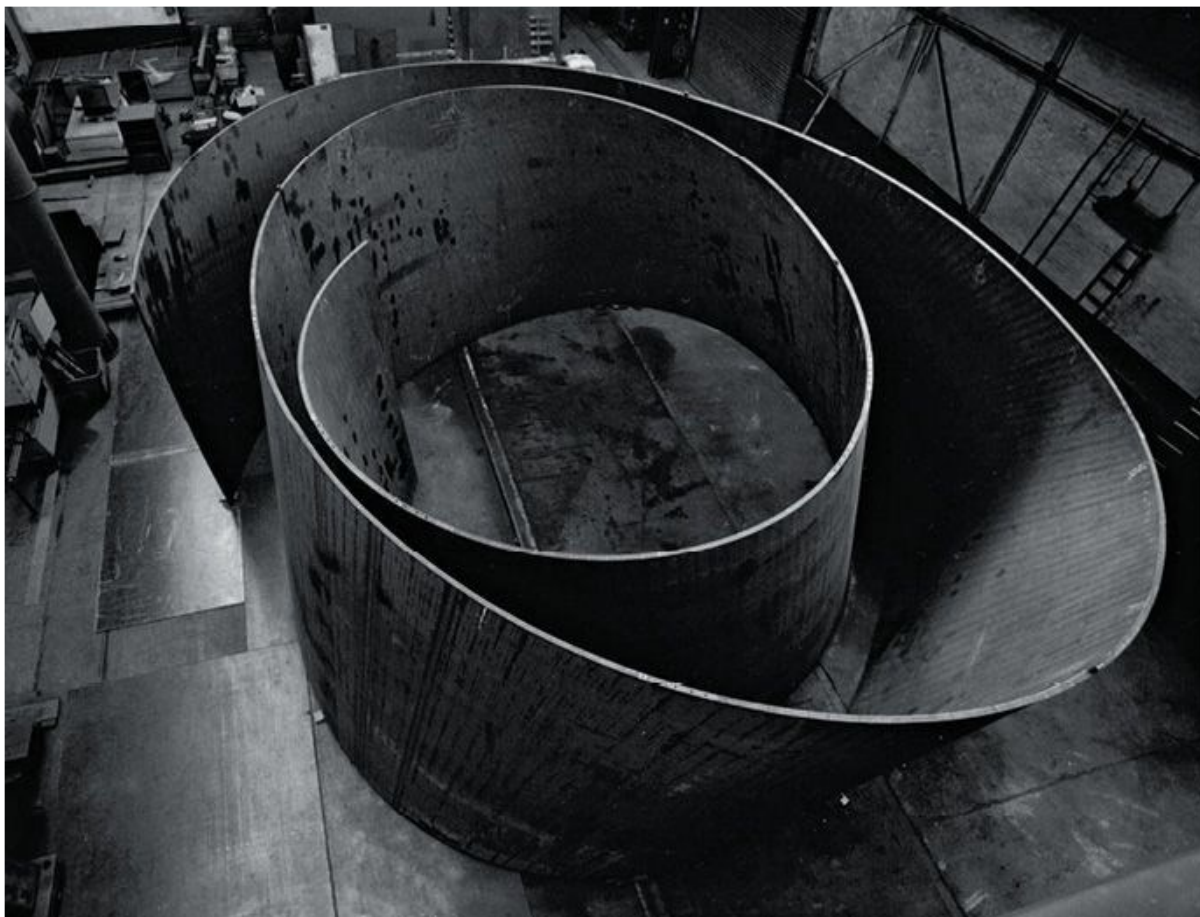


Figura 13 - Richard Serra. Bellamy, Siegen 2001.

difíceis de vender.

Considerando o meio escolhido pelo artista, pode haver um custo de produção a ser levado em conta. Em 1895, Auguste Rodin precisou pagar à fundição Le Blanc Barbedienne em Paris para fundir seus *Burghers of Calais* em bronze. Atualmente, Richard Serra arca com os custos junto à Pickhan Umformtechnik, localizada em Siegen, Alemanha, para produzir suas imponentes elipses de aço torcido. (Figura 13). Esses custos são repassados aos primeiros compradores da obra. Muitos artistas criam esculturas em edições. Se houver cinco ou dez cópias de uma escultura, o preço

de mercado primário será menor para cada uma do que para uma obra única de tamanho, meio e aparência semelhantes desse artista

2.4.1.1.2 O Mercado Secundário

Além dessas despesas de fundição, o custo para o artista dos materiais usados na pintura e no desenho, embora talvez não insignificante, não é considerado na hora de precificar as obras. O óleo sobre tela é geralmente conhecido por ser um meio altamente durável. Sem trauma direto, ele pode suportar manuseio e temperaturas extremas e umidade, bem como a luz solar. Não funciona tanto no papel, que costuma ter preços mais baixos para dar conta de sua maior fragilidade. Isso levou à noção de que as obras em papel valem inerentemente menos do que as pinturas, apesar de o mercado secundário, em alguns casos, ter dado mais valor às obras em papel do que aos óleos de alguns artistas, como Edgar Degas e Mary Cassatt.

Outra regra prática com o mercado primário de trabalhos em papel é que aqueles com cor, sejam eles feitos em óleo, guache, aquarela ou giz de cera, terão um preço mais alto do que os trabalhos monocromáticos: grafite, carvão ou sanguíneo.

Quando se trata de fazer litografias, gravuras, serigrafias e outros tipos de obras editadas em papel, os custos podem ser consideráveis. A gravura é uma arte que envolve não apenas o talento criativo do artista que concebe a imagem, mas a habilidade de mestres impressores usando equipamentos sofisticados e caros.

Além da compra de novos trabalhos, seja diretamente do artista ou do revendedor do artista, todas as compras de arte, sejam de antigos mestres holandeses, marinhas inglesas do século XIX, pinturas impressionistas ou obras-primas cubistas, são transações de mercado secundário.

Uma vez que um artista atinge um grau de estatura, um mercado secundário em seu trabalho é inevitável durante a vida do artista. Como é decidido o valor comercial de um objeto de arte no mercado secundário quando é revendido pelo primeiro proprietário? A maioria das coisas que compramos valem menos uma vez que as usamos. Um carro geralmente é, assim como as roupas que damos para caridade. Além disso, eletrodomésticos e eletrônicos têm menos valor quando substituídos por modelos mais novos. Quando o mercado imobiliário cresce, o

segundo proprietário de uma casa pode pagar mais por ela do que o primeiro, mas em um mercado estável é provável que a casa de segunda mão valha menos do que uma nova do mesmo tamanho, design, materiais e localização.

Uma vez que a arte sai das mãos do primeiro comprador, seu valor comercial é amplamente determinado pelo princípio de oferta e demanda, mas pode ser administrado pelo revendedor principal do artista. Ao fazer uma venda no mercado primário, às vezes me perguntam se vou revender o trabalho quando e se o cliente assim decidir. Eu geralmente concordo. Ao fazer isso, os revendedores podem participar da precificação de obras do mercado secundário de artistas que representam.²⁹

Alguns negociantes de arte, tanto aqueles com galerias quanto os negociantes privados, às vezes operando fora de suas casas, não representam artistas diretamente, mas compram e vendem trabalhos de artistas vivos. Eles podem não ter nenhuma relação direta com o artista, mas podem ter muito conhecimento sobre o trabalho e, ao promovê-lo, costumam contribuir para a solidez do mercado desse artista.

Mesmo no mercado primário, a relativa disponibilidade, real ou imaginária, da obra de um determinado artista é fundamental. O negociante de arte raramente diz: “O estúdio de Andy está lotado com centenas de pinturas como esta, então reserve bastante tempo para escolher a que você quer”. Em vez disso: “Não tenho certeza se haverá mais como este; ele está pintando muito devagar, e nós vendemos os poucos outros que tínhamos para museus e colecionadores muito importantes.”³⁰

²⁹ Apesar de estar no mercado primário, a galeria sempre conviveu com o mercado secundário. Como já dizia o Rodrigo Mitre “se você vende coisa boa, volta coisa boa”. É muito comum vender a obra para um cliente e mais adiante recomprá-la. Seja como uma moeda de troca em uma nova negociação, seja porque o cliente não quer mais o trabalho. Já presenciei a venda do mesmo trabalho por várias vezes. Isso acaba sendo positivo. Se por um lado o cliente não quer mais o trabalho por outro ele vê a galeria como uma reserva de valor. A galeria é aquela instituição que consegue tornar líquido aquele objeto (tornar líquido é trocar o objeto por dinheiro). Também é importante para a galeria que aquele trabalho não volte para o mercado. O principal fator é a manutenção do preço. Se um trabalho de uma artista é leiloadado por qualquer preço, como poderemos sustentar o preço de venda dentro da galeria? Além disso, o controle de onde a obra está, é uma vantagem neste mercado. Assim é possível atender a demanda de instituições por trabalhos a serem emprestados para exposições. É mais fácil atender uma demanda de compra quando não há obras de um determinado artista disponível. O conhecimento do galerista passa a ser um ativo de mercado.

³⁰ A escassez é natural neste tipo de mercado. Um bom artista não fará mais de 5 mil obras na sua vida. Essa quantidade é muito pequena para atender uma demanda nacional e insuficiente para uma demanda internacional. Tudo que uma galeria quer é uma fila de cliente para um determinado artista. A fila não serve mais só para organizar a venda. Ela é parte dos argumentos de venda. Serve para mostrar o quão escasso é aquele artista e

Um pouco de história. Quando entrei no mercado de arte em meados da década de 1960, havia apenas alguns artistas vivos cujas obras apareciam regularmente no mercado secundário. Eles eram principalmente mestres europeus modernos como Picasso, Joan Miró, Marc Chagall e Salvador Dalí. Muito poucos artistas americanos em meio de carreira, mesmo aqueles com grande reputação, apareceram em leilão, e praticamente nenhum artista contemporâneo mais jovem o fez. A geração americana de expressionistas abstratos do pós-guerra estava bem estabelecida (Jackson Pollock, Arshile Gorky e Franz Kline já estavam mortos), e as pinturas que fizeram no final dos anos 1940 e 1950 estavam em demanda em meados dos anos 1960, principalmente vendidas por empresas secundárias. negociantes do mercado. Raramente suas obras apareciam em leilão público. As exceções incluem uma pintura de 1940 de Willem de Kooning que foi vendida no leilão de Helena Rubinstein no Parke-Bernet em abril de 1966 por US\$ 20.000³¹. Kooning, foi entregue à Sotheby Parke Bernet pelo magnata dos táxis Robert Scull, que com sua esposa magra, bem penteada e minissaia, Ethel, voltou sua atenção para a geração mais jovem de artistas pop, incluindo Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Tom Wesselmann e James Rosenquist. A venda das pinturas de Scull totalizou US\$ 211.450. *Police Gazette* (1955, Figura 14), uma paisagem abstrata de Kooning pintada dez anos antes, em 1955, foi arrematada por US\$ 37.000. Quarenta e um anos depois, o *New York Times* informou que havia sido vendido por US\$ 63,5 milhões. Apesar desses

de uma certa maneira mostra uma tendencia de valorização. Muitas vezes uma exposição consegue através de um curador independente trazer obras de artistas que estão em outra galeria. Um curador bem relacionado pode trazer artistas que clientes não conseguem comprar em outras galerias. Isso soa para os clientes como uma oportunidade fora da curva para adquirir o tão desejado trabalho. Esse tipo de ação não só melhora a qualidade da exposição como é um recado para o mercado da capacidade da galeria de conseguir o que o cliente quer. Não é por menos que os clientes querem se aproximar de galerias que os proporcionam isso. Todos querem estar perto daqueles que conseguem encontrar a agulha no palheiro.

³¹ Nota do autor: A Coleção de Helena Rubenstein [Princesa Gourielli]: Pinturas e Esculturas Modernas, em duas partes, Parke-Bernet Galleries, Nova York, 20 e 29 de abril de 1966, vendas 2428 e 2431. O De Kooning estava catalogado como nº 72 da primeira venda.

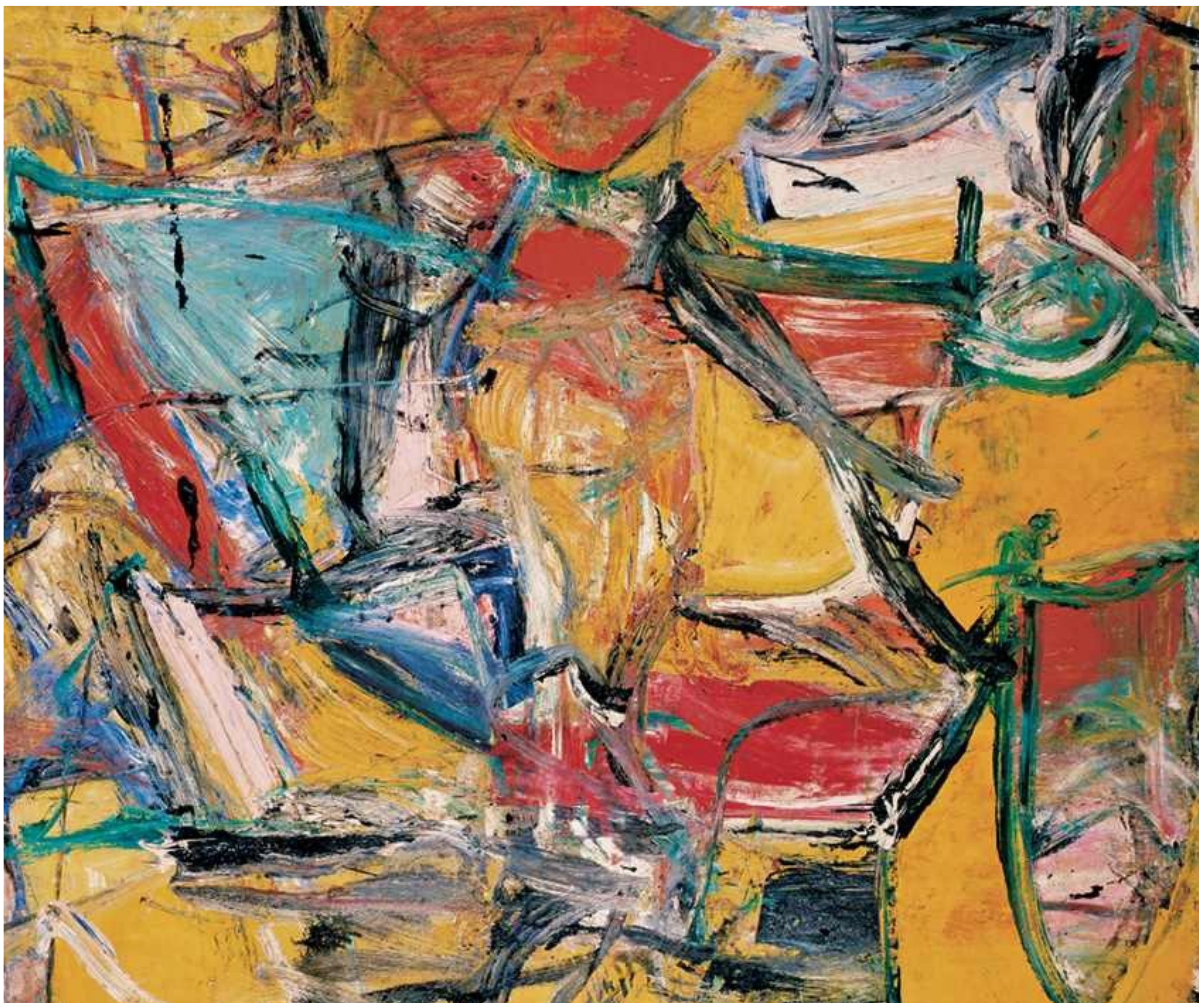


Figura 14 - WILLEM DE KOONING. *Police Gazette*, 1955. Óleo, esmalte e carvão sobre tela, 109.8 × 127.6 cm. Coleção Privada.

exemplos, naqueles dias as casas de leilões geralmente evitavam vender obras de artistas vivos com representação de galeria primária.

Esse padrão terminou ruidosamente e finalmente em outubro de 1973 com a segunda venda de Scull na Sotheby Parke Bernet.³² A essa altura, Bob e Ethel haviam feito sucesso nas colunas sociais ao se promoverem como colecionadores de arte pop. Para seu crédito, eles estavam entre os primeiros patronos desse movimento e compraram muitas obras que desde então entraram no cânone da arte moderna: *Target* (1961) de Johns; *Flores Grandes* (1964) de Warhol; *F-111* (1964–65, Figura 15) por Rosenquist. Eles foram criticados, no entanto, por colocar o trabalho desses jovens artistas de trinta e poucos anos no leilão depois de tê-los possuído apenas alguns anos. Trinta anos depois, as críticas foram muito mais silenciadas para uma

³² Nota do autor: Uma Seleção de Cinquenta Obras da Coleção de Robert C. Scull [Pinturas e Esculturas Pós-Guerra e Contemporâneas], Sotheby Parke Bernet, Nova York, 18 de outubro de 1973, venda 3558.

nova geração de colecionadores que lucram com a venda de compras recentes de galerias em leilão depois de apenas alguns meses de propriedade.³³

Um confronto entre Rauschenberg e Robert Scull após a venda de 1973 preparou o terreno para o tango duradouro (quem lidera quem?) de artista e colecionador que caracterizou o enorme crescimento do mercado de arte contemporânea nas décadas seguintes. Duas pinturas de Rauschenberg de 1958 e 1959 que Scull havia comprado da Galeria Leo Castelli por centenas de dólares foram vendidas por US\$ 90.000 e US\$ 85.000, respectivamente. Na época, a imprensa noticiou uma briga de empurrões e caricatura de Rauschenberg como amargurado com a especulação de seu patrono. Essa narrativa sobreviveu como um mito do mundo da arte, e isso era verdade: o artista agarrou Scull e disse: “Eu tenho trabalhado duro para você ter esse lucro”³⁴. documentário do leilão. Não relatados pela imprensa foram os comentários generosos que Rauschenberg fez elogiando o patrocínio inicial de Scull.

Houve uma terceira venda de Scull em 1986 na mesma casa de leilões (então chamada Sotheby's), dividida em duas noites. Bob e Ethel se divorciaram e as coleções dele e dela foram vendidas em noites separadas. O F-111 de Rosenquist, agora de propriedade do Museu de Arte Moderna, foi vendido por um recorde de US\$ 2,09 milhões. Os Sculls haviam comprado esta obra-prima monumental de 24 metros e 23 telas intacta de Leo Castelli em 1965 por US\$ 45.000, evitando assim que fosse vendida seção por seção para vários colecionadores diferentes.

O ego agressivo de Bob e as pretensões sociais de Ethel os tornaram alvos fáceis em um mundo da arte ainda amplamente dominado pelo dinheiro antigo, mas o olho de Bob para as melhores obras e sua disposição de gastar livremente, apesar da opinião zombeteira do establishment artístico, o colocaram no topo do ranking. correndo como o santo padroeiro dos patronos self-made da arte contemporânea.

³³ O movimento das galerias é em direção a evitar que o trabalho do artista representado perca valor de mercado indo por exemplo para uma casa de leilões. Até mesmo por isso que muitas vezes a venda é direcionada para alguns clientes. É como se a galeria escolhesse para quem vender. Queremos clientes que tem convicção no valor daquele artista ou aqueles que não se apressarão a vender na primeira valorização.

³⁴ Nota do autor: Judith Goldman, Robert e Ethel Scull: Retrato de uma Coleção (Nova York: Acquavella Galleries, 2010).

O preço da arte, seja ela vendida no mercado primário ou secundário, é regido pela oferta, demanda e comercialização.³⁵



Figura 15 - JAMES ROSENQUIST. F-111, 1964–65. Óleo sobre tela com alumínio. Vinte e três seções. (304.8 × 2,621.3 cm). The Museum of Modern Art, Nova Iorque. Presente de Mr. e Mrs. Alex L. Hillman e Lillie P. Bliss Bequest (ambos por troca).

2.4.1.1.3 Oferta

O negociante de arte veterano William Acquavella costuma dizer a seus clientes, com precisão: “Você pode refazer seu dinheiro, mas não pode refazer a pintura”³⁶, o que significa: você pode recuperar o custo, mas se perder a oportunidade de comprar a obra quando está disponível, provavelmente se foi para sempre.³⁷

Real ou imaginada, a raridade é o *ne plus ultra* quando a arte é vendida. Não só justifica o preço, mas também sugere um clube exclusivo de propriedade: “O único outro como este está no Metropolitan Museum of Art”^{38,39}. Considerando a compra de uma obra de um artista vivo, pode-se dizer a um colecionador: “Ela não vai fazer mais pinturas como esta”, embora haja inúmeros casos de artistas idosos revisitando os temas de sua juventude frutífera, seja por nostalgia ou penúria. O que se pode contar talvez seja que não haverá mais pinturas como aquela com a data de hoje.

³⁵ Aqui cabe uma reflexão. Como seriam definidos os preços se não fossem através do mercado? Todos os trabalhos deveriam valer o mesmo? De um trabalho de um jovem artista á um grande símbolo nacional? Seriam determinados por comitês como aqueles que recusaram os trabalhos dos impressionistas no “*Salon de Paris*” em 1874? Como seriam distribuídos os trabalhos de arte para a população? A divisão seria igual para aqueles que são amantes de arte e para aqueles que a detestam? Ou mesmo seriam colocados somente em museus e privariam as pessoas de possuí-los?

³⁶ Nota do autor: William Acquavella, em conversa com o autor, junho de 2009

³⁷ É mais fácil para um banqueiro fazer dez mil dólares do que disponibilizar seu precioso tempo a pintura e as artes liberais. A obra de arte é um objeto único. Nela está impregnado características individuais do artista, materiais específicos e histórias únicas. Não existe dois trabalhos iguais. Essa característica da obra de arte faz com que os trabalhos sejam candidatos a reserva de valor para os clientes mais financistas e uma oportunidade única de atender os desejos dos clientes que desejam aquele objeto. Dinheiro de uma certa maneira, é igual para todo mundo mesmo que varie a quantidade.

³⁸ O Metropolitan Museum of Art, conhecido informalmente como The Met, é um museu de arte localizado na cidade de Nova Iorque

³⁹ Se por um lado a escassez garante mais valor, por outro lado as pessoas que procuram alta cultura querem algo que esteja na vanguarda. Esse simples fato já trás uma lógica para objetos exclusivos. Ou seja, aquele objeto que inaugura uma época ou pensamento só pode ser escasso, pois pelo contrário já haveriam outros disponíveis. Mas ninguém sabe ao certo quais são esse objeto. Sobra procura chancelas de instituições ou do tempo. Tratarei das chancelas da arte mais adiante.

As alegações de raridade também precisam ser examinadas com cuidado, porque não apenas os artistas costumam explorar temas específicos em uma variedade de mídias (tinta, pastel, lápis, impressão), mas a produção total varia muito de artista para artista. Monet - que viveu até os oitenta e seis anos, pintou praticamente todos os dias de sua vida e produziu 2.000 pinturas - é considerado prolífico. Van Gogh morreu aos 37 anos tendo feito 864 pinturas, e Pollock morreu aos 44 anos tendo produzido apenas 382 obras em tela. A ferramenta mais útil para determinar quantas pinturas um artista fez de qualquer tipo específico é a lista abrangente de toda a sua produção conhecida como *catalog raisonné*, que traduzido literalmente significa catálogo crítico.

2.4.1.1.4 Catalogues Raisonnés

Até o advento da câmera, era difícil documentar e registrar com precisão toda a extensão do trabalho de qualquer artista. Os estudiosos da arte pré-moderna têm que confiar em evidências documentais, como listas e registros de mão de artistas, notas de venda, cartas, comissões públicas conhecidas e similares.

Na época dos impressionistas, a câmera era de uso popular, e tornou-se padrão para os artistas ter suas obras fotografadas, ainda que em preto e branco. Isso aprimorou muito a criação e o uso de catálogos raisonnés, que se tornaram uma ferramenta essencial na determinação da oferta. A maioria indica os proprietários passados e (na data da publicação) atuais de cada obra listada. Assim, é possível que o vendedor de uma pintura de nenúfares de Monet mostre a um possível comprador exatamente quantos desse tipo, tamanho e data foram pintados. Um negociante experiente será capaz de combinar as informações do catálogo raisonné com seu próprio conhecimento da propriedade atual e inferir quantos (ou melhor, quão poucos) de um determinado tipo de trabalho provavelmente serão vendidos.⁴⁰

A publicação de um catálogo raisonné pode ter um forte efeito sobre o valor do trabalho de um artista porque define a oferta empiricamente e fornece a base para suposições razoáveis sobre se algum trabalho específico pode estar disponível. Uma

⁴⁰ Como eu disse anteriormente o galerista em um valor por saber como a obra do artista está circulando. Isso não é só parte do trabalho, mas é quase como uma condição. A galeria como espaço nem tem tanto valor para agregar valor ao trabalho do artista quanto um bom galerista. Mas galerista morrem ou se esquecem. Por isso existe tanto valor em raisonnés ou livros de artista. Lá você tem uma visão ampla do trabalho e consegue dar o certificado de autêntico para os trabalhos selecionados. Vale muitas vezes mais que um próprio certificado de autenticidade.

pintura designada Art Institute of Chicago provavelmente está fora dos limites para sempre, enquanto Mr. e Sra. Worthalot, Los Angeles, poderia ser abordada com uma oferta de compra.⁴¹

Warhol chamou seu estúdio de Fábrica e produziu muitas obras aparentemente idênticas (em série, não muito diferente de Monet). Quando Warhol morreu em 1987, ele foi muito celebrado, e as pinturas de seus temas mais divulgados (as latas de sopa de Campbell, Marilyn Monroe) tiveram preços altos, mas não espetaculares. Os dois primeiros volumes de seu catálogo raisonné apareceram em 2002 e 2004 e cobrem apenas oito anos de seu trabalho (1961-1969).⁴² Quase imediatamente os preços aumentaram, em parte porque era evidente que, embora houvesse de fato muitas imagens que ele usou e mais uma vez, ele variou a cor e o tamanho para que não apenas cada trabalho agora parecesse genuinamente único, mas o número real de trabalhos em qualquer série (Flores; Elvis; Cifrões) acabou sendo menor do que muitas pessoas supunham.

O historiador de arte e editor de revistas Christian Zervos começou a catalogar a obra de Picasso em 1932 com a participação do artista e morreu em 1970 tendo produzido vinte e dois volumes. Picasso morreu em 1973 e, em 1978, mais onze volumes foram publicados pelos sucessores de Zervos.⁴³ Os catálogos *Raisonnés* em si não são baratos. O conjunto completo de Zervos é vendido por aproximadamente US\$ 50.000. É praticamente indispensável para museus, bibliotecas e qualquer pessoa que lide com obras de Picasso. Nem todos os artistas têm a mesma sorte: Renoir morreu em 1919 e passaram-se cinquenta e dois anos até que o primeiro volume de seu catálogo *Raisonnés* fosse publicado⁴⁴. 1890. Nenhum volume posterior

⁴¹ A situação do artista Lorenzato é um exemplo intrigante da dinâmica do reconhecimento artístico. Durante sua vida, ele contou com o apoio de poucos entusiastas e ainda menos compradores. A Galeria Manoel Macedo, comandada por alguém que era não apenas um amigo de Lorenzato, mas também um fervoroso crente em seu trabalho, conhecia profundamente tanto o artista quanto sua arte.

É curioso observar que, nos tempos modernos, um conjunto de colecionadores e galeristas, distantes da trajetória original do artista, tenha se reunido para estabelecer um comitê de avaliação de sua obra e planejar a publicação de um "Raisonné". O que torna essa situação ainda mais intrigante é a ausência nesse comitê daqueles que, muito antes da fama de Lorenzato e antes de sua morte, eram verdadeiros entusiastas e conhecedores de sua arte. Agora, imagine uma circunstância em que o comitê não reconheça uma obra como original do artista, enquanto Manoel Macedo, um dos poucos que apoiou Lorenzato desde o início, insista que a obra é autêntica. Esse potencial conflito destaca as complexidades e subjetividades que cercam o mundo da autenticação artística e o valor do conhecimento íntimo e da longevidade no relacionamento com um artista e sua obra.

⁴² Georg Frei e Neil Printz, eds., *Catálogo Raisonné de Andy Warhol, Vol. 2, Pinturas e Esculturas, 1964-1969* (Londres: Phaidon, 2003)

⁴³ Nota do Autor: ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso: 1895–1973*. 33 vols. Paris: Éditions Cahier d'Art, 1932–78.

⁴⁴ Nota do Autor: ZERVOS, Christian. *PABLO PICASSO: 1895–1973*. 33 vols. Paris: Éditions Cahier d'Art, 1932–78.

apareceu ainda. Modigliani foi favorecido com pelo menos cinco catálogos raisonnés, dos quais apenas um é geralmente aceito como confiável.⁴⁵



Figura 16 - CLAUDE MONET. *Waterlily Pond*, 1904. Óleo sobre tela. (90 × 92 cm). Musée des Beaux-Arts, Caen, França.

Geralmente, há um período na vida profissional de cada artista que a opinião informada considera melhor que o resto. Como a reputação dos próprios artistas, essa opinião pode mudar com o tempo. Para os compradores americanos de pintura

⁴⁵ Nota do Autor: DAULTE, François. AUGUSTE RENOIR: Catálogo Raisonné da Obra Pintada, Vol. 1, Figuras, 1860–1890. Lausanne: Éditions Durand-Ruel, 1971.

francesa em meados do século XX, o nascimento do Impressionismo foi considerado o melhor período, e as obras de praticamente qualquer artista impressionista que datavam dos primeiros anos de 1872 a 1874 cobravam preços premium. Essas obras geralmente são discretamente casuais na composição, rurais no assunto e pintadas com pequenas pinceladas. Agora, quatro décadas depois, as obras mais valorizadas de Monet e Camille Pissarro são aquelas de sua fase posterior, marcadas por pinceladas robustas e cores vibrantes, que retratam cenas urbanas. Atualmente, 1982 é apontado como o ano áureo do saudoso artista americano Jean-Michel Basquiat. Em quarenta anos, essa percepção pode se alterar, mas a quantidade e características das pinturas que ele produziu em 1982 serão sempre reconhecidas e catalogadas em um catálogo *Raisonnés*.⁴⁶

Atualmente, algumas das pinturas impressionistas mais populares e caras são as telas que Monet pintou de seu famoso Ninfeias. Entre 1904 e 1908, Monet criou sua altamente premiada série de setenta e nove pinturas sobre o tema (Figura 16). Desses setenta e nove, três desapareceram e vinte e sete estão em museus que provavelmente nunca os venderão. Isso deixa quarenta e nove em coleções particulares. Enquanto alguns colecionadores cultivam a reputação de que nunca venderão, ninguém é imortal e, com o tempo, cada um desses quarenta e nove chegará ao mercado. Isso, no entanto, é uma quantia minúscula quando comparada com o número considerável de colecionadores extremamente endinheirados existentes e ainda a serem cunhados, para quem a propriedade de tal obra é uma prioridade.

2.4.1.1.5 Participações Institucionais

Todas as obras de propriedade privada, mesmo os presentes prometidos, mas ainda não entregues aos museus, estão de fato potencialmente disponíveis. Obras que foram formalmente cedidas por museus públicos constituem o Fort Knox de obras desse artista em particular e estão fora do mercado. Quanto mais obras de um artista

⁴⁶ Catálogo raisonné é um tipo de publicação de em que se cataloga de forma abrangente todas as obras conhecidas de artista. As obras passam por autenticação para que possam ser identificadas de forma confiável por terceiros. Nesses catálogos são registrados dados como título, data, descrição, dimensões, técnica empregada, localização, histórico de exibição, estado de preservação, assinatura / monograma / inscrições, bibliografia relacionada e numeração catalográfica.

consagrado estiverem em museus públicos, menor será a oferta para o mercado e maior será o valor daquelas que circulam.⁴⁷

Em muitos países da Europa e da Ásia, os museus são de propriedade ou controlados pelos governos nacionais e são proibidos de vender. Nos Estados Unidos, com exceção da Galeria Nacional de Arte em Washington, D.C., a maioria dos museus foi fundada por particulares e são administradas como instituições sem fins lucrativos governadas por conselhos de administração. O Código de Ética da Associação Americana de Museus tem diretrizes rigorosas para a desvinculação (venda) de obras que foram compradas ou doadas a uma instituição membro. Uma disposição importante afirma que “em nenhum caso eles [produtos da venda] serão usados para qualquer outra coisa que não seja a aquisição ou o cuidado direto de coleções.”⁴⁸

Os candidatos mais prováveis à venda são obras doadas que duplicam o que o museu já possui e obras de tal inferioridade patente que provavelmente nunca serão exibidas. No entanto, mesmo as vendas de museus que seguem as diretrizes geralmente geram controvérsia, o argumento usual é que o descarte de obras que são atualmente impopulares pode prejudicar uma geração futura com gostos diferentes.

Um pequeno número de instituições que podem parecer públicas são de propriedade privada e os proprietários podem vender obras da coleção. Este foi o caso do Museu Norton Simon em Pasadena, Califórnia, durante a vida de Simon. A grande maioria das obras em museus, no entanto, está genuinamente fora de circulação.⁴⁹

⁴⁷ As instituições são em última instância a maior chancela para um artista. Vi os preços de artistas da galeria dispararem quando uma instituição adquire seu trabalho. Não é por menos que tanto os artistas como os galeristas promovem bons descontos e doações. Mas cabe lembrar que as instituições são feitas por pessoas. É esse o contato e acesso preferencial. O simples fato da mudança de curadoria de instituição pode mudar todo o mercado de arte. Desde a produção dos artistas até o programa da galeria. Os curadores são também as relações públicas destas instituições. Muitas vezes são eles que buscam fundos e doações de trabalhos. É comum ver em feiras obras escolhidas por instituições e que os doadores só vão ao estande para fazer o cheque. Algumas vezes são só os assessores que vão.

⁴⁸ Nota do Autor: AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS. "Code of Ethics for Museums". Disponível em: <http://www.aamus.org/museumresources/ethics/coe/cfm>. Acesso em: 8 ago. 2008.

⁴⁹ Instituições privadas como o INHOTIM são de fato construídas pelo seu dono. Por mais que o Bernardo Paz (empresário siderúrgico brasileiro, e um dos maiores colecionadores de arte no Brasil foi dono de diversas empresas, sendo a mineradora Itaminas a maior delas. Amante da arte, Bernardo Paz idealizou em meados da década de 1980 o Instituto Inhotim, um complexo museológico de galerias e jardins localizado em Brumadinho, considerado a mais importante iniciativa artística no país, em termos institucionais, desde a criação do Museu de Arte de São Paulo em 1947) se cerque de curadores é ele, em última instância, que faz o cheque. Numa hierarquia de valor é mais importante o contato dele do que de um curador assistente. Mesmo que o segundo seja uma grande ponte de acesso.

O colecionador Tony Ganz, cujos pais possuíam uma lendária coleção de arte do século XX, conta que teve um encontro com um amigo de escola aos seis anos de idade. Ao entrar na casa, ele disse inocentemente: “Onde estão seus Picassos?” É justo dizer que apenas uma pequena porcentagem de amantes da arte cresce dentro ou ao redor de famílias colecionadoras, e a noção é difundida de que a maioria ou toda a arte de artistas conhecidos, particularmente os falecidos, está em museus.

O que continua a me surpreender é a rapidez com que essa sensação de oferta limitada é revertida quando os colecionadores se encontram em condições de comprar a grande arte que antes viam apenas em livros e museus. Muitos então assumem que existem muitos Monets, Picassos, Pollocks ou Warhols de alta qualidade por aí e que tudo o que é necessário é a capacidade e a vontade de colocar um dígito e sete (ou até oito) zeros na mesa para ter uma van Gogh, exatamente como aquele retrato no Museu de Belas Artes de Boston.

O próximo estágio em sua educação é descobrir a dolorosa verdade, que é que existem apenas quatro desses retratos em mãos particulares que podem se igualar ao de Boston, todos muito menores. Destes, um encontra-se na França e é pouco provável, por razões fiscais, vir à tona; um está em uma coleção particular em Osaka; a terceira é prometida por seu proprietário a um museu; e o quarto pode, se o colecionador for extremamente paciente, estar disponível nos próximos dez anos.

Por trás da percepção de que a maioria das grandes obras estão em museus está alguma verdade, mas com séria qualificação. Historicamente, os museus são muitas vezes lentos para adquirir arte do tempo presente, mesmo como presentes. No século XX, houve muitos casos de museus que recusaram obras individuais ou coleções inteiras de grande distinção. O pintor impressionista francês Gustave Caillebotte morreu em 1894 e deixou quase setenta grandes obras de seus colegas artistas para a nação francesa com a estipulação de que deveriam, dentro de vinte anos, ser exibidas. Esse legado agora famoso foi recusado não apenas em 1894, mas novamente em 1904 e 1908. Eventualmente, algumas das pinturas chegaram ao Louvre (outras foram para a Fundação Barnes, na Filadélfia). Décadas depois, em 1944, uma coleção extraordinariamente diversificada, incluindo grandes pinturas modernas e as obras mais importantes de Marcel Duchamp, foi oferecida pelos colecionadores de Los Angeles Walter e Louise Arensberg à Universidade da Califórnia se eles construíssem um museu para abrigar a coleção. A universidade não

quis, e depois que as negociações fracassaram com outras instituições, incluindo o Denver Art Museum, o Art Institute of Chicago e a National Gallery of Art em Washington, DC, a Coleção Arensberg finalmente encontrou um lar no Museu de Arte da Filadélfia. em 1954. Por outro lado, é trabalho do museu exercer o julgamento curatorial, e os museus não podem se dar ao luxo de armazenar todos os presentes apenas para o caso de o artista sobreviver aos testes do tempo.

Por três décadas, comentaristas do mercado de arte têm sugerido que a oferta de pinturas impressionistas no mercado está diminuindo. Mas isso não é suportado pelos fatos. Em comparação com o número muito considerável de obras que foram compradas por colecionadores particulares, relativamente poucas foram doadas ou compradas por museus que adquiriram a maioria de suas coleções impressionistas antes de 1980. Isso significa que praticamente tudo o que foi vendido, privadamente e por leilão, nos últimos trinta anos ainda é capaz de circular, juntamente com milhares de pinturas e desenhos impressionistas, bem como escultura, ainda nas mãos de famílias que os adquiriram há quarenta anos ou mais. De fato, há muito menos obras de arte pós-Segunda Guerra Mundial disponíveis do que obras do século XIX e início do século XX, porque muitos dos artistas não eram prolíficos e obras importantes de Kline, Rothko, Pollock e de Kooning já foram adquiridas em década de 1950 por museus americanos e europeus. Uma década depois, colecionadores europeus como o Conde Giuseppe Panza di Bium na Itália e o Dr. Peter Ludwig na Alemanha construíram grandes coleções de grandes obras de Johns, Rauschenberg, Rosenquist, Lichtenstein, Warhol, Claes Oldenburg e outros que estão agora no Museu de Arte Contemporânea. Arte em Los Angeles e o Museu Ludwig em Colônia. A oferta de obras-primas antigas desses artistas que estão potencialmente à venda é significativamente menor do que obras igualmente importantes de artistas impressionistas e modernos, como Cézanne, Monet, Modigliani, Picasso, Matisse e Miró. Quando o superaquecido mercado de arte contemporânea tropeçou junto com a crise econômica geral do final de 2008, o aparentemente esquecido mercado impressionista e moderno voltou à tona enquanto novos compradores procuravam o tipo de obras de arte de primeira linha que tradicionalmente mantêm valor em todo o mundo. recessões.

2.4.1.1.6 Procura

Uma vida razoavelmente sã e confortável pode ser sustentada sem a propriedade privada das belas artes, de modo que a demanda por ela é voluntária e determinada por meios e desejos, sendo este último aprendido, não inato, e enfatizado em algumas culturas mais do que em outras. O polêmico artista contemporâneo chinês Ai Weiwei é considerado conhecedor de sua herança cultural:

É preciso lembrar que a China, desde os tempos antigos, considerou o valor da arte igual ao da filosofia – o que não é um fato pequeno, dada nossa relação com o taoísmo e o confucionismo. A arte tem uma tradição forte e multivalente, quer estejamos falando em termos da corte imperial ou da dona de casa sem instrução. E isso é muito diferente do papel da arte no Ocidente.⁵⁰

Eu ainda separaria a tradição cultural europeia da americana a esse respeito. Seja como instituições como a Igreja ou como indivíduos, os europeus experimentaram um milênio de patrocínio artístico. Hoje, em muitos países europeus, as antigas casas dos lordes, damas e barões ladrões de ontem são visitadas por um público ansioso para ver as obras de arte que adquiriram e que passaram a fazer parte de suas vidas. Os Estados Unidos, muito mais jovens, não têm essa tradição e, entre os ricos, os colecionadores de arte representam uma minoria distinta.

Um presciente Roy Lichtenstein teve um olhar preconceituoso e mercenário sobre o papel da arte e a demanda por arte na América de meados do século quando, em 1962, ainda morando em Highland Park, Nova Jersey, pintou sua obra prima (Figura 17). Na época, o clamor por seu trabalho era quase inaudível, mas as décadas seguintes provaram que sua mensagem espirituosa estava longe de ser monótona.

Historicamente, quando fortunas são feitas nos Estados Unidos, a renda disponível é gasta em várias residências; Serviço Doméstico; veículos para terra, mar e ar; joalheria; divertido; e viajar. A arte não está no topo da lista. Um conto apócrifo mostra um negociante de destaque presenteando o pioneiro automobilístico Henry Ford com um livro de fotografias de pinturas disponíveis de velhos mestres e impressionistas franceses. O então homem mais rico da América examinou-o com

⁵⁰ Nota do Autor: AI WEIWEI. "Art and Its Markets: A Roundtable Discussion", em Ai Weiwei et al. Artforum, v. 46, n. 8, p. 295, abril 2008.

entusiasmo, disse que gostaria de comprar e perguntou o preço. Do livro, os americanos continuam superando todas as outras nacionalidades em gastos com arte, simplesmente porque há muito mais pessoas extremamente ricas na América do que em qualquer outro país. Embora a porcentagem de indivíduos extremamente ricos nos Estados Unidos tenha caído 18,5% durante a desaceleração global em 2008, o Relatório de Riqueza Mundial da Capgemini Merrill Lynch em 2009 identificou 2,46 milhões de indivíduos de alto patrimônio líquido (com ativos acima de US\$ 1 milhão) em Estados Unidos vs. 1,202 milhão total na Alemanha, Reino Unido, França, Suíça, Itália e Espanha. Apesar da economia lenta, o Japão possui 1,366 milhão de *HNWIs*⁵¹, com a China muito atrás, com apenas 364.000. Talvez a estatística mais significativa neste relatório para o futuro mercado de arte seja que a taxa de crescimento HNWI prevista na região da Ásia-Pacífico entre 2008 e 2013 será de 12,8%, quase o dobro dos Estados Unidos e Europa⁵².⁵³ O que importa, de claro, não é apenas quantas pessoas muito ricas existem em um país, mas como elas gastam sua riqueza quando se trata de coisas não essenciais. Dependendo da história cultural da região, pode levar mais de uma geração para que o apetite por belas artes se torne tão estabelecido quanto o apetite por joias, iates e aviões particulares.⁵⁴

⁵¹ Indivíduo com elevado patrimônio líquido

⁵² MERRILL LYNCH WEALTH MANAGEMENT; CAPGEMINI. Relatório sobre Riqueza Mundial. Nova Iorque: Merrill Lynch, Pierce, Fenner & Smith Inc. e Capgemini, 2009. p. 2, 5–7. Consulte a Tabela 7.1 em: MCANDREW, Clare. O Mercado Internacional de Arte: Uma Pesquisa da Europa em um Contexto Global. Helvoirt, Países Baixos: Fundação Europeia de Belas Artes, 2008.

⁵³ Podemos ver no relatório Art Basel and UBS Art Market Report 2023 novos dados. A última grande recessão no mercado de arte ocorreu em 2009, com vendas caindo 36% para \$39,5 bilhões. Essa queda foi resultado da crise financeira global e afetou quase todos os segmentos do mercado. A recuperação em 2010-2011: O mercado se recuperou fortemente em 2010, principalmente devido ao crescente mercado chinês e fortes vendas nos EUA. As vendas subiram 44% para \$64,6 bilhões em 2011. A recuperação foi interrompida em 2012 devido ao fim abrupto do boom na China, mas, entre 2009 e 2011, as vendas globais de arte aumentaram em valor em 63%.com a pressão Pré-pandemia: Antes da pandemia, o mercado já estava sob pressão devido a tensões geopolíticas e incertezas econômicas que impactaram negativamente as vendas em 2019. O início da pandemia em 2020 criou uma crise sem precedentes para o mercado de arte. Eventos foram cancelados e muitas instituições tiveram que fechar. Apesar dos desafios, o mercado mostrou resiliência. As transações online desempenharam um papel vital na manutenção do valor do mercado, e a queda nominal em 2020 foi menos acentuada do que em 2009. A recuperação após a pandemia não foi tão pronunciada quanto a de 2009-2011. As vendas de 2020 a 2022 aumentaram 35%, uma taxa inferior à recuperação pós-crise financeira. (MCANDREW, 2023)

⁵⁴ Posso fazer um paralelo ao mercado estrangeiro a partir do resultado da pesquisa setorial do projeto Latitude. Destaco : Com relação à receita bruta, é possível afirmar que há um amadurecimento do mercado brasileiro de arte contemporânea, com 95% das galerias concentradas em três faixas de renda: 28% das galerias com receita bruta dentro da faixa de até R\$1 milhão; 27% das galerias com receita bruta dentro da faixa de mais de R\$ 1 milhão a R\$ 3,6 milhões; 33% das galerias com receita bruta dentro da faixa de mais de R\$ 3,6 milhões a R\$ 20 milhões (ABACT E, 2018, p. 30)

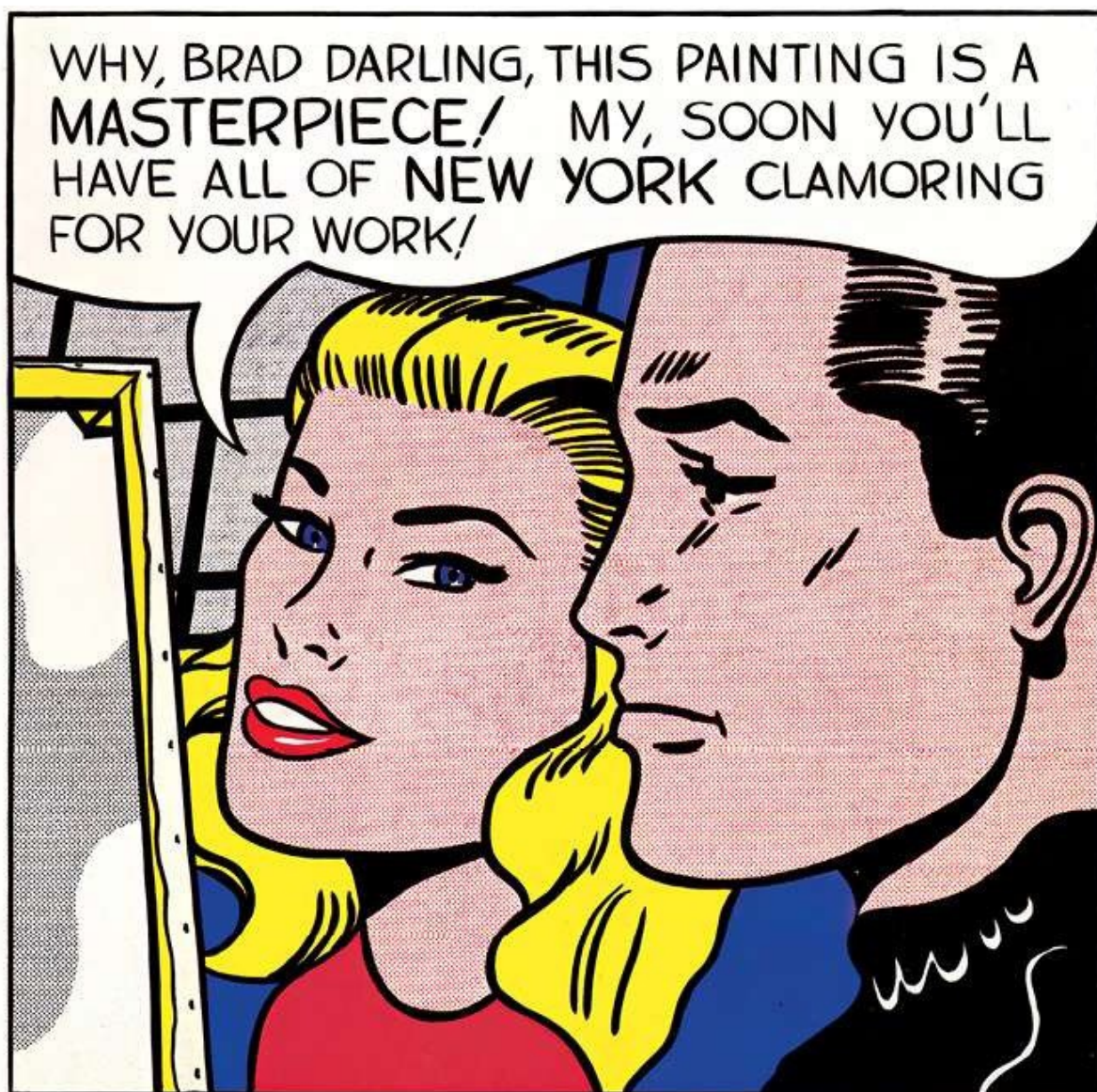


Figura 17 - ROY LICHTENSTEIN. *Masterpiece*, 1962. Óleo sobre tela. (137.2 × 137.2 cm). Coleção Particular.

Ao longo da segunda metade do século XX, houve um crescimento lento, mas constante, no número de colecionadores de arte americanos, que aumentou durante cada período de expansão e se contraiu de acordo com a desaceleração do mercado de arte. O magnata do setor imobiliário Alfred Taubman comprou a Sotheby's em 1983, e muitos no mundo da arte reclamaram que as táticas de marketing dos shoppings iriam prevalecer. Ele, de fato, estendeu a mão para o novo dinheiro móvel ascendente e os deixou à vontade com a ideia de comprar arte. Desde o milênio, as fileiras de colecionadores americanos aumentaram novamente por causa da glamourização da coleção de arte pela mídia, marketing ainda mais sofisticado por

casas de leilões e galerias e o tratamento geralmente benigno da arte como um investimento pela imprensa financeira. A noção de que comprar arte é uma atividade de alto risco que requer educação e acesso exclusivo está se dissolvendo à medida que os comerciantes de Wall Street com coleções de um ano são apresentados em revistas brilhantes.

Também houve mudanças significativas internacionalmente. Rússia e China, dois países com sólidas tradições culturais de colecionismo que foram interrompidas pelo advento do comunismo, parecem ter retornado ao modelo capitalista de negócios, agora permitindo a propriedade privada das belas artes. Alguns chamados oligarcas russos causaram impacto, e há evidências consideráveis de que magnatas dos negócios recém-formados na China estão desenvolvendo um interesse pela arte ocidental moderna e contemporânea. De fato, várias galerias europeias e americanas abriram galerias em Pequim e Xangai desde 2005. Chineses estrangeiros em Cingapura, Taiwan e Hong Kong começaram a gastar livremente nessa categoria em meados da década de 1980 e, embora tenham sido duramente atingidos pela crise global, crise de crédito no final de 2008, na primavera de 2010 recordes de leilões estavam sendo quebrados em Hong Kong para artistas chineses contemporâneos⁵⁵. Obras-primas asiáticas, do Oriente Médio e ocidentais.

Primeiro Mundo ou não, os países que possuem mesmo uma pequena classe abastada apoia artistas nacionais.⁵⁶ Em muitos casos, os critérios para a elevação da obra combinam assunto, história e, possivelmente, a relação do estilo da obra com a tradição local. Praticamente desconhecido até mesmo em sua Alemanha natal, Walter Spies (1895-1942) tornou-se um Gauguin balinês, e os indonésios ricos hoje pagam na faixa de um milhão de dólares por suas paisagens dramáticas de seu país quando

⁵⁵ Nota do Autor: WASSENER, Bettina. "Asian Art Auction Sets Records for Artists". New York Times, 6 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/04/07/business/global/07auction.html>. Acesso em: 30 out. 2011.

⁵⁶ O caso brasileiro e belo-horizontino foge completamente deste cenário. Contextualmente, levando em consideração a realidade sociocultural brasileira, a procura por obras de arte é muito baixa. Segundo a pesquisa setorial (ABACT E, 2018) a FGV levantou dados dos mercados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco, comparando o PIB (ou seja, a sua produção econômica), a faixa de população mais rica e o número de galerias e de museus de arte em cada um dos estados. O estado de São Paulo destaca-se em todos os itens analisados. São Paulo tem 288 galerias com um PIB de 1.900 bilhões e 111,4 mil pessoas com renda superior a 21 mil reais. Já Pernambuco tem 20 galerias, um PIB de 155 bilhões e somente 6,2 mil pessoas com renda superior a 21 mil. Isso é muito aquém do mercado global. Numa pesquisa da Art Basel de 2023 as vendas em 2022 foram superiores às de antes da pandemia e chegaram ao valor de 37.8 bilhões de dólares. Representaram o segundo ponto mais alto já alcançado pelo mercado de arte, com valores logo abaixo do pico de 2014. Os Estados Unidos continuam abocanhando a maior fatia do mercado de arte, com 45% das vendas. Em seguida vem o Reino Unido 18%, a China 17% e a França 7%. (MCANDREW, 2023)

havia muito mais árvores. Dependendo da economia do país, preços muito altos podem ser pagos pelo trabalho de artistas nacionais – mas apenas por nacionais daquele país: o mercado é estritamente local.

De certa forma, todos os mercados de arte começam assim⁵⁷. As nações que desfrutam da máxima hegemonia cultural e econômica elevam seus artistas locais a um mercado internacional onde podem encontrar um nicho permanente ou apenas visitar por uma década ou duas. A qualidade e a inovação genuína são, naturalmente, necessárias. Assim, os melhores artistas impressionistas franceses, secessionistas vienenses, expressionistas alemães, expressionistas abstratos americanos e artistas britânicos da Escola de Londres, para citar apenas alguns grupos, têm posições semipermanentes (nada dura para sempre) internacionalmente na medida em que seu trabalho atrai audiências em todo o mundo e continua a ser procurado por museus e colecionadores particulares. Bons artistas associados a movimentos importantes, mas não considerados líderes, podem desfrutar, como Cassatt, o único impressionista francês americano, um mercado quase exclusivamente nacional. O valor das obras de artistas com mercados predominantemente domésticos aumenta e diminui em paralelo com as fortunas do país do artista nativo. Isso é particularmente evidente com artistas de países latino-americanos como México, Venezuela e Brasil.

Enquanto a renda disponível é um requisito básico para colecionar, a demanda por um tipo de arte ou artista em detrimento de outro é determinada por vários fatores. O histórico, a educação e a primeira exposição a um determinado tipo de arte fina de um indivíduo frequentemente definem o que ele ou ela compra quando tem os meios para colecionar. Outros colecionam o que acreditam que lhes proporcionará acesso a um determinado cenário social, seja ele discretamente elegante com luvas brancas ou obscuramente vanguardista. Idealmente, deveríamos ser guiados apenas por nossa resposta pessoal à arte em si, mas, com muita frequência, os colecionadores são influenciados pelo que leem e ouvem.

Em qualquer período, o gosto atual é determinado pela mistura de marchands, colecionadores, críticos e curadores de museus que constituem o mundo da arte.

⁵⁷ A Galeria Periscópio surgiu da força de vontade de três sócios. Eu que sou artista e arquiteto o Rodrigo mitre que há pouco tempo havia saído do seu trabalho na Galeria Manoel Macedo e o Alexandre Romanini que era engenheiro e estava recentemente aposentado. Surgimos sem um nome forte por trás, praticamente sem recursos financeiros e com pouquíssimos clientes.

Alguns se conhecem e se comunicam diretamente; outros se comunicam por meio de livros, revistas de arte e blogs. O poder muda de um setor para outro à medida que a cultura muda. Da década de 1940 à década de 1960, críticos poderosos como Clement Greenberg e Harold Rosenberg tiveram um público ávido, e os artistas que eles defenderam se saíram extremamente bem, por um tempo. Na década de 1970, a chamada exposição de museu de grande sucesso tornou-se onipresente após a imensamente popular exposição Tesouros de Tutancâmon, que percorreu o mundo de 1972 a 1979. Após esse sucesso, os museus montaram exposições temáticas de trabalhos de nomes bem conhecidos do público em geral: Gauguin, Van Gogh, Monet, Picasso. Estes estavam repletos de textos de parede de tipo grande, tours de áudio melífluos, catálogos de mesa de centro, lenços e quebra-cabeças. São eventos formadores de sabor para crianças e adultos. Nos últimos anos, muitas vezes são os próprios colecionadores que influenciam o gosto, à medida que mais e mais deles abandonam o anonimato e se envolvem no micro gestão do mundo da arte, construindo seus próprios museus de mesmo nome, comissionando artistas e até curando exposições. Muitos são perfilados pela mídia e interminavelmente discutidos como primeiros nomes apenas por negociantes, artistas e uns aos outros.

2.4.1.1.7 Marketing

Obras de arte individuais, artistas particulares e estilos históricos e movimentos artísticos podem subir de preço como resultado de um marketing cada vez mais habilidoso por uma combinação de galeria de arte, casa de leilões, artista e feira de arte. Há um século, a maioria dos negociantes de arte eram lojistas glorificados. Agora, alguns são eles próprios empreendedores de celebridades. Durante a maior parte do século XX, as casas de leilões funcionaram como atacadistas do comércio. A maioria dos compradores eram negociantes que confiavam em sua própria perspicácia para identificar obras subvalorizadas que se beneficiariam de serem identificadas, catalogadas, limpas, emolduradas e rerepresentadas ao comprador de varejo. Agora, as casas de leilões fazem e quebram a reputação de mercado de artistas em meio de carreira, cujo trabalho eles promovem com grande alarde. A Christie's e a Sotheby's não realizam mais apenas leilões de itens colecionáveis. Eles têm divisões de educação, vendem imóveis e possuem e operam galerias de arte. Os clientes de qualquer uma de suas empresas são direcionados para todos os seus produtos, seja um Picasso cubista, uma casa de praia em Malibu ou um mestrado

para sua filha. Embora muito mais focadas em seus objetivos, as galerias de arte também estão cada vez mais sofisticadas quando o assunto é marketing. A Art Dealers Association of America ⁵⁸, que tem membros convidados e um forte código de ética, organiza eventos públicos voltados para o consumidor, incluindo feiras de arte e painéis de discussão.

Os agentes de venda nem sempre são os formadores de opinião, e às vezes até os artistas e obras de arte parecem ser meros peões em um jogo dirigido não pelos negociantes ou casas de leilões, mas pelos colecionadores. Muitos compradores preferem imitar as escolhas de compra de outro colecionador do que ouvir um curador de museu ou um negociante. Quando Ronald Lauder pagou cerca de US\$ 135 milhões em 2007 por uma pintura de Gustav Klimt, sua compra foi amplamente divulgada pela imprensa mundial, e colecionadores que antes não estavam interessados em arte austríaca e alemã tomaram conhecimento.⁵⁹ Um promotor imobiliário de Dubai compra uma casa em Surrey, conhece um vizinho no campo de golfe que por acaso é um colecionador, e recebe uma ligação pedindo “qualquer coisa de Picasso até US\$ 8 milhões”.

Novos compradores, ávidos por imitar colecionadores divulgados, começam no topo, equiparam preço com qualidade e aumentam a demanda pelas obras mais típicas dos artistas, do passado ou do presente, que estão nas notícias. As profecias são auto-realizadas, às vezes por meio de um design cuidadoso, e os compradores iniciantes podem se desapaixonar por um objeto pelo qual estavam felizes em pagar um preço recorde quando aquele artista parecia do zumbido ensurdecido, gerado principalmente pelos interessados, para ser ungido.

2.4.1.1.8 Galerias de Arte

Nas décadas de 1950 e 1960, até galerias de alto nível anunciavam suas exposições com cartões modestos ou pôsteres dobrados para envio. Pequenos anúncios foram colocados no New York Times, e algumas centenas de dólares podem

⁵⁸ Art Dealers Association of America (ADAA) é uma organização líder na área de belas artes. A ADAA é composta por galerias de arte de destaque nos Estados Unidos. Suas galerias-membro são algumas das mais respeitadas e estabelecidas no negócio de arte, variando de negócios que operam há mais de um século a empresas emergentes e dinâmicas. Um dos principais objetivos da ADAA é promover a apreciação das belas artes. Ela ajuda a conectar galerias, artistas e colecionadores, facilitando a exposição e venda de obras de arte.

⁵⁹ Nota do Autor: SCHJELDAHL, Peter. "Golden Girl: The Neue Galerie's New Klimt". *New Yorker*, p. 76-77, 24 jul. 2006; KIMMELMAN, Michael. "The Face That Set the Market Buzzing". *New York Times*, p. E27, 14 jul. 2006.

ser gastos em um anúncio de um quarto de página em uma revista de arte. Uma meia página pode comprar não apenas o anúncio, mas uma boa crítica. A ideia de contratar uma empresa de relações públicas para promover um artista teria parecido não apenas absurda, mas autodestrutiva. Os colecionadores gostavam de descobrir novos artistas por si mesmos, e o boca a boca era de longe a ferramenta de marketing mais potente. Na década de 1980, os catálogos coloridos substituíram as malas diretas modestas, e os orçamentos de publicidade cresceram, infelizmente não mais garantindo uma boa cobertura; mas foi só no final dos anos 1990 que as galerias descaradamente começaram a contratar empresas de relações públicas. As principais galerias agora são muito experientes em mídia e se mantêm nas notícias, realizando inaugurações bem divulgadas e bajulando por meio de jantares exclusivos para grupos restritos de artistas e colecionadores.⁶⁰

2.4.1.1.9 Casas de Leilões

A Christie's e a Sotheby's começaram a empregar agentes de marketing profissionais no final dos anos 1980, quando o mercado de arte em expansão encheu seus cofres. Até então, eles contavam com mulheres atraentes⁶¹ e bem conectadas para atuar como ligações com clientes com uma variedade de responsabilidades, mas basicamente fazendo com que os clientes de alto patrimônio líquido novos no processo de leilão se sentissem à vontade e fornecendo-lhes acesso aos especialistas para aconselhamento. Essa função ainda existe e se expandiu para serviços de concierge de alto nível para clientes estrangeiros, bem como lances por telefone. Além disso, as casas de leilões agora empregam assessores de imprensa, gerentes de negócios, consultores de relações públicas, departamentos de publicidade e organizadores de eventos. Tais eventos podem incluir jantares privados, coquetéis, artigos em revistas internas brilhantes, palestras e painéis de discussão - todos focados na venda de um item ou coleção específico e cuidadosamente

60 A imagem da galeria está cada vez mais em evidência. Quando relatório *Negrestudo* (ARIÊ, 2020) divulgou os dados que mostravam desigualdades significativas em termos de raça e gênero das galerias paulistas as galerias se viram numa crise de imagem. A predominância de artistas brancos é esmagadora, com apenas 46 de 619 artistas não sendo brancos. A desigualdade de gênero também é significativa, com 426 homens cis e 196 mulheres cis. O relatório destaca que as galerias de arte em São Paulo têm uma maioria de artistas locais, mas também um número significativo de artistas europeus e norte-americanos. Se não fosse pela divulgação pública talvez esse cenário ficaria imutável. A Galeria Millan, Fortes D'Aloia e Gabriel e Luiza Strina tinham somente artistas brancos e correram prontamente para mudar os artistas representados.

⁶¹ Lages (2002, p. 83 - 83) examina como a tradução foi influenciada e interpretada através de uma lente feminista, focando nas estruturas de poder, preconceitos e metáforas sexistas presentes na atividade tradutória e nas reflexões sobre ela. Metáfora "*les belles infidèles*", que sugere que traduções, assim como mulheres, só são belas quando infiéis ao original. Muitas vezes, o tradutor pode apontar as instâncias da política de gênero no texto.

construídos para despertar o interesse e conquistar a boa vontade dos compradores e vendedores iguais. Antes da venda histórica de obras de Picasso da coleção de Victor e Sally Ganz, os clientes da Christie's levaram limusines para a residência de Ganz, onde especialistas fizeram um tour pela casa e pelas obras in situ, aumentando assim o sentimento de privilégio concedido à potenciais compradores. Desde o final da década de 1980, tem sido comum tanto a Sotheby's quanto a Christie's fazer uma turnê pelo mundo com seleções de seus próximos leilões.

A principal finalidade do marketing das casas de leilões é promover a própria casa para potenciais vendedores, seu público mais precioso. Ao fazê-lo, tentam agregar valor às peças que promovem. Em uma era dominada pela cultura das celebridades, somos facilmente cativados pela fama do antigo proprietário de uma obra de arte. As casas de leilões se asseguram de destacar amplamente essa conexão. Frequentemente, ao ponto de, no momento da venda, muitos acreditarem que sempre estiveram familiarizados com o Sr. e Sra. Irwin Goodperson como colecionadores de gosto impecável. Contudo, muitas vezes, a realidade é que a maioria só ouviu falar deles quando seu jornal local reproduziu o comunicado de imprensa da Sotheby's como uma notícia

2.4.1.1.10 Artistas

Quando se trata de arte contemporânea, o contato direto com o artista geralmente aumenta o preço do trabalho e é, claro, uma experiência social com valor memorável de conversa à mesa de jantar para o comprador. Alguns artistas são talentosos auto promotores.

As memórias de colecionadores e marchands estão repletas de histórias coloridas de visitas a ateliês de artistas. Em 1921, Monet recebeu um ilustre jovem visitante, filho de um primeiro-ministro, um graduado de Yale cuja família possuía vastos estaleiros. Intrigado, Monet se abriu para o jovem, que conversou amigavelmente em francês fluente. Finalmente, o visitante examinou o estúdio duas vezes, depois passou sua bengala de ponta prateada ao redor da sala. “Vou levar todos”, disse o príncipe Matsukata, de Tóquio⁶². Picasso se deixou seduzir pelo colecionador de Chicago Morton G. Neumann, que o presenteou com um relógio de

⁶² Nota do Autor: FALK, Ray. "French Art in Tokyo". New York Times, sec. 2, pt. 1, p. 12, 21 jun. 1959.

pulso inovador. Warhol era um excelente auto marketing. Na década de 1970, ele me persuadiu a persuadir meus amigos ricos a comissioná-lo para pintar seus retratos, e seu ajudante geral Fred Hughes organizou almoços extravagantes na Factory, onde os aspirantes Grades podiam se misturar com os Quase grandes e os outrora grandes com o objetivo de ser imortalizado ao desembolsar US\$ 35.000 por uma tela de 40 por 40 polegadas (Figura 18). Warhol me encorajou a persuadir os assistentes a adicionar mais dois ou três (mesmo tamanho, cores diferentes) por apenas US\$ 15.000 cada. Na década de 1980, os colecionadores do centro da cidade ficaram tão apaixonados por jantar com artistas do centro que começaram a comprar o bairro, e assim nasceu o Tribeca.



Figura 18 - ANDY WARHOL. Holly Solomon, 1966. Acrílico, tinta de serigrafia e grafite sobre linho. Nove painéis, cada um medindo, dimensão total 81 × 81 in. (cada painel 68.6 × 68.6 cm, dimensão total 205.7 × 205.7 cm).

2.4.1.1.11 Feiras de Arte

Grandes cidades do mundo disputam para sediar feiras de belas artes nacionais e internacionais dedicadas a diversas categorias: contemporânea, antigos mestres, asiáticos, trabalhos em papel, em qualquer número de combinações. Muitos são convidados e têm requisitos rigorosos de verificação; outros são shows de tendas onde qualquer pessoa com o preço do aluguel do estande⁶³ pode vender seus

⁶³ O preço do metro quadrado do stand para 5 dias de feira pode facilmente chegar a 2 salários-mínimos.

produtos, duvidosos ou não. Entre as principais feiras anuais avaliadas na Europa estão a TEFAF (European Fine Art Fair) na Holanda, Art Basel e Art Basel Miami Beach, e a feira de arte Art Dealers Association of America em Nova York. Tentando lucrar com o comércio auxiliar e o prestígio de alto nível que as feiras de arte trazem, cidades como Hong Kong, Pequim, Abu Dhabi, Seul, Moscou e Los Angeles estão se juntando ao circuito com vários graus de sucesso.⁶⁴

Com duração de cinco a dez dias, essas feiras buscam atrair os mesmos colecionadores locais e compradores internacionais que participam de leilões e são atraídos pelo mesmo cheiro de oportunidade, competição e gastos públicos. Na esperança⁶⁵ de atrair novos clientes, os revendedores participantes costumam guardar obras importantes para exposição nessas feiras⁶⁶

2.4.1.2 *O que torna uma obra específica de arte valiosa?*

Apreendi muito sobre preços em vinte anos como negociante de arte⁶⁷ antes de ingressar na Christie's em 1984, mas meus dezesseis anos passados nas salas de leilão abriram meus olhos para o grau em que questões desconhecidas podem determinar os preços pagos (baixos e altos) que análise de derrota.

Em 1997, um cliente meu no exterior, que estava construindo uma grande coleção de pinturas impressionistas e do século XX, pediu-me para licitar um pequeno

⁶⁴ A principal feira de arte brasileira é a SP-Arte. Tradicionalmente acontece nas primeiras semanas de abril no pavilhão da bienal na cidade de São Paulo. A idealizadora da feira Fernanda Feitosa consegue reunir por volta de 130 expositores, entre galerias de arte estúdios de design. Por mais que outras pessoas tenham iniciativas para realizar outras feiras a SP-Arte reina de maneira praticamente hegemônica. Como diria o dito popular “quem não é visto não é lembrado”. Eu elenco a participação de feiras de arte como uma das ações mais importantes para uma Galeria. Primeiro porque é a oportunidade de mostrar o trabalho da Galeria para outros públicos e segundo porque é uma forma de acessar o “círculo privilegiado” do mercado de arte. Praticamente todas as feiras que fizemos deram retorno negativo. Contudo o prejuízo eventual colocou a Periscópio no radar dos colecionadores. Foi a partir daí que tivemos a chancela do mercado para apresentar novos artistas e conseguir melhores preços.

⁶⁵ A palavra Esperança representa bem o sentimento do galerista quando ele decide participar de uma feira mesmo sem ter algum resultado no passado.

⁶⁶ A escolha do autor por passar superficialmente por esse tema me traz estranhamento.

⁶⁷ Trabalhar como galerista é uma oportunidade valiosa para aprender sobre o mundo da arte. Nos 7 anos da Galeria Periscópio aprendi como existem outros fatores que são fundamentais para viabilizar um trabalho artístico que vai muito além dos artistas e suas obras. Vivenciei as dinâmicas do mercado de arte, incluindo como as obras são avaliadas e vendidas, e como uma galeria constrói e mantém relacionamentos duradouros com clientes, colecionadores e até mesmo com outros profissionais do setor, como curadores e críticos. Trabalhar em uma galeria também pode oferecer uma oportunidade para aprender sobre curadoria, planejamento de exposições e como apresentar as obras de arte de maneira eficaz. Também é possível aprender sobre como promover e divulgar as exposições e eventos, e como utilizar as redes sociais e outros meios digitais para atrair público. Mas sem dúvida o que mais importou a mim foi desenvolver habilidades de comunicação e relacionamento, até mesmo porque é necessário lidar com artistas, colecionadores e outros profissionais do mercado de arte. O Conhecimento de 36 anos no mundo da arte é grande valor para os novos artistas. Muito do que é dito de forma simples são resultados de anos de aprendizado.

guache de uma pomba de Picasso em um leilão na Christie's (Figura 19). O cliente não seria alcançável quando a venda ocorresse, mas para ele era um item de pequeno valor, estimado em US\$ 180.000 a US\$ 220.000. Ele me disse que sua esposa gostou muito e que eu deveria comprá-lo. Eu disse que ele tinha que me dar um limite. Ele estava muito relutante em fazer isso; ele ficava dizendo: "Apenas compre." Insisti para que ele me desse um limite e disse que achava improvável que fosse além de US\$ 250.000. "Tudo bem", disse ele, "\$ 300.000, mas lembre-se, eu quero que você compre!" Eu estava confiante de que conseguiria até que o lance passasse de US\$ 200.000, e pude ver que ainda havia vários licitantes. Aproximando-me de \$ 300.000, eu estava em um dilema e, contra meu melhor julgamento, continuei a oferecer até \$ 350.000. O martelo finalmente caiu para US\$ 360.000 (com comissões, um preço total de US\$ 398.500). No dia seguinte, meu cliente me ligou: "Estou entregando o telefone para minha esposa", disse ele friamente, "para que você possa explicar a ela por que ela não é dona daquele Picasso!" Se ele estivesse presente na venda, quem sabe qual teria sido o preço final; ele certamente teria sido o comprador. Vale a pena o preço pago? Sim, se é o que sua esposa quer, você a ama e seus fundos são mais ou menos ilimitados. Não, se você espera poder vendê-lo em breve ou médio por algo próximo.



Figura 19 - PABLO PICASSO. *The Dove*, 1942.
Gouache, pincel e caneta e tinta sobre papel. 63,8 × 46
cm. Coleção Particular.

Embora as casas de leilões gostem de dizer que um preço de leilão representa o que um comprador disposto paga a um vendedor disposto, um resultado de leilão na verdade representa um conjunto único de circunstâncias em um momento específico – nem sempre um preço de mercado confiável. Um voo perdido, uma gripe de uma criança ou uma reversão nos negócios podem fazer a diferença entre um novo disco para o trabalho de um artista e o fracasso de uma obra-prima muito anunciada para vender. As casas de leilões referem-se a itens não vendidos como tendo sido comprados ou mesmo devolvidos ao proprietário em vez do mais contundente não vendido. A adrenalina que a casa de leilões espera injetar em uma venda por meio de marketing intensivo pode levar às conhecidas síndromes de Remorso do Comprador (“Por que eu fui tão alto?”) e seu oposto, Alívio do Licitante (“Graças a Deus eu parei

quando Eu fiz!”), bem como *Underbidder's Remorse*⁶⁸ (“Foi tão barato, por que eu parei?”). Da mesma forma, há itens em muitos leilões, incluindo os mais elogiados, que são comprados por revendedores que sabem que estão subvalorizados.

Os resultados do leilão estão disponíveis online em várias formas e combinações, sendo um dos sites mais populares o Artnet.com. Colecionadores inexperientes, assim como um número cada vez maior de seus assessores, apenas consultam essas estatísticas online para determinar o valor comercial do que consideram obras algo semelhantes que lhes são oferecidas. Os números brutos, no entanto, são inúteis a menos que sejam interpretados com fatos exclusivos de cada obra de arte, bem como as circunstâncias da venda. Para chegar ao valor de mercado de uma obra de arte, os cinco atributos a seguir devem ser conhecidos e ponderados cuidadosamente:

- Procedência
- Condição
- Autenticidade
- Exposição
- Qualidade

2.4.1.2.1 Origem Provenance⁶⁹ / Origem procedência

Uma vez que uma obra de arte tenha entrado no mercado secundário, ela alcançou um histórico de propriedade, chamado *Provenance*⁷⁰ um termo francês para

⁶⁸ "Underbidder's Remorse" é um termo usado no contexto de leilões para descrever o sentimento de arrependimento ou lamento de um licitante que parou de dar lances e, como resultado, perdeu o item em disputa, especialmente quando o item foi vendido por um preço que ele considera razoável ou até mesmo uma pechincha. Basicamente, é a sensação de que "Eu deveria ter continuado a dar lances" ou "Eu poderia ter conseguido aquilo se tivesse ido um pouco mais longe". É o oposto do "Remorso do Comprador", onde o licitante vencedor se arrepende de ter pagado muito por um item.

⁶⁹ "Provenance" é um termo usado principalmente no mundo da arte, mas também em outros campos, para descrever a história completa de propriedade e transmissão de um objeto. No contexto da arte, refere-se ao registro cronológico de propriedade, localização e outras informações pertinentes sobre uma obra de arte, desde a sua criação pelo artista até a sua situação atual.

⁷⁰ Certa vez recebi uma mensagem de uma amiga sobre uma pessoa interessada em vender um Lorenzato. Fiquei extremamente interessado pois os preços do artista estavam cada vez maiores. A primeira coisa que fiz foi me certificar quem era a vendedora. Muitas vezes é mais importante saber quem está vendendo do que o que está sendo vendido. É bastante comum encontrar falsificações em leilões. Essa cliente morava em um dos melhores pontos da cidade. Ao realizar uma visita em sua residência percebi que era uma colecionadora com obras relevantes no acervo. Entre outras obras percebi que além do Lorenzato a venda ela tinha outros dois. Porém ela não conseguia me explicar a origem da aquisição. Uma pessoa indicada, que morava num espaço nobre e que tinha uma coleção de arte era a princípio uma pessoa fora de qualquer suspeita. Mandeí a imagem do trabalho

o histórico de propriedade de um objeto valioso. Quando as obras são vendidas por negociantes particulares, galerias ou casas de leilões, elas são acompanhadas de um registro que é basicamente uma lista de proprietários anteriores. Às vezes, eles são identificados pelo nome ou simplesmente pela localização (Coleção Privada, Paris), bem como pelos nomes dos negociantes de arte, galerias e casas de leilões que compraram e venderam a obra. Datas específicas de vendas em leilão e os anos que os colecionadores possuíam o trabalho são frequentemente incluídos. Além da procedência, o registro também deve indicar o histórico de exibição da obra. A inclusão de uma determinada obra em uma ou mais exposições importantes do museu aumenta sua reputação. O mesmo acontece com qualquer menção a ela em livros e revistas, principalmente se tiver sido reproduzida. O mais importante é a publicação da obra em um catálogo raisonné.

Algum aspecto da propriedade anterior de uma obra pode ter mais valor para um comprador do que para outro. Quando John Bryan se tornou CEO da Sara Lee Corporation, ele herdou o final de uma coleção corporativa iniciada pelo fundador da empresa, Nathan Cummings, um conhecido colecionador particular. Quando Cummings morreu, grande parte de sua coleção foi vendida. Bryan tornou uma prioridade para a Sara Lee comprar de volta obras de origem Cummings. Para ele e para o prestígio do negócio, essa procedência agregava valor, mas esse tipo específico de valor não é necessariamente transferível.

Uma história de exposição distinta e a inclusão em livros não aumentam significativamente o valor comercial por si só. Nomes particularmente luminosos na procedência, no entanto, podem ter um impacto positivo ou negativo pelo quanto alguém pagará pela obra. Uma pintura que pertenceu a um museu distinto é considerada mais valiosa do que uma obra praticamente idêntica com propriedade indistinta. Isso levanta a questão muitas vezes não formulada: por que, se o trabalho é tão importante, o museu ainda não o possui? Os nomes de colecionadores com reputação de bom gosto e perspicácia, como Louisine Havemeyer, cuja coleção forma

captado para alguns amigos. Eles não afirmaram que era verdadeiro nem falso. Mas somente ao tornar a captação pública é que notícias de dúvidas caíram sobre o trabalho. É uma situação extremamente desconfortante para uma galeria apresentar trabalhos com dúvidas. Afinal de contas vivemos da credibilidade comercial. Somente depois disso levamos a obra para uma avaliação mais especializada. O galerista Manoel Macedo não quis bater o martelo sobre a autenticidade do trabalho, mas depois de tantas críticas entendi que o trabalho não era bom. Retirei prontamente de venda e devolvi a proprietária. Somente depois de explicar a situação a ela foi me relatado sobre a aquisição em um leilão. Leilão não é procedência. É preciso conhecer a linha de aquisição e a casa de leilões. Muitas vezes o nome do dono é estampado na porta da leiloeira pois em última instância é ele que dá credibilidade.

o núcleo das galerias impressionistas do Metropolitan Museum of Art, podem ter um efeito premium no preço de uma obra, assim como obras, iguais em qualquer outra respeito, que foram propriedade de notórios, como o criminoso de guerra nazista Hermann Goering, podem atrair menos compradores. Praticamente falando, ex-proprietários infames geralmente desaparecem de uma procedência, a menos que haja evidências publicadas significativas de sua antiga propriedade. Há sempre a necessidade de análise profissional de qualquer registro. Dr. Paul Gachet, por exemplo, é um nome positivo para encontrar em qualquer obra conhecida de Van Gogh ou Cézanne porque ele era seu amigo íntimo e patrono. É também um nome para levantar suspeitas se a pintura não tiver outra pretensão de autenticidade porque Gachet era ele próprio um pintor e frequentemente copiava as obras de arte que possuía, às vezes incluindo as assinaturas em que uma procedência atraente pode realmente aumentar o valor da obra.

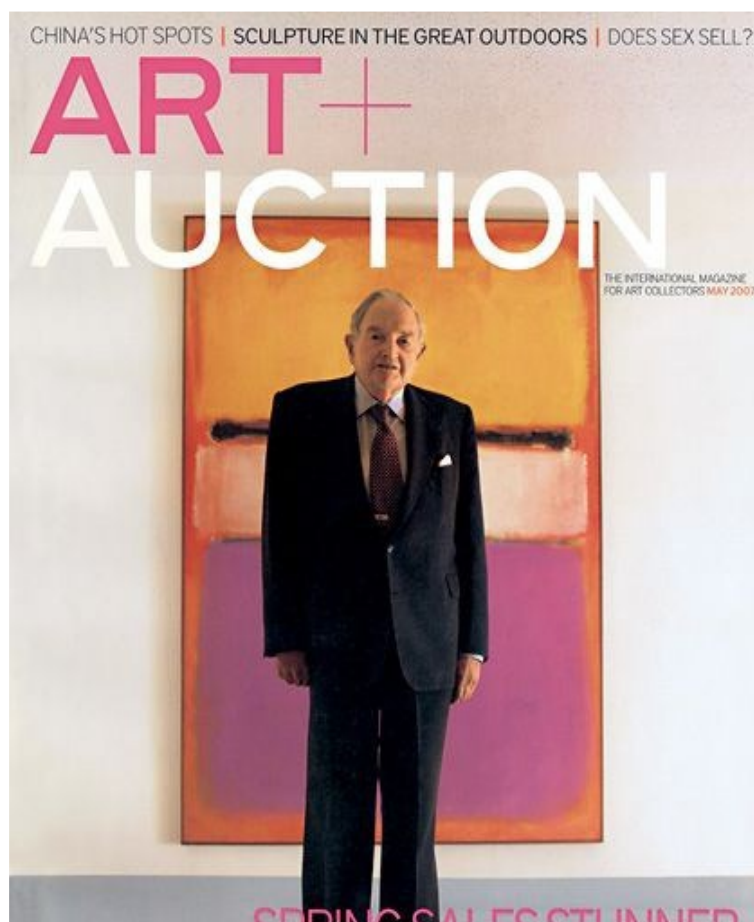


Figura 20 - ART + AUCTION COVER. Maio 2007. Capa cortesia da revista Art + Auction, usada com permissão

A extensão na qual uma notável origem pode efetivamente valorizar uma obra de arte é complexa de se quantificar com exatidão. Contudo, pela minha experiência, quando uma peça já foi propriedade de um colecionador renomado, seja do passado ou do presente, isso confere mais valor a uma obra de qualidade mediana do que a uma obra-prima, a qual já é valorizada por sua própria excelência. Em muitos casos, essa adição de valor pode chegar a 15%. Contudo, há exceções. Na venda realizada pela Sotheby's em maio de 2007, foi incluída uma obra sem título de Rothko (Amarelo, Rosa e Lavanda sobre Rosa), que anteriormente pertencia a David e Peggy Rockefeller. Uma vez que os rendimentos foram destinados à caridade, David Rockefeller aceitou ser fotografado com a peça (Figura 20), e a Sotheby's lançou uma campanha de marketing intensiva, enfatizando a renomada proveniência da obra. A pintura foi arrematada por US\$ 72,84 milhões. Na noite seguinte, a Christie's apresentou um Rothko de dimensões e data similares, talvez com cores menos impactantes e definitivamente com uma história de propriedade menos prestigiosa. Esta alcançou um valor de venda de apenas US\$ 29.920.000.

2.4.1.2.2 Condição

Um relatório de condição⁷¹ é um documento que discrimina o resultado do exame físico de uma obra de arte por um profissional da área, geralmente alguém cuja principal ocupação é a conservação e restauração de obras de arte semelhantes em meio, época e estilo à obra sendo escrutinado. Quanto mais fortes as credenciais do profissional, mais peso é dado ao relatório de condição. Os negociantes de arte e as casas de leilões tendem a produzir relatórios sucintos de condição com conclusões de uma linha, como “boas condições gerais para uma pintura desse período”. Conservadores que trabalham exclusivamente para ou com museus tendem a produzir relatórios detalhados de condições, cuja simples extensão pode alarmar o neófito. Os conservadores que trabalham no campo, com clientes particulares e

⁷¹ O laudo de estado de conservação é uma ferramenta muito importante na operação da Galeria. A maior parte dos problemas que tínhamos era na devolução dos trabalhos consignados. Muitas vezes os artistas ou os clientes reclamavam das condições dos trabalhos. Confesso que na maioria das vezes nós não sabíamos se o dano tinha sido causado dentro da Galeria ou se o problema era anterior. Por esse motivo criamos um rigoroso processo de entrada de obras na Galeria. Fazemos o registro fotográfico e o laudo de conservação com uma análise minuciosa da obra. Esse processo nos ajudou muito quando começamos a atender clientes institucionais. O que é mais importante ser dito é que independente do artista ou do ano de produção do trabalho os clientes são extremamente rigorosos na aquisição dos trabalhos. É por isso que grande parte dos nossos esforços eram de armazenar adequadamente, embalar para garantir a segurança no transporte logístico e Restaurar de forma responsável os trabalhos e suas molduras.

galerias, além de museus, tendem a usar uma linguagem menos técnica e, principalmente, a comparar a condição do objeto em suas mãos com a norma para aquele determinado tipo de objeto, sua idade, e autoria, com base em sua ampla experiência. Uma certa quantidade de desgaste e restauração prévia pode ser esperada com qualquer pintura impressionista com mais de cem anos, enquanto condições semelhantes em uma pintura minimalista datada da década de 1960 podem torná-la invendável.

O impacto da condição de uma obra de arte sobre seu valor é frequentemente influenciado pela cultura e pelas mudanças de gosto ao longo do tempo. Há cinquenta anos, os compradores americanos de pinturas impressionistas preferiam obras com cores brilhantes e vivas, o que levava, muitas vezes, a limpezas excessivas e a aplicações intensas de verniz. Durante essa época, era comum que galerias e até grandes museus "reforçassem" essas pinturas, adicionando uma segunda tela à parte posterior do original, frequentemente usando calor e cera como parte do processo. Atualmente, os compradores valorizam mais as pinturas impressionistas que mantiveram sua condição original e passaram apenas por restaurações mínimas, chegando a pagar um prêmio por essas características.

A diferença entre uma classificação de condição boa e excelente pode fazer uma diferença de 15 a 20 por cento no valor do trabalho. Obras em mau estado podem ser vendidas por mais de 40% abaixo da norma para aquele artista, e se metade ou mais da obra foi totalmente restaurada ou repintada, pode não ser vendável. Certos Catálogo Raisonné notam obras que podem ter sido seriamente danificadas e reparadas, e essa reputação publicada assombrará a obra para sempre. Incêndio, inundação e o manuseio incorreto que geralmente acompanha o roubo são as principais razões para problemas graves de condição nas pinturas. Negociantes respeitáveis não irão lidar com tais trabalhos.

Cada vez mais, os artistas estão usando novos componentes em seus trabalhos, alguns deles menos duradouros do que outros, como os tubos fluorescentes que constituem as esculturas de luz de Dan Flavin ou os animais em conserva de Damien Hirst. As origens ideológicas da arte fugitiva podem ser encontradas na autodestruição intencional do conjunto de seis metros de altura do escultor suíço Jean Tinguely de objetos motorizados e barulhentos encontrados no jardim do Museu de Arte Moderna em 1960. Em 1993 o Whitney Museum of American

Art⁷² revelou a escultura de Janine Antoni Gnaw (1992), que inclui 600 libras de banha e 600 libras de chocolate. Quanto o negociante pode cobrar por uma obra de arte que pode muito bem queimar ou se desintegrar durante a vida do comprador principal? Em alguns casos o artista (no caso de Flavin, seu espólio) está disposto a garantir a substituição dos bits que se desgastam ou quebram. Mas o que acontece em cinquenta ou cem anos? É preciso um patrono dedicado (ou um especulador de curto prazo) para gastar muito dinheiro em obras de arte que são efêmeras ou, em linguagem contábil, bens de consumo não duráveis

2.4.1.2.3 Autenticidade⁷³

Freqüentemente sou abordado por donos de obras supostamente de artistas conhecidos que são em grande parte indocumentados e nunca foram exibidos. “Meu bisavô conheceu Picasso em Barcelona em 1898, e deu a ele esta pintura” é uma das minhas favoritas, ouvi mais de uma vez. Normalmente, o trabalho “sempre esteve em nossa família, nunca mostrado a ninguém”. Às vezes é acompanhado por um grosso arquivo de cópias desbotadas de documentos de advogados suíços ou historiadores de arte italianos (minhas desculpas a ambas as profissões) atestando a absoluta autenticidade do trabalho. Normalmente a pintura não tem nenhuma semelhança com qualquer coisa já feita pelo artista. O questionamento próximo normalmente extrai a informação de que o proprietário o comprou sabendo muito bem que era duvidoso, mas foi convencido pelo vendedor ou pela ganância de que “com um pouco de pesquisa” poderia ser vendido por milhões. Infelizmente, ao contrário de algumas tradições de pinturas chinesas nas quais as cópias têm valor na medida em que mantêm o espírito do original, não há graus de autenticidade quando se trata de obras de arte ocidentais dos últimos duzentos anos⁷⁴. Um objeto é considerado pelo mercado como certo ou errado, vale alguma coisa ou não vale nada. Um trabalho questionável pode ser uma cópia de um trabalho autêntico, uma falsificação total ou simplesmente

⁷² O Whitney Museum of American Art, muitas vezes referida apenas como "Whitney", é um museu de arte contemporânea localizado em Nova York, Estados Unidos. A instituição foi originalmente fundada em 1930 por Gertrude Vanderbilt Whitney, uma rica e proeminente socialite americana, escultora e patrona da arte, que dá nome ao museu. Mudou-se para sua localização atual em 2015.

⁷³ Quando alguém está disposto a pagar um alto valor em um objeto de arte o primeiro critério é autenticidade. Ninguém quer comprar uma cópia. Seu comprador está buscando a individualidade expressiva de um determinado artista não faz o menor sentido comprar uma cópia realizada por outra pessoa. Quando o artista toca matéria e a transforma e impregna aquele objeto de uma singularidade única. Tanto é assim que as gravuras valem menos que as pinturas, de um certo modo autenticidade é diluída nas primeiras e concentrada nas segundas.

⁷⁴ Nota do Autor: VAN GULIK, R. H. *Arte Pictórica Chinesa Vista pelo Connoisseur*. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958, p. 410-415.

atribuído erroneamente. Os negociantes de arte responsáveis garantem a autenticidade de tudo o que vendem, assim como as grandes casas de leilões, embora valha a pena vasculhar a seção Condições de venda dos catálogos de leilões para entender a obrigação ligada a frases como atribuído à.

Nem todo mundo se preocupa em descobrir se seus antepassados compraram a coisa real. David Carritt foi um lendário especialista em pinturas de antigos mestres que trabalhou por muitos anos na Christie's em Londres. Ele era conhecido por identificar pinturas empoeiradas em assentos familiares em toda a extensão da terra e desmascará-los como obras de artistas como Giorgione, Tintoretto ou Ticiano e, portanto, valem uma fortuna. Pode-se imaginar que o barulho dos passos de Carritt esmagando o cascalho da garagem seria motivo de grande alegria entre os proprietários de terras, inspirando-os a abrir as portas e abrir o melhor vinho. Nem sempre. De vez em quando encontrava os portões imponentes fechados, o tapete de boas-vindas desenrolado. Por quê? Porque os proprietários estavam tão felizes em apreciar suas obras de arte como sempre tiveram, sem valor, anônimos e empoeirados, em vez de lidar com altos prêmios de seguro, herdeiros gananciosos e o National Trust em busca de presentes.

2.4.1.2.4 Exposição

Um ato de filantropia frequentemente expressa por alguns proprietários particulares de grandes obras de arte é: “Sou apenas o administrador temporário de minha coleção”, implicando, com razão, que as obras de arte com o tempo encontrarão outros proprietários. Assim como tudo, na verdade.

Mesmo administradores temporários, no entanto, controlam o direito de expor seus tesouros ao público. Muitos colecionadores em uma ampla variedade de categorias são constantemente submetidos a solicitações de museus de todo o mundo para emprestar suas obras de arte para o que sempre é considerado uma exposição essencial e importante. Em geral, os colecionadores americanos são generosos quando se trata de fazer esses empréstimos. Além do altruísmo, uma razão é que este é um país em que as pessoas ricas pagam seus impostos e não têm motivos para esconder o que possuem. Em alguns outros países, os colecionadores relutam em admitir que possuem obras de arte valiosas, no caso de tais admissões convidarem ao escrutínio das autoridades fiscais, ao opróbrio de um público invejoso,

ou ambos. É certo que agora está na moda que os empréstimos americanos sejam feitos anonimamente, mesmo assim a maioria das coleções é conhecida por pelo menos um pequeno grupo de outros colecionadores, negociantes e curadores.

Quando se trata de empréstimos⁷⁵, muitas vezes há uma sincronia entre o valor social e o comercial. Se o seu belo *Interior de Nice*, de Matisse, estiver incluído em uma exposição planejada pelo Museu de Arte do Condado de Los Angeles, viajando para museus igualmente importantes em Nova York, Londres e Berlim, a pintura não será apenas parte de uma valiosa experiência social, como centenas de milhares de pessoas em todo o mundo terão a oportunidade de vê-lo, mas essa mesma exposição pode aumentar o apelo comercial da pintura. Se, de fato, você pensou em vender a obra, que momento melhor do que depois de ela ter retornado de uma triunfante e aclamada visita ao museu? Além disso, se o curador da mostra estiver desesperado o suficiente para emprestar seu trabalho, ele pode concordar com seu pedido razoável de que ele seja ilustrado em cores de página inteira no catálogo ou até mesmo com sua exigência menos razoável de que seja colocado na capa!

Para ser justo, muitos colecionadores gostam de ver as obras de arte que possuem, e a ausência de um Matisse em cima da lareira por dezoito meses é socialmente dolorosa. Mas essa dor é facilmente mitigada pela bajulação desenfreada que você e seu cônjuge podem desfrutar em recepções públicas e jantares privados em quatro grandes cidades.

À medida que um artista alcança reconhecimento e à medida que seu corpo de trabalho é exibido, discutido, escrito e comprado, alguns deles se tornam mais populares do que outros.⁷⁶ Podem ser os primeiros empreendimentos maduros do artista que alcançam popularidade, como no caso de Picasso com seus Períodos Azul e Rosa, garantidos para embalar exposições e vender livros de mesa. Ou podem ser

⁷⁵ É importante que os jovens artistas entendam que o trabalho deles passa a ter outra função após a venda. O prazer do colecionador em ver um trabalho seu dentro de uma exposição pode vir por diversos motivos. Pode ser que ele queira demonstrar o poder de ter aquele trabalho isso a generosidade por ter feito o empréstimo para exposição. Também pode ser que o colecionador tenha um amor pela causa e ter é uma aquisição sua entregue a uma exposição confirme a escolha certa na hora da compra. Para aqueles interessados no negócio a exposição de um trabalho ou mesmo a sua imagem na capa do convite da exposição já garante o aumento do preço.

⁷⁶ Para o galerista a exposição de um trabalho de um artista representado é um ganho enorme. É o motivo para divulgar como trabalho da Galeria tem sido feito e dar como os conselhos do vendedor de arte é válido. Do mesmo modo é uma oportunidade única para ligar para todos os seus clientes e tentar realizar outra venda

as pinturas posteriores de um artista que morreu tragicamente jovem, como no caso de Van Gogh e Modigliani.

Como a popularidade está nas mãos do público – aqueles que vão a exposições e compram livros, calendários e sacolas – apenas artistas e obras de arte de grande circulação têm chance de se tornarem populares. Os museus que possuem essas obras capitalizam as imagens para fins comerciais e educacionais e, em todo o mundo, as mesmas obras se tornam cada vez mais famosas. Isso vem acontecendo há cem anos. Eventualmente, certos tipos de obras se tornam sinônimos do artista: os autorretratos de Van Gogh, as mulheres taitianas de Gauguin, os nenúfares de Monet, os retratos de Dora Maar de Picasso, as pinturas de Pollock, as bandeiras americanas de Johns e as imagens de Marilyn Monroe de Warhol.

Diz-se que tais obras alcançaram status icônico e, no comércio de arte, icônico é uma palavra muito cara. Os colecionadores de hoje podem ter começado sua educação artística na primeira série visitando o museu local ou lendo um livro sobre pintores famosos, nunca imaginando que um dia teriam os meios para colecionar. Agora eles competem para possuir o tipo de trabalho que os impressionou em tenra idade, e muitos cavariam fundo em suas carteiras pela oportunidade.

Quando se trata de obras de arte ocidentais do século anterior, imaginamos que as favoritas que conhecemos que estão nos grandes museus e reproduzidas com frequência são, de fato, as melhores. Isto não é sempre verdade. Ocasionalmente, uma obra antiga é redescoberta, e usamos o termo descoberto para descrevê-la. Em 1995, quando as preciosidades do Museu Hermitage em São Petersburgo começaram a ser exibidas em museus dos Estados Unidos e da Europa, muitos se surpreenderam com a quantidade de obras esplêndidas que, segundo os comunicados de imprensa, estavam ocultas. Isso se assemelha à icônica manchete de um jornal britânico que dizia: Europa Isolada pelo Nevoeiro... A pintura panorâmica de Matisse *A Dança (I)* (1909, Figura 21) no Museu de Arte Moderna, extremamente popular e uma das minhas favoritas, provavelmente não é tão poderosa quando vista ao lado de *A Dança* (1909-10 Figura 22) no Hermitage - e graças a Mikhail Sergeyevich Gorbachev não mais escondido seja amplamente conhecido ou redescoberto, as obras de arte que compartilham a data e o assunto dos mais populares desse artista alcançam um valor premium.



Figura 21 - HENRI MATISSE. Dança (I), Paris, Boulevard des Invalides, início de 1909. Óleo sobre tela. 260,35 × 389,89 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. Presente de Nelson A. Rockefeller em homenagem a Alfred H. Barr, Jr.

Qualidade à parte, sempre haverá colecionadores que querem o que alguns chamam de obras de assinatura de um artista. Com isso, geralmente se referem a obras que tenham bastante semelhança com as obras mais populares desse artista, que podem ser identificadas por seus amigos e vizinhos. Todo negociante já teve a experiência de apresentar uma pintura a um novo colecionador em potencial que disse: “Mas isso não parece um Picasso!” o que significa simplesmente que eles têm um conhecimento limitado do trabalho do artista e querem uma pintura que possa ser identificada a quinze passos por seus parentes pobres e vizinhos ricos



Figura 22 - HENRI MATISSE. Dança, 1909–10. Óleo sobre tela. 260 × 391 cm. The State Hermitage Museum, São Petersburgo.

2.4.1.2.5 Qualidade

A esta altura, deve estar claro que, embora existam muitos fatores na criação do valor comercial de uma obra de arte, poucos são empíricos e a maioria é relativa. Nada mais do que a qualidade.

Não há duas pessoas olhando para a mesma pintura, escultura ou desenho tendo a mesma experiência. Seus olhos podem receber a mesma informação, mas seus cérebros a processam de maneiras muito diferentes. Parte do que processamos na fração de segundo em que colocamos nossos olhos em uma obra de arte é o que ela pode nos lembrar, consciente ou inconscientemente, e o que sabemos sobre o artista se reconhecemos a mão. Se você e eu olharmos para uma pintura de um cachorro vermelho de Picasso, posso ser atraído por ela e declarar que é de alta qualidade porque é uma obra de um artista que amo de um assunto que gosto na minha cor favorita. Você, por outro lado, diz que é realmente terrível por causa da maneira como você sente que o artista tratou as mulheres, porque quando criança

você foi mordido por um cachorro e porque vermelho é sua cor menos favorita. Nem você nem eu podemos estar julgando a qualidade do trabalho em qualquer sentido comercial; estamos trazendo nossas próprias experiências, e isso não é apenas inevitável, mas parte do processo de experimentar a arte.

O que muitas pessoas que passam muito tempo olhando para a arte concordam é o que separa uma obra de arte bem-sucedida de uma que pode ser meramente interessante ou típica. Domínio do meio, clareza de execução e autoridade de expressão⁷⁷ são critérios vitais aplicáveis a todas as obras de arte, independentemente do estilo ou assunto. Os próprios artistas nem sempre são os melhores juízes de seu próprio trabalho, e a necessidade financeira ou o simples egoísmo podem estimulá-los a colocar à venda obras de qualidade mista. Nem tudo o que é tocado por um artista conhecido é uma obra-prima; alguns recados valem pouco mais que um autógrafo. Enquanto Van Gogh agonizava com cada pintura que fazia e pode ter destruído ou pintado tantas quantas declarasse concluídas, Renoir, que pintou todos os dias de uma vida muito mais longa, parece ter alegremente deixado seus marchands venderem até mesmo seus traços mais modestos e malsucedidos., bem como suas muitas obras-primas reconhecidas.

Enquanto as obras de um artista que alcança grande popularidade podem ser da mais alta qualidade, o corpo de trabalho da maioria dos artistas inclui uma gama de qualidade. Picasso dominou muitos métodos diferentes de expressão e, em quase todos os períodos ou estilos, produziu obras de qualidade mista, do transcendente ao descuidado. Frequentemente este é o caso.

Um olho para a qualidade é facilmente treinado simplesmente vendo o máximo possível, na carne, por um determinado artista e artistas da mesma escola. Joseph

⁷⁷ Determinar a qualidade de uma obra de arte é, para mim, um dos temas mais delicados dentro do universo artístico. Com tantos fatores influenciando, acredito ser quase impossível afirmar categoricamente sobre a qualidade inerente a uma peça. Eu entendo que essa qualidade vai é apurada com o tempo; melhor dizendo, o julgamento sobre a qualidade de um trabalho precisa de tempo. Ao longo dos anos, sinto que meu olhar sobre arte vem se aperfeiçoando, assim como acredito que ocorra com a sensibilidade artística dos próprios artistas. Gostaria de ressaltar que, em minha opinião, a qualidade artística nem sempre se correlaciona com o preço da obra. Existem tantas circunstâncias na vida e na trajetória de um artista que podem resultar em obras magníficas que não alcançam o reconhecimento ou o valor de mercado que merecem. No entanto, confio que o tempo tem o poder de corrigir tais discrepâncias. Destaco o domínio do meio, a clareza de execução e a autoridade de expressão como critérios que valorizo profundamente. Acredito que, independentemente da técnica ou do conceito por trás de um trabalho, o artista que consegue sintetizar e materializar uma ideia com maestria tende a ganhar reconhecimento. Por isso, vejo como essencial que um artista compreenda profundamente sua arte e o motivo por trás dela. Tenho notado que, enquanto muitos artistas exploram uma poética particular, apenas alguns verdadeiramente a dominam.

Hirshhorn⁷⁸ era autodidata, mas ele olhava muita arte, e eu o levei aos estúdios de muitos artistas cujos trabalhos ele estava vendo pela primeira vez e que não tinham histórico. Vez após vez ele selecionava, com bastante rapidez, os quatro ou cinco melhores trabalhos do estúdio.

O mercado de arte reconhece a qualidade e, no final, há uma forte correlação entre preço e qualidade em todos os níveis. Ninguém jamais cometeu um erro ao pagar mais para comprar o melhor

2.4.1.3 *Arte e finanças*

2.4.1.3.1 Arte Corporativa

Muitas grandes corporações patrocinam exposições em museus e feiras de arte. Bem divulgado ao público em geral, o envolvimento do mundo corporativo na arte aumentou dramaticamente nos últimos anos, embora a coleta real pelas corporações tenha diminuído em favor de tipos de apoio menos controversos.

Em 1996, a casa de moda alemã Hugo Boss teve ampla divulgação ao inaugurar o Prêmio Hugo Boss, a ser administrado pelo Museu Guggenheim de Nova York. O primeiro vencedor, o americano Matthew Barney, recebeu US\$ 30.000. Que no mesmo ano o JPMorgan Chase provavelmente gastou significativamente mais adquirindo obras de vários artistas, mas com muito menos alarde. A maioria dos conselhos corporativos quer dispensar a generosidade cultural com o mínimo de controvérsia e com o máximo de publicidade positiva que possa ser comprada pela menor doação. Essa mentalidade de menor denominador comum é muito diferente daquela de indivíduos que inspiram suas empresas a criar coleções corporativas que refletem seu próprio gosto pessoal ou o de curadores profissionais.

Na década de 1970, Meshulam Riklis, o pitoresco proprietário das lojas de departamentos McCrory, comprou agressivamente arte para si e suas empresas. Que uma compra que ele recomendou fosse recusada pelos diretores da empresa que ele possuía era risível. Ele gostava de encontrar artistas emergentes e muitas vezes encomendava obras deles para suas lojas. Financeiramente inventivo, ele alegou que, se uma escultura fosse realmente anexada a uma loja de varejo que ele possuía, ele

⁷⁸ Joseph Hirshhorn (1899–1981) foi um magnata das minas, filantropo e colecionador de arte. Nascido na Letônia, ele emigrou para os Estados Unidos ainda criança. Ao longo de sua vida, ele acumulou uma vasta coleção de arte, abrangendo desde obras do século XIX até a arte contemporânea de sua época.

poderia depreciar seu custo como um sinal enquanto, talvez, ela realmente aumentasse de valor. Riklis escolheu tudo sozinho, passou horas em galerias e estúdios e gostou muito de pechinchar com negociantes e artistas

A gigante varejista de tabaco Philip Morris contratou curadores profissionais para construir uma coleção significativa de arte contemporânea nas décadas de 1960 e 1970. Também patrocinou exposições e até publicou gravuras de artistas de renome. No final da década de 1970, Donald Marron, CEO da empresa de gestão de ativos PaineWebber, começou a comprar artistas emergentes no SoHo não apenas para si, mas também para sua empresa. No início, essas obras foram penduradas nos corredores dos escritórios, mas vinte anos depois foram montadas para uma exposição de prestígio no Museu de Belas Artes de Houston. Quando o UBS adquiriu a PaineWebber em 2000, honrou um presente prometido de quarenta obras ao Museu de Arte Moderna (Marron havia sido presidente do conselho de administração) e continuou a manter e fortalecer a coleção. Essa tradição de compra de arte corporativa inovadora nos Estados Unidos foi continuada por CEOs como Peter Lewis (Progressive—seguros) e o falecido Don Fisher (The Gap—roupas), colecionadores ávidos e experientes. Eles sabem que uma importante coleção corporativa é muito mais do que um investimento comercial. Pode tornar o local de trabalho mais interessante, aumentar o moral dos funcionários e, se a coleção for exibida e emprestada, tornar-se um ativo substancial de relações públicas.

Indivíduos como Marron, Lewis e Fisher têm confiança para gastar fundos corporativos em arte porque sua experiência como colecionadores particulares lhes dá autoridade e conhecimento para responder aos céticos. As melhores coleções corporativas, montadas com assessoria profissional, são sempre fruto da vontade de uma pessoa. Muitas vezes, porém, quando uma empresa de colecionadores de arte é vendida ou a liderança muda de mãos, a fé tanto na missão quanto na sabedoria dos gastos diminui, sendo o pior caso a venda da coleção.

À medida que as fusões e aquisições aumentam, há menos CEOs obstinados dispostos a gastar fundos corporativos comprando arte. As diretorias que respondem às holdings tendem a ser tímidas quando se trata de aquisição de arte. Na minha experiência, quanto mais pessoas envolvidas na decisão de compra, menor a probabilidade de a decisão favorecer a arte inovadora e desafiadora (do tipo que um dia pode valer muito ou pouco). O que muitos conselhos corporativos vão comprar, no

entanto, é a ideia de que parte de seus orçamentos alocados para publicidade e promoção seja gasto na subscrição de atividades culturais com capacidade comprovada de atrair a atenção não apenas do público em geral, mas também de indivíduos ricos. Os eventos privados que atendem a essas mostras do museu, por exemplo, dão a seus executivos a oportunidade de se misturar com esses novos clientes em potencial.

No exterior, isso pode até se estender a eventos de arte comercial, como a apresentação de uma casa de leilões de uma seleção de pinturas de grandes nomes para clientes asiáticos antes de serem vendidas em Nova York ou Londres. Organizei mais de um evento desse tipo para a Christie's, incluindo uma visão particular muito bem-sucedida para clientes especiais da American Express em Taipei. A American Express mimou seus clientes de alto patrimônio com uma recepção privilegiada e exclusiva, e a Christie's teve a oportunidade de conhecer novos potenciais compradores de arte.

Os museus das grandes cidades fornecem às corporações locais, nacionais e internacionais fóruns ideais para fortalecer seus perfis entre os administradores ricos. Uma maneira de fazer isso é apoiar o desenvolvimento físico. Muitas vezes, no entanto, do ponto de vista da corporação, eles obtêm mais retorno por seus investimentos (seu nome em letras grandes) apoiando uma exposição popular do que aparecendo em ordem alfabética em ouro cinzelado na parede dos doadores.

Quando se trata de patrocínio de exposições em museus, o envolvimento de corporações tem sido criticado como coercitivo. Ao optar por patrocinar uma exposição em detrimento de outra, eles estariam exercendo controle curatorial. Por exemplo, uma empresa de investimento de alto nível pode estar disposta a patrocinar uma exposição de Picasso, dificilmente capaz de gerar controvérsia, mas não a de um artista vivo cujo assunto possa ter um contexto político ou sexual potente.

2.4.1.3.2 Bancos

O barão Leon Lambert, descendente de uma grande família de banqueiros belgas, aumentou enormemente o perfil do Banque Lambert quando, aos 28 anos, encarregou o conhecido arquiteto modernista Gordon Bunshaft de projetar uma nova sede bancária no coração de Bruxelas. Do lado de fora havia esculturas de Jean Dubuffet e Henry Moore, e nos escritórios e espaços públicos do banco mais arte. O

próprio Lambert ocupava uma vasta cobertura no topo do banco e, saindo de seu elevador privado, os visitantes eram recebidos por três mulheres altas de Alberto Giacometti e sala após sala de arte moderna e contemporânea (Figura 23).



Figura 23 - Entrada da residência particular do Barão Leon Lambert, Bruxelas.

Como Lambert, ao longo do século XX os fundadores e proprietários de muitos bancos europeus foram eles mesmos colecionadores de arte. A noção de que obras de arte, embora não necessariamente ativos líquidos, tinham valor comercial real, pelo menos, a propriedade de obras de arte contribuiu para a força da posição financeira de um indivíduo. Não é assim nos Estados Unidos. Os banqueiros acreditavam em imóveis e títulos, mas não em arte. A história de Frank e Phyllis, um banqueiro e sua esposa, é instrutiva a esse respeito.

No final da década de 1970, conheci esse casal, e fiquei determinado a interessá-los em colecionar arte contemporânea — particularmente os artistas emergentes que eu então representava. Eles tinham gosto, dinheiro, e um apartamento fabuloso com espaço na parede. O problema era que Frank não podia acreditar que a arte tinha valor comercial real.

O leilão da coleção de obras impressionistas de Florence Gould na Sotheby's, em abril de 1985, transformou a visão sobre Frank. Esse leilão inaugurou a era dos leilões vistos como espetáculos públicos. As obras eram de excepcional qualidade, e a própria Gould era uma personalidade notavelmente carismática. A campanha publicitária e promocional para o evento foi intensa. A peça de destaque era *Campo Cercado com Trigo Jovem e Sol Nascente* de Van Gogh (1889, Figura 24), estimada para ser arrematada por até US\$ 5 milhões, o que, naquele momento, teria sido um preço recorde para qualquer obra de arte vendida em leilão.



Figura 24 - VINCENT VAN GOGH. *Campo Cercado com Trigo Jovem e Sol Nascente*, 1889. Óleo sobre tela. 73 × 92 cm. *Coleção Particular*.

A obra foi vendida por quase o dobro do valor esperado, alcançando 9,9 milhões de dólares. Esse evento atraiu ainda mais atenção devido à compradora ser a renomada colecionadora Amalia de Fortabat, empresária argentina do setor de concreto. A notícia ganhou a capa do New York Times. Na manhã seguinte, em um ônibus lotado, um homem lia o artigo e murmurava: "Absurdo!", enquanto outros passageiros expressavam seu assombro. Quando cheguei ao escritório, mal tive tempo de me acomodar quando o telefone tocou. Era Frank, um velho conhecido com quem não falava há tempos, notavelmente agitado.

Ele começou, "Michael!", com um tom intenso. Reconhecendo imediatamente sua voz, perguntei, "Sim, Frank? Como você está?". Ele retorquiu, sua voz tingida de surpresa, "Você viu essa pintura que foi vendida por dez milhões de dólares?". Respondi calmamente, "Sim, Frank. Estava no leilão e presenciei a venda." Ele exclamou, "Dez milhões de dólares, Michael! É uma fortuna!". Imaginando seu rosto, que normalmente era pálido, agora corado pela intensidade da conversa, hesitei, tentando compreender seu ponto de vista sobre o assunto. Sem esperar muito, ele afirmou com emoção, "Vou passar aí para te ver!". E assim ele veio. mas até mesmo os preços astronômicos do final dos anos 1980 não conseguiram impressionar a maioria da comunidade bancária, com duas notáveis exceções. Sob a liderança de David Rockefeller, o Chase Manhattan Bank, agora JP Morgan Chase, começou a construir sua coleção de arte em 1959. O banco agora ostenta, conforme informa seu site, "30.000 objetos em 450 escritórios corporativos ao redor do mundo."⁷⁹ A mãe de Rockefeller, Abby Aldrich Rockefeller, foi uma das três mulheres que fundaram o Museu de Arte Moderna, e Rockefeller é atualmente presidente emérito do museu, tendo atuado como presidente, assim como seu irmão Nelson e sua cunhada Blanche. Ele continua a missão da família de fazer proselitismo pela arte moderna em praticamente todas as áreas de sua vida pessoal, filantrópica e profissional. A coleção do banco inclui bons exemplos de obras de grandes nomes, bem como muitas de artistas menos conhecidos cujas carreiras e rendimentos foram impulsionados por serem incluídos na renomada coleção Chase. À parte e mais importante do que o

⁷⁹ Nota do Autor: JPMORGAN CHASE & CO. Coleção de Arte JPMorgan Chase. Disponível em: <http://www.jpmorganchase.com/corporate/About-JPMC/jpmorgan-art-collection.htm>. Acesso em: 4 out. 2011.

valor comercial da coleção para o JPMorgan Chase é seu contexto embaixador em nível internacional. Partes da coleção circulam por museus locais em todo o mundo.

Uma abordagem bastante distinta, talvez com retornos mais facilmente mensuráveis, é adotada pelo Serviço de Consultoria de Arte do Citibank. Por uma taxa anual relativamente modesta, um colecionador tem acesso a uma equipe de especialistas internos que o auxiliarão a identificar, adquirir e comprar obras de arte. Seus conselhos cobrem questões de armazenamento, transporte e seguro; e se o cliente desejar vender, eles cuidarão dos detalhes. O cliente paga um valor fixo anual, além de "taxas de transação para compra e venda de obras de arte". Este programa tem se mostrado muito exitoso. A vantagem para os clientes é que, se são iniciantes, confiam que um grande banco protegerá seus interesses e, se desejarem manter o anonimato total, isso é assegurado. A vantagem para o Citibank é que, por meio do Serviço de Consultoria de Arte, eles atraem indivíduos de alto patrimônio líquido; e uma vez que estabelecem um relacionamento com eles como clientes, executivos de alto escalão do setor de private banking⁸⁰ os abordam sobre suas outras necessidades bancárias pessoais e empresariais. O Citibank também oferece a seus clientes a capacidade de obter empréstimos com base no valor da arte que possuem, um desvio significativo da prática da maioria dos bancos americanos. Com sua própria equipe de consultoria, o Citibank tem confiança de que possui conhecimento suficiente sobre os valores atuais e as tendências do mercado de arte para conceder empréstimos de maneira prudente. Antes disso, existiam uma ou duas pequenas entidades bancárias que ofereciam empréstimos tendo obras de arte como garantia, mas com termos bastante rigorosos, que muitas vezes exigiam que as obras fossem mantidas pelo banco durante o período do empréstimo.⁸¹

A maioria dos bancos nos EUA, no entanto, só concede empréstimos tendo obras de arte como garantia se os mutuários possuírem outros ativos. Em geral, o máximo que um mutuário pode obter é 50% do valor acordado em uma avaliação justa

⁸⁰ Private banking são serviços bancários e financeiros destinados a clientes privados com grande volume de aplicações financeiras, detentores de grande patrimônio.

⁸¹ Nota do Autor: CITI PRIVATE BANK. Assessoria e Financiamento de Arte. Disponível em: https://www.privatebank.citibank.com/our_services/individuals_families/wealth_advisory/art.htm. Acesso em: 4 out. 2011.

de mercado, com o banco retendo o título da obra de arte durante o período do empréstimo.

Na Europa, no entanto, os bancos têm sido mais confortáveis atribuindo valor real à arte em nome de seus clientes, porque os proprietários de bancos e acionistas são mais propensos a serem colecionadores. Empréstimos criteriosos baseados em gerações de expertise permitem que os colecionadores maximizem o valor da arte que possuem, e alguns bancos fazem parcerias com revendedores bem-sucedidos para transações específicas. Uma ou duas galerias europeias bem estabelecidas foram ajudadas em seus primeiros anos por bancos dispostos a aceitar uma porcentagem do lucro do revendedor em vez de um cronograma de pagamento, reduzindo assim a pressão financeira sobre uma nova operação.

No século XXI, os bancos operam em escala global. Com a percepção de que cada vez mais de seus clientes de serviços bancários privados ao redor do mundo são colecionadores, eles buscam se envolver com o mundo da arte para se posicionarem como instituições com sensibilidade cultural. Alguns, como o Deutsche Bank, seguem os passos do JPMorgan Chase e estão construindo suas próprias coleções de relevância, que são exibidas internacionalmente para consolidar a marca do banco e reforçar suas credenciais culturais diante de uma comunidade internacional de colecionadores com alto patrimônio líquido.

Os bancos também se associam a muitas das principais feiras de arte. O Deutsche Bank e o ING são patrocinadores da TEFAF⁸², previamente citada, a maior e mais prestigiada feira anual de arte, realizada em Maastricht, na Holanda, em março. Esta feira acolhe galerias de mestres clássicos, comerciantes de antiguidades, grandes joalherias, bem como expositores de arte impressionista, moderna e contemporânea. A UBS patrocina a Art Basel em junho e sua derivada, Art Basel Miami Beach, em dezembro.

Como todas as grandes empresas multinacionais, os bancos apreciam patrocinar exposições de museus renomados e enviar seus executivos de alto escalão para encontrar os doadores no tradicional jantar elegante de abertura privada. Além

⁸² A Feira Europeia de Belas Artes (TEFAF) é uma feira anual de arte, antiguidades e design organizada pela Fundação Europeia de Belas Artes no MECC em Maastricht, Países Baixos. Foi realizada pela primeira vez em 1988.

dos colecionadores, que podem ter emprestado obras para a exposição, ou até mesmo do artista ou artistas cujas obras estão sendo apresentadas, os convidados incluem curadores de museus e uma seleção de influenciadores e nomes proeminentes do setor. Durante o jantar, haverá alguns discursos de agradecimento, e certamente incluirá uma fala de um representante de alta patente (às vezes até o CEO⁸³) do banco patrocinador da exposição. Esse discurso frequentemente estabelece um paralelo entre a inovação representada na exposição e a visão do nosso banco.

2.4.1.3.3 Credores não bancários

A falta de liquidez da arte às vezes obriga os vendedores a emprestar dinheiro contra vendas futuras. A maioria das galerias e revendedores privados comprarão uma obra de um vendedor ou a aceitarão em remessa a um preço acordado por um período específico. É incomum para eles emprestar dinheiro ao vendedor. As casas de leilões emprestarão dinheiro a potenciais vendedores se as obras consignadas forem de valor significativo. Nas duas principais categorias de venda, Impressionista e Arte Moderna e Arte Contemporânea, tanto a Christie's quanto a Sotheby's realizam dois grandes leilões em Londres e dois em Nova York a cada ano. Em qualquer momento, um mutuário pode ter suas obras colocadas em leilão em questão de alguns meses. O problema é que uma vez que o valor do empréstimo seja acordado, talvez sessenta centavos em dólar, a casa de leilões pode colocá-lo com qualquer estimativa que quiser e vendê-lo para o valor do empréstimo, a fim de pagar-se. Se ninguém dá lances e a obra não for vendida, então o dinheiro ainda é devido e o imóvel será colocado em outro leilão, provavelmente com uma estimativa ainda menor. Vendedores de obras de arte excepcionais também podem estar em condições de negociar uma garantia da casa de leilões de que receberão um valor mínimo específico se a licitação atingirá ou não esse valor. Com efeito, a casa de leilões está se comprometendo a comprar o imóvel antes da venda, e se a obra for vendida por mais do que o valor garantido, o vendedor deve compartilhar a diferença com a casa de leilões. Desnecessário dizer que a Christie's e a Sotheby's estão entusiasmadas

⁸³ CEO é a sigla em inglês para "Chief Executive Officer", que traduzido para o português significa "Diretor Executivo" ou "Presidente Executivo". É o cargo mais alto em uma organização ou empresa, responsável pela tomada de decisões estratégicas, direção geral da empresa e é frequentemente a figura mais reconhecível em uma organização. O CEO responde diretamente ao conselho de administração da empresa

em oferecer garantias para obras já canceladas pelo mercado em um mercado forte, mas muito menos quando o mercado desacelera.

Enquanto as casas de leilões usam empréstimos e garantias aos vendedores para obter propriedades para suas vendas, elas também estendem o crédito aos compradores para incentivá-los a licitar. Eles aprenderam, no entanto, a garantir que os compradores sejam dignos de crédito. Em 1987, a Sotheby's firmou um acordo com o colecionador australiano Allan Bond, que forneceu que a Sotheby's emprestaria a Bond o dinheiro para licitar com sucesso as Íris de Van Gogh, com a pintura em si como garantia. A oferta bem-sucedida de Bond foi de US\$ 53,9 milhões, e a Sotheby's emprestou-lhe US\$ 27 milhões. O vendedor foi pago integralmente, mas o império de negócios de Bond entrou em colapso, e ele foi incapaz de pagar a Sotheby's. Na verdade, ele nunca tomou posse da obra, que posteriormente foi vendida ao Museu Getty por um preço não revelado. Posteriormente, a Sotheby's descontinuou a prática de empréstimos a potenciais compradores com a potencial compra como garantia.

Em 2006, um serviço independente não-banco foi fundado em Nova York chamado Fine Art Capital. Possui uma equipe de agentes de empréstimos experientes em avaliar arte e oferece empréstimos para colecionadores, revendedores de arte e museus. Os empréstimos são garantidos por obras de arte de propriedade dos mutuários. Seu site proclama: Clientes qualificados podem emprestar de US\$ 500.000 a US\$ 100.000.000 por até 20 anos e manter a posse de sua coleção.⁸⁴ Em 2008, a empresa desistiu de sua independência e tornou-se A Emigrante Banco De Belas Artes Financeiras

2.4.1.3.4 Fundos de investimento em arte

Há um ditado entre as mãos antigas no mundo da arte de que o surgimento de fundos de investimento em arte sinaliza que um boom acabou. Isso aconteceu no final da década de 1980 e novamente em 2006-08. A sabedoria baseia-se no fato de que os fundos de investimento em arte são geralmente criados e projetados para atrair indivíduos com pouca experiência no mercado de arte. E, de fato, os contratemplos que algumas partes do mercado de arte sofreram como resultado da crise financeira global no outono de 2008 não foram previstos pela safra mais recente de promotores

⁸⁴ Nota do Autor: FINE ART CAPITAL. Sobre nós. Disponível em: http://www.fineartcapital.com/hp_v5_aboutus1.html. Acesso em: 14 dez. 2007.

de fundos de arte. Para eles, o mercado de arte desafiou a gravidade, e eles ignoraram sua natureza historicamente cíclica.

Preços fortes, grandes gastadores de alto perfil, e aberturas brilhantes fazem uma boa cópia. A mídia carrega a mensagem de que a arte é quente (expressão) muito fora do mundo da arte, e pessoas como eu começam a receber ligações de repórteres financeiros ansiosos para arquivar histórias sobre um ou outro aspecto do que é para eles um fenômeno novo. Essas histórias inspiram empreendedores a usar a arte para se aproximar de indivíduos, companhias de seguros e fundos de pensão com bilhões de dólares, mas sem passaportes para o mundo sedutor do investimento em arte.

A premissa básica de praticamente todos os fundos de arte é que você coloca o dinheiro e outra pessoa escolhe e compra obras de arte que são armazéns até serem vendidas. Então os lucros são compartilhados. Os organizadores geralmente têm credenciais de negócios impressionantes, e eles geralmente recrutam alguns nomes do mundo da arte como consultores, às vezes até mesmo comerciantes experientes que podem ser céticos privadamente, mas atraídos pela promessa de taxas ou comissões gordas. Embora muitos fundos de arte usem o risco reduzido como ponto de venda, a arte não é imune à síndrome da falta de bola de cristal inerente a todos os investimentos especulativos. Booms — seja iniciado pela descoberta anunciada do ouro do Coronel George Armstrong Custer em Dakota do Sul em 1874, a bolha *Dot-com*⁸⁵ inspirada na Internet de 1985-2000, ou as trocas de crédito padrão de 2004-08 — criam memórias muito curtas e favorecem aqueles que têm a sorte de entrar no ônibus no fundo da colina e descer no topo.

Especuladores são atraídos pela arte como um investimento porque, como observa a notável economista cultural (o termo em si é instrutivo), Clare McAndrew, do Trinity College, em Dublin, observa,

Do ponto de vista econômico, obras de arte têm a característica interessante de serem duplas na natureza. Por um lado, são "duráveis de consumo" ou objetos para consumir à medida que são vistos,

⁸⁵ Bolha da Internet ou bolha das empresas ponto com foi uma bolha especulativa que ocorreu aproximadamente de 1994 até 2000, caracterizada por uma forte alta das ações das novas empresas de tecnologia da informação e comunicação baseadas na Internet. Essas empresas eram também chamadas "ponto com", devido ao domínio de topo ".com" constante do endereço de muitas delas na rede mundial de computadores.

gerando um benefício de visualização estético e não monetário. Por outro lado, são simultaneamente ativos de capital que rendem um retorno de sua valorização em valor ao longo do tempo como outros ativos financeiros.⁸⁶

Isso soa muito promissor de fato — até que a relativa falta de liquidez da arte atenda aos custos de transporte da arte como bens duráveis e seja combinada com custos de transação mais altos do que para a maioria dos ativos financeiros. A maioria dos fundos de arte subestima o tempo que levará para vender, o custo de venda e os custos de manutenção de participações de arte ainda não vendidas, muito menos o custo de fornecimento de obras procuradas. Os fundos de arte exigem seus próprios especialistas bem pagos que, não importa o quão sólidos sejam suas habilidades e reputação no mundo da arte, ainda têm que pagar comissões aos revendedores, galerias e casas de leilões que fazem a compra e venda real.

O prêmio do comprador da casa de leilões (a comissão cobrada pela Christie's e pela Sotheby's em cima do preço batido pelo leiloeiro) permaneceu em 10% até 1992. Desde então, ele cresceu, e agora ambas as casas empregam uma escala deslizante bastante complexa que começa em 25% para vendas de baixo valor. Isso se soma à comissão cobrada ao vendedor. A taxa de corretagem do tradicional negociante de arte foi de muitos anos 10% do preço pago pelo comprador ou vendedor, mas não ambos, mas quando as taxas da casa de leilão começaram a subir, muitos revendedores começaram a pedir comissões de 12%. Além disso, o investidor está pagando ao fundo de arte uma comissão para cobrir seus custos e lucros. Esses custos incluem não apenas salários, mas também prêmios de seguro e custos de armazém e transporte para as obras de arte. Com o lucro para o fundo de arte, digamos, outros 15%, o prêmio total é de 35%. Os custos de manutenção e transação de obras de arte em fundos de arte podem ser muito maiores do que os investidores estão acostumados a pagar por outras formas de gestão de ativos.

Desconhecido para a maioria dos organizadores do fundo de arte hoje é o único que teve grande sucesso, em grande parte uma questão de boa sorte com o tempo. Em 1904, um jovem financista francês, André Level, convidou doze amigos para formar um fundo de investimento de arte que ele nomeou, com ironia intencional, *La*

⁸⁶ Nota do Autor: McANDREW, Clare. *The International Art Market*. p. 83.

*Peau de l'Ours*⁸⁷, após uma fábula de La Fontaine na qual caçadores vendem a pele de um grande urso, mas foram incapazes de pegá-lo — um aviso sobre especulação.

O grupo comprou trabalhos de artistas como Gauguin e Monet, que ainda não eram familiares para muitos membros do público, bem como desconhecidos completos como Picasso, Matisse e Vuillard, um total de quase 150 pinturas. Eles não fizeram segredo do fato de que eles estavam comprando para o investimento; e depois de dez anos, em 1914, eles colocaram tudo em leilão. O retorno foi aproximadamente quatro vezes o investimento deles. Eles devolveram 20% de seus lucros aos artistas. As vendas concentraram a atenção em muitos dos artistas mais jovens, particularmente Picasso, cuja enorme pintura Família de Saltimbanques (1905, Figura 25), agora na National Gallery of Art em Washington, D.C.⁸⁸, foi a estrela das vendas. A principal razão para o sucesso foi a inflação galopante e a sorte de agendar os leilões antes, e não depois, o Arquiduque Ferdinand foi assassinado em Sarajevo. Assim começou a guerra para acabar com todas as guerras, o que teria colocado um amortecedor considerável no empreendimento.

⁸⁷ *La Peau de l'Ours* significa "A Pele do Urso" em francês. A expressão é frequentemente associada ao adágio "Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué", que em português seria algo como "Não se deve a pele de um urso vender antes de vê-lo no chão jazer e morrer". Isso significa que não se deve contar com algo antes de realmente tê-lo em mãos ou não se deve celebrar uma vitória antes que ela realmente aconteça.

⁸⁸ A Galeria Nacional de Arte é um museu de arte, situado no National Mall em Washington D.C., Estados Unidos. Está entre os 10 museus de arte mais visitados do mundo.



Figura 25 - PABLO PICASSO. *Família de Saltimbancos*, 1905. Óleo sobre tela. 212,8 × 229,6 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C. Coleção Chester Dale.

Menos bem sucedido, mas frequentemente usado como exemplo positivo pelos criadores de fundos de arte é a estratégia de longo prazo do British Rail Pension Art Fund, criado em 1975 com US\$ 100 milhões, que representava 2,5% do patrimônio total do fundo de pensão. Eles escolheram a Sotheby's para administrar o fundo, e eventualmente 2.400 objetos foram comprados em galerias e em leilão. A venda começou em 1987 e durou até 1999. O retorno foi julgado como 11,3% anualmente, mas quase todo o ganho veio do aumento do valor de apenas 25 pinturas impressionistas. O ex-conselheiro Jeremy Eckstein, agora consultor de novos fundos

de arte, explicou desta forma: "Tentamos diversificar demais".⁸⁹ O que se traduz como: "Não sabíamos qual cavalo ganharia, então apostamos em todos eles." Imagino que em 1975 os gestores do Fundo de Arte de Pensão foram informados de que o mercado de arte era tão diversificado que seu investimento representava pouco risco.

A maioria dos comerciantes e colecionadores que conheço são céticos em relação aos fundos de arte, muitos dos quais são natimortos, enquanto alguns mancam até que, como é inevitável, o mercado de arte chegue a um patamar ou até caia. Muitos especialistas financeiros estão menos do que apaixonados por esses animais estranhos. Em uma carta ao editor do Art Newspaper intitulada A arte não é um investimento prudente, Max Rutten, da Saïd Business School da Universidade de Oxford, escreve: "Acredito que muitos fundos falharão, consolidarão e apenas alguns grandes e diversificados jogadores sobreviverão antes que a arte como classe de investimento seja geralmente aceita. No processo, muitos dólares privados e institucionais investidos em fundos de arte nesta fase inicial, terminarão em um vale de lágrimas."⁹⁰

Havia muito poucos fundos de arte em pé em 1991. Depois de 2000 novos começaram a emergir, mas poucos sobreviveram aos contratemplos econômicos do outono de 2008. Quanto às lágrimas, havia muitas. O Relatório de Dívida Aflita on-line de janeiro de 2009 anunciou que o fundo de hedge falido SageCrest estava processando o credor de arte Ian Peck e seu Art Capital Group por milhões de dólares, parte de uma rede de ações, contra ações e alegações de fraude.⁹¹ Este é apenas um exemplo de muitos desses finais infelizes envolvendo fundos de arte.

Curiosamente, os bancos que tiveram o maior envolvimento com a arte, seja através da coleta ou prestação de conselhos ou empréstimos, são muitas vezes os menos entusiasmados com fundos de arte. Em fevereiro de 2005, Tom Werley, chefe de construção de portfólio do JPMorgan Private Bank, foi citado na Business Week como dizendo: "Ainda vemos a arte como uma paixão central em oposição apenas

⁸⁹ Nota do Autor: GUTNER, Toddi; CAPELL, Kerry. "Funds to Please the Eye." Business Week, 14 de fev de 2005. Disponível em: http://www.businessweek.com/magazine/content/05_07/b3920109_mz070.htm. Acesso em: 4 de outubro de 2011.

⁹⁰ Nota do Autor: RUTTEN, Max. "Art Is Not a Prudent Investment." Art Newspaper, n. 182, p. 29, jan 2007.

⁹¹ Nota do Autor: THE DISTRESSED DEBT ALERT. "The Distressed Debt Alert for the Week of January 19, 2009". 19 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://distresseddebt.dealflowmedia.com/wires/011909.cfm>. Acesso em: 27 de janeiro de 2009.

como um investimento". Ele passou a citar a dificuldade de valorização da arte, sua falta de liquidez, altos custos de transação e volatilidade como obstáculos para investir na arte puramente para ganho financeiro.

A base deste livro é que o valor da arte é triplicar: a possibilidade de manter ou aumentar seu valor comercial; a sociedade de entusiastas de mente semelhante; e o gozo privado de contemplar o trabalho em si. Um investidor de fundo de arte está pagando um preço total, não se engane e recebendo na melhor das hipóteses um terço do estrondo para seu dólar — possível aumento de valor. Tratar obras de arte como não mais do que instrumentos financeiros rouba seu potencial para alcançar ou manter popularidade através da exposição e discussão e, assim, inibe o que as ajuda a aumentar o valor social e comercial. E como é triste não poder se exhibir e ver o que você possui.

2.4.1.4 *Existe um mercado de arte mensurável?*⁹²

Os únicos dados detalhados para qualquer fundo de arte para basear seus modelos é aquele fornecido pelas vendas de leilões públicos. Em uma pesquisa exaustiva do mercado global de arte de 2006, Clare McAndrew estimou que o volume total de negócios de arte globalmente é de US\$ 52 bilhões, dos quais apenas 48% foram gastos em leilão. Um surpreendente US\$ 27 bilhões foi gasto em transações individuais, dos quais os detalhes (nome do artista, tipo de trabalho, preço pago) não estão disponíveis para o tipo de análise estatística que os fundos de arte afirmam

⁹² Uma das indagações mais frequentes entre aqueles que não são versados nas nuances do mundo da arte é sobre a existência de um valor de mercado mensurável para as obras. Frequentemente, compradores questionam se a obra que estão prestes a adquirir apresentará valorização futura. Responder afirmativamente a esta pergunta é adentrar o terreno da especulação, e quem o faz com certeza está a se aventurar. Como elucidado, o valor de uma obra pode oscilar em curto espaço de tempo, seja positiva ou negativamente. Contudo, é irrefutável a existência dos valores transacionados – preços estabelecidos e pelos quais compradores estiveram efetivamente dispostos a pagar. No universo artístico, é notório que muitos artistas possuem uma avaliação intrínseca do valor de seus trabalhos que supera a estimativa de mercado. Algumas galerias, com intenções nem sempre claras, seduzem artistas emergentes prometendo significativas valorizações de suas obras. Esta estratégia, de prometer uma duplicação do valor, por vezes é empregada para atrair o artista para uma nova galeria. Em diversos casos, o valor pode até sofrer aumento, mas isso não garante que as vendas se concretizarão. Em muitas situações, a proposta visa apenas integrar o artista ao elenco da galeria, evitando que ele migre para concorrentes. Por outro lado, é comum observar artistas relutantes em conceder descontos, mesmo quando o valor de suas obras aumentou exponencialmente em relação ao ano anterior. Para os clientes, muitas vezes, a reputação e a credibilidade do galerista superam as pesquisas de mercado isoladas. O preço, por sua natureza delicada, deve ser mantido com rigor pelo galerista, tanto na aquisição quanto na revenda de uma obra. Se uma peça retorna à galeria, esta tem a responsabilidade de reintegrá-la sem desvalorizá-la, sob pena de comprometer a avaliação das demais peças do acervo.

realizar. Como uma medida e, conseqüentemente, prever a atividade em um mercado 52% dos quais é essencialmente invisível?⁹³

Enquanto revendedores e casas de leilões frequentemente competem entre si pela oportunidade de vender obras de arte particularmente escolhidas, nenhuma entidade regula o que vem à venda. Um preço recorde para um Lucian Freud em leilão pode persuadir uma pessoa a colocar o deles à venda para lucrar, mas outros colecionadores de Freud ficarão felizes por terem comprado quando puderam pagar e gemerem que têm que aumentar seu seguro. Normalmente as obras de arte vendidas publicamente que pegam as manchetes vêm à venda porque o dono morreu, o que até onde posso dizer é uma atividade não regulamentada. Não só a natureza e o tempo da oferta são desconhecidos e totalmente imprevisíveis, mas também a demanda.

Em 1921, em Fontainebleau, Picasso fez cinco retratos muito semelhantes da cabeça de uma mulher, provavelmente inspirados por sua então esposa Olga (Figura 27 Figura 27). Cada um é um pastel no papel, mede 25 por 20 polegadas, e é predominantemente azul na cor. Poucas pessoas argumentarão que em 1989 o mercado de arte estava no auge absoluto. Obras que haviam sido compradas em leilão dois anos antes, embora não mais frescas para o mercado, estavam sendo revendidas em leilão por duplo. Isso continuou até que as vendas de novembro de 1990 mostraram algumas fissuras, embora ainda houvesse muitos preços altos. Em abril de 1989, Christie leiloou o primeiro de dois pastéis Olga de Picasso que ofereceria naquele ano (figuras 17 e 18). Iguais em qualidade, procedência e condição, cada um foi a leilão por diferentes razões. O preço pago pela primeira foi de £ 3,52 milhões, na taxa de câmbio equivalente a US \$ 5.985.380. O próximo apareceu apenas sete meses depois, em novembro. Foi uma das estrelas da venda muito divulgada de uma coleção diversificada e de alta qualidade pertencente ao lendário diretor de cinema Billy Wilder. Surpreendentemente, embora o mercado de arte ainda estivesse subindo, Wilder's Head of a Woman (1921) foi vendido por um milhão de dólares a menos, 4,8 milhões de dólares. Quase exatamente cinco anos depois, em

⁹³ Nota do Autor: McAndrew, The International Art Market, cap. 2.

1994, o comprador colocou o pastel de Wilder de volta em leilão, desta vez na Christie's, em Londres, e foi vendido por apenas US\$ 3.266.950.



Figura 27 - PABLO PICASSO. Cabeça de Mulher, 1921. Figura 27 - PABLO PICASSO. Cabeça de Mulher, 1921.
 Pastel sobre papel cinza. 65 × 50 cm. Coleção Particular. Pastel sobre papel. 64,8 × 50,5 cm. Coleção Particular.

O diferencial entre o segundo e o terceiro preço para o Picasso de Wilder é facilmente compreendido por que o mercado caiu vertiginosamente em 1991. Em 1994 ainda estava em recuperação muito precoce; e voltando a leilão após cinco anos, O Picasso de Wilder não foi considerado tão fresco para o mercado como tinha sido depois de passar décadas na casa do diretor de cinema. Na verdade, dadas as circunstâncias, conseguiu um preço muito bom porque vendeu acima da alta estimativa de US \$ 2,8 milhões. Mas como explicar a falha relativa na primeira venda em 1989? Eu estava no comando desta venda, então a culpa é parcialmente minha. Meus colegas e eu tínhamos estimado em US\$ 5 a 7 milhões, o que consideramos perfeitamente justificado pelo preço de abril anterior de quase US\$ 6 milhões contra a mesma estimativa para um trabalho muito semelhante. Não só isso, como parte de uma coleção de grandes nomes de Hollywood, foi anunciado e comercializado até o fim. O que deu errado?

Mesmo que eu estivesse nos bastidores das três vendas, não posso entrar nos corações e mentes dos verdadeiros e potenciais licitantes, mas isso é o que eu penso. Em abril de 1989, apenas duas pessoas estavam no mercado para tal trabalho no nível proposto de US \$ 5-7 milhões. Eles se enfrentam, e um deles ganhou o prêmio. Quando o Picasso de Wilder foi à venda, só restou um comprador; e ele ou ela não tinha concorrência e, conseqüentemente, foi capaz de comprar o trabalho contra a reserva. Durante o acúmulo de um grande leilão, há uma infinidade de zumbidos positivos em grande parte autogerados que inspira expressões de interesse em vários lotes de topo de compradores de boa-fé, muitos dos quais decidem o contrário no último minuto, confundindo assim todas as previsões.

Se o Picasso de Wilder tivesse sido de fato mantido por um fundo de arte, tenho certeza de que o modelo financeiro mais sofisticado, bem como os conselheiros mais experientes da época, teria insistido em colocá-lo à venda em US \$ 5-7 milhões para tirar proveito do impulso e força do mercado em ascensão. O que era imprevisível era a demanda específica por esse trabalho específico, independentemente de sua alta qualidade, boa condição e procedência esterlina.

Por que então, Wilder escolheu vender naquela época? Aos 82 anos (ele morreu em 2002 aos 95 anos), ele estava em processo de completar suas memórias. Ele sabia que se ele morresse com a coleção intacta, seria leiloada com grande alarde após sua morte. Ele não queria perder a ação e previu a venda como o final de sua autobiografia. Ele me disse: "É meu último capítulo, e eu quero estar lá!"

2.4.1.5 Índices de arte

Se os fundos de arte sugerem que o comércio de compras e vendas de obras de arte únicas pode ser reduzido a uma finalidade puramente de investimento, há uma variedade de sistemas de índice projetados para rastrear e prever não apenas o valor das obras de arte com base na análise dos resultados do leilão, mas tais fenômenos psicologicamente carregados como a confiança de mercado para artistas contemporâneos

2.4.1.5.1 Análise dos resultados do leilão⁹⁴

A primeira tentativa de monitorar o mercado de arte analiticamente foi o Índice Times Sotheby's lançado com muita fanfarras em 1966 como uma colaboração entre o jornal britânico e a casa de leilões. Foi silenciosamente eliminado de sua miséria em 1970 quando todas as flechas começaram a apontar para baixo.

Quanto mais amplo o escopo de um índice, mais preciso é provável que seja, embora em última análise, se você quiser saber se é ensolarado ou chuvoso, é melhor olhar pela janela do que ouvir o relatório meteorológico. Uma vez que a maioria dos índices de arte nascem em mercados de expansão, eles basicamente relatarão que muitas coisas estão em alta e algumas estão em baixa, e é por isso que alguém que não está previamente interessado no mercado de arte está olhando para o índice em primeiro lugar. Como os fundos de arte que eles frequentemente apoiam, os índices do mercado de arte florescem em tempos de boom e bolha e morrem em mortes silenciosas e sem amor quando o mercado de arte se achata.

Um economista de Princeton afirma ter examinado as vendas de leilões de 1652 a 1961 e determinado que o investimento em arte gerou um retorno de 0,55 durante esse período.⁹⁵ Em 2001, os economistas Jianping Mei e Michael Moses fundaram o Mei/Moisés Art Index (Figura 28), que tenta definir o desempenho das categorias de arte com base no que eles denominam preços de venda originais subtraídos dos preços mais recentes das obras vendidas na Christie's e Sotheby's.⁹⁶ Não sei como deduzem os preços de venda originais. Praticamente todas as obras de arte são vendidas originalmente pelos próprios artistas ou seus revendedores, e simplesmente não há como Mei e Moisés acessarem esses números. Sergey Skaterschikov publica o Grupo de Pares de Obras-Primas do Skate com classificações e rankings para artistas específicos. O site da Skate uma vez anunciou o Manual de

⁹⁴ Os leilões atuam como um termômetro do mercado de arte. Muitas vezes, é provável que se pague mais por uma obra em leilão do que ao buscar no mercado secundário. Contudo, quando essa peça específica não está disponível no mercado secundário, o leilão torna-se a única alternativa. Para artistas e galeristas, ter uma obra sendo leiloada pode ser visto como algo negativo. Pode sugerir, até mesmo antes do leilão acontecer, que aquela obra não tem demanda no mercado convencional. Frequentemente, os colecionadores abordam as galerias antes de optar pelo leilão. Uma obra não vendida em leilão pode prejudicar a reputação de uma peça e até do artista. Portanto, se alguém possui várias obras de um determinado artista, é aconselhável participar do leilão e, se possível, oferecer um preço competitivo. Isso pode ajudar a valorizar o restante da coleção.

⁹⁵ Nota do Autor: William J. Baumol, "Valor Não Natural: ou, Investimento em Arte como um Jogo de Azar Flutuante," Anais da American Economic Review e Procedimentos da Nonagésima Oitava Reunião Anual da American Economic Association 76, nº 2 (maio de 1986): 10–14.

⁹⁶ Nota do Autor: BARKER, Godfrey. "Give 'Em Shelter". Forbes, 24 de dezembro de 2001, p. 82.

Investimento em Arte da Skate, "lançado pela primeira vez na Rússia depois de ser escrito como um guia para os recém-ricos da Rússia ... usando uma combinação de dados estatísticos editoriais proprietários e agregados ... [ele] descreve uma abordagem racional para investir em arte com drivers de avaliação e estatísticas de mercado."⁹⁷

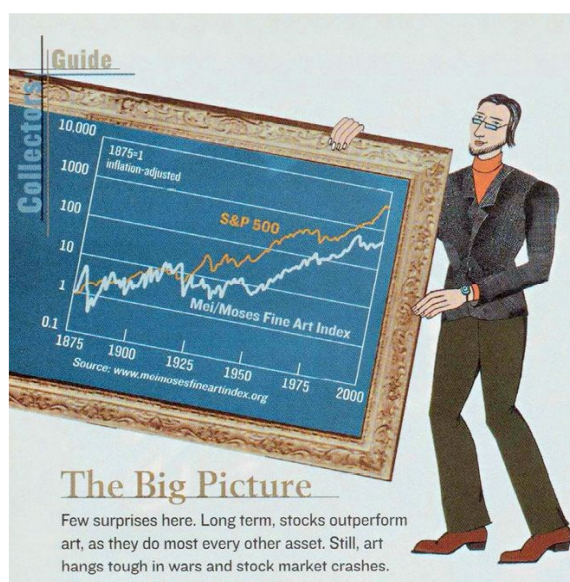


Figura 28- MEI/MOSES FINE ART INDEX. Não há tradução para este nome, pois trata-se de um índice específico de uma publicação. Publicado na revista *Forbes*, 24 de dezembro de 2001.

Economistas podem estar interessados em uma análise do mercado de última geração, mas os participantes, se suas motivações são puramente financeiras, só estão interessados no futuro. Eles querem ser informados sobre o que comprar por alguém com credenciais profissionais, porque é o número de pessoas que abordam todos os seus investimentos. Quando eu mostro uma seleção de pinturas para colecionadores experientes, eles me dizem o que gostam. Muitas vezes, quando eu estou apresentando trabalhos para novos colecionadores, eles me perguntam o que eu gosto. A suposição é que eu tenho um nariz para o melhor investimento, até mesmo algum tipo de informação privilegiada. Em Taiwan acabei em uma discussão acalorada com um cliente que queria que eu recomendasse um dos dois desenhos de

⁹⁷ Nota do Autor: SKATE'S. Skate's Art Investment Handbook. Disponível em: <http://www.skatepress.com>. Acesso em: 7 nov. 2006.

Salvador Dalí, idêntico em praticamente todos os aspectos, provavelmente terminados em poucos minutos um do outro, com apenas assuntos e cores ligeiramente diferentes. O potencial comprador estava convencido de que eu sabia qual se tornaria o mais valioso e que eu estava mantendo essa informação secreta para um colecionador mais favorecido.

Alguns economistas de arte, um novo chamado talvez, acreditam que os resultados do leilão são indicativos do mercado de arte como um todo. Isto é uma falácia. A dinâmica de oferta e demanda no mercado de leilões é muito diferente das do mercado privado, e o mercado privado é maior que o mercado de leilões. Quão precisa poderia ser qualquer sugestão de desempenho atual, muito menos futuro, quando apenas uma fração de dados vitais está disponível? Mesmo os dados brutos do leilão são praticamente inúteis porque há sutilezas de escolha que não podem ser fatoradas. Por exemplo, para um estatístico a mesma pintura de 1920 da Léger vendida duas ou três vezes em leilão em um período de cinco anos parece ser um indicador sonoro porque permite que se rastreie o preço absoluto do mesmo objeto em intervalos diferentes. Seja qual for a leitura, será substancialmente diferente, e provavelmente menos otimista, do que se três pinturas semelhantes de Léger de 1920 fossem vendidas durante o mesmo período de cinco anos. Por quê? Porque a resistência dos compradores em leilão a obras que foram recentemente vendidas em leilão é significativa. Isso não tem nada a ver com qualquer qualidade inerente do trabalho em si e varia de grau de comprador para comprador.

Mesmo quando uma obra de arte é levada a leilão público diversas vezes, é arriscado basear-se nesses resultados para inferir tendências do mercado. Os preços alcançados podem refletir o apelo específico da obra para variados públicos em diferentes países ou as circunstâncias únicas de cada leilão, como atendimento e atenção dedicados. Portanto, esses resultados não necessariamente indicam uma direção geral para a obra do artista em questão ou para o mercado de arte como um todo



Figura 29- PIERRE BONNARD. Retrato de uma Jovem, c. 1905. Óleo sobre tela. 48,6 × 41,5 cm. Coleção Particular.

Entre 1988 e 2012, O Retrato de uma Jovem Mulher (c. 1905, Figura 29) foi a leilão nada menos que oito vezes. Na Christie's New York em 1988, em um mercado em ascensão, foi oferecida como parte da altamente divulgada Goetz Collection com uma estimativa de US \$ 300.000 a US \$ 400.000 e vendido extremamente bem por US \$ 528.000. Um ano depois, o novo proprietário tentou tirar vantagem do fato de que os compradores japoneses estavam apoiando intensamente a Grande Corrida de Arte de 89 e consignou-a a um leilão em Tóquio com uma estimativa equivalente a US \$ 588.000 a US \$ 756.000. Falhou em vender. Sem impedimentos, o proprietário então ofereceu-o no leilão de Cornette de Saint Cyr na França em março de 1990, e novamente não encontrou um comprador, apesar do mercado ainda em alta. O mercado de arte caiu bastante ruidosamente em 1991, por isso não é surpresa que esta pintura falhou pela terceira vez consecutiva naquele ano em Briest e pela quarta vez em 1992 em Ader, Picard, Tajan em Paris, que havia organizado o leilão de Tóquio em 1990; foi estimado em US \$ 377.000 a US \$ 565.000. Em seguida, veio um hiato de nove anos durante o qual talvez as memórias do fracasso da obra ficaram fracas, e o proprietário foi persuadido a apresentar o trabalho na Christie's em Londres em 2001 com uma estimativa mais modesta de US \$ 165.000 a US \$ 247.000 (cerca de metade da estimativa na venda goetz de 1989). Ele, finalmente, encontrou um comprador por \$205.561. Este comprador levou-o de volta à Christie's em Londres em

2008, onde foi estimado em US \$ 490.000 a US \$ 686.000, mas vendido por apenas US \$ 478.000, incluindo o prêmio do comprador. Quatro anos depois, Portrait of Young Woman não conseguiu encantar mais um pretendente e foi vendido na Sotheby's em Londres em junho de 2012 por US\$ 257.046. Em oito tentativas ao longo de quatorze anos, na América, Europa e Ásia, este Bonnard nunca vendeu por mais da metade o que o comprador pagou em 1988.

Embora eu acredite que seja perigoso, enganoso e francamente impossível fazer previsões sobre o futuro desempenho de trabalhos de artistas específicos ou escolas de arte, padrões gerais na era moderna emergem. Após 1945, o mercado global de arte se estabeleceu em uma série de ciclos. Os preços aumentariam gradualmente por cinco ou seis anos, correriam para um pico para os próximos dois ou três, depois mergulhariam abruptamente apenas para começar tudo de novo. O último ciclo como este começou no início da década de 1980, atingiu um alto em 1990, e caiu vertiginosamente em 1991. A recuperação começou em 1995, foi estável até 2002, e foi seguida por seis anos de boom e uma correção abrupta no final de 2008 motivada pela crise internacional de crédito. A quantidade de aumento e declínio varia em cada ciclo. Entre 1987 e 1989, algumas obras de arte pareciam estar dobrando seu valor a cada ano, mas entre 1990 e 1991 muitas perderam até metade de seu valor. O aumento global de 1945 a 2000, achatando os vales e picos, foi de cerca de 12% ao ano. Se você fosse obrigado a vender quando o mercado estava em baixa ou com sorte para vender quando estava alto, então é claro que seu ganho (ou perda) seria maior.



Figura 30 - GERALD LAING (À ESQUERDA) E PETER PHILLIPS. Escultores britânicos, com "Hybrid Research Kit", 1 de abril de 1966.

2.4.1.6 Análise de Tendências⁹⁸

Em 1965, dois artistas britânicos residentes em Nova York, Gerald Laing e Peter Phillips, lançaram uma obra de arte intitulada *Hybrid* (Figura 30) em meio a um mercado de arte emergente e efervescente. Neste período, o mundo da arte estava em constante evolução com a ascensão dos movimentos Pop e Op, e havia um interesse palpável em descobrir as próximas grandes tendências. Com um toque de ironia, Laing e Phillips decidiram investigar diretamente a comunidade artística - incluindo vendedores, colecionadores, curadores e escritores - para descobrir que tipo

⁹⁸ O mercado de arte Internacional atual mudou recentemente a sua direção. Os olhos se voltaram para a arte negra. No Brasil com a divulgação de uma galeria de arte negra em INHOTIM. (Inhotim é um renomado centro de arte contemporânea e jardim botânico localizado em Brumadinho, Minas Gerais, Brasil. Fundado em 2004 por Bernardo Paz). Segundo a revista SELECT de fevereiro de 2022 Os 25 trabalhos do Abdias do Nascimento foram todos vendidos na ArtRio de 2020 pela galeria MaPA. Uma demanda enorme por esse tipo de trabalho levando junto nova geração de artistas negros. A Periscópio, pouco antes deste movimento, trouxe para a Galeria o artista Sebastião Januário. (Sebastião Januário Dores de Guanhães, Mg, 1939). É impressionante ver como um trabalho tão consistente foi deixado de lado por tanto tempo. Poderia dizer o mesmo do artista Lorenzato. O que me cabe aqui dizer é que com esse movimento A demanda por esses artistas cresce consistentemente. A Periscópio desde sua fundação trabalhou com artistas diversos. Me lembro de uma pesquisa feita em São Paulo sobre o perfil dos artistas nas galerias Paulistas "Negrestudo: mapeamento de artistas representados pelas galerias de arte de São Paulo" (ARIÉ, 2020) . Uma certa Galeria renomada continha no seu corpo de artistas basicamente homens brancos e do Sudeste. Fica muito caro, em todos os sentidos, acompanhar uma mudança de tendência do mercado no caso específico desse. O mais recomendado mesmo seria definir um bom programa e persistir nele.

de arte eles desejavam ver como o próximo grande sucesso. Para isso, criaram um kit inovador de cores e formas, e, através de questionários e entrevistas, coletaram as opiniões desses influenciadores. O resultado desse estudo foi *Hybrid*, uma peça tridimensional composta por uma mistura específica de materiais: 23,6% de latão, 17% de plástico, 28,6% de alumínio e 30% de Plexiglas⁹⁹, predominantemente nas cores vermelho, branco e azul. A obra foi apresentada na Galeria Kornblee, com a versão de 52 polegadas vendida por US\$ 1.100 e uma versão menor de mesa por US\$ 150. A exposição foi um sucesso total, com todas as peças sendo vendidas, principalmente para colecionadores sérios que, ao menos em parte, reconheceram a ironia da iniciativa.

A ArtTactic, uma empresa de pesquisa e consultoria de mercado de arte com sede em Londres fundada em 2001, não pretende prever, mas digere e analisa informações disponíveis publicamente sobre determinados artistas e seus trabalhos, incluindo resultados de leilões, bem como históricos de exposições e coleções importantes. Eles produzem classificações de risco e publicam um *Heatmap*¹⁰⁰ baseado em uma pesquisa com base em uma pesquisa de duzentos colecionadores, conselheiros, revendedores e especialistas em casas de leilões (soa familiar?), que são convidados a classificar seus sentimentos sobre os mercados para artistas específicos como positivos, neutros ou negativos.¹⁰¹ Meu pai foi editor de esportes de um jornal diário nacional no Reino Unido. Ele tinha um forte interesse profissional e pessoal em corridas de cavalos. Certa vez, ele empregou oito deficientes cujas dicas preenchiam a página de trás todos os dias; cada um usou um método científico diferente. Apesar do fato de que ele tinha esses conselheiros na equipe, a maior parte de sua própria renda sempre parecia acabar com seu agenciador. Tenho pouca fé em bolas de cristal disfarçadas de gráficos.

Os recém-chegados ao mundo da arte, particularmente aqueles com fé nos mercados financeiros, são particularmente suscetíveis a mapear as fortunas da arte e

⁹⁹ Um plástico sólido e transparente feito de polimetil metacrilato

¹⁰⁰ Um "Heatmap" é uma representação visual de dados onde os valores são representados por cores. Ele permite que os usuários identifiquem tendências ou padrões através de variações de cores, com cores mais quentes indicando maior intensidade ou frequência e cores mais frias indicando o oposto. No contexto da ArtTactic, o Heatmap ilustra sentimento do mercado sobre artistas específicos: cores quentes podem sinalizar sentimentos positivos, enquanto cores frias podem sugerir sentimentos neutros ou negativos, fornecendo uma visão geral instantânea das percepções do mercado.

¹⁰¹ Nota do Autor: DOUGLAS, Sarah. "Sizing Up the Indexes." *Art and Auction*, v. 30, n. 12, p. 28–29, agosto de 2007.

dos artistas. Por US\$ 5.000 por ano, eles podem assinar o Art Market Research, um serviço online que atrai colecionadores iniciantes com índices de amostra grátis. Uma revista brilhante iniciada em 2010 usa uma abordagem mais sofisticada. The Art Economist combina perfis não críticos de artistas com uma lista mensal de trezentos artistas vivos que ganham mais, em ordem. A edição de março de 2011 ofereceu *Insights* [sobre] obras icônicas que lançaram [sic] Cattelan para um lugar cobiçado entre os artistas de alto rendimento.¹⁰² Claro, isso não tem nada a ver com os rendimentos reais dos artistas. A lista simplesmente totaliza os resultados do leilão.

A demanda do consumidor pode ser rastreada e prevista com precisão quando o que está sendo comprado são muitos dos mesmos, sejam eles Honda Civics ou azeitonas peruanas. Quanto mais diferentes cada item for, menos confiáveis são as informações para fins de análise. Colecionadores podem procurar obras de arte em categorias como, "Eu gostaria de comprar uma paisagem van Gogh", mas o que eles realmente compram é único, como nenhum outro. Com relação a um determinado artista vivo, pode ser interessante saber que as pessoas estão falando sobre ele ou ela, mas isso pode refletir um forte esforço de marketing e não tem nada a ver com o que está sendo comprado e por quanto, toda a extensão é conhecida apenas pelo artista e seu revendedor e não compartilhado (exceto em uma luz positiva geral) com analistas de mercado de arte. O zumbido autogerado geralmente tem uma vida útil curta e é insuficiente, por si só, para sustentar a reputação de um artista. Além disso, o que um artista faz amanhã pode ser muito diferente do que ele ou ela faz hoje. Em 1970, depois de se tornar conhecido como um expressionista abstrato de primeira geração, Philip Guston chocou o mundo da arte ao revelar novas pinturas que eram invocações sinistras de Ku Klux Klansmen e, na época, atraíram muito poucos compradores.

2.4.1.7 *Comprar arte é uma arte, não é um negócio*

Índices e análises florescem quando o mercado de arte está em um pico, não muito diferente de Sutter's Creek durante a Corrida do Ouro de 1848, que atraiu não

¹⁰² Nota do Autor: KUSPIT, Donald. "Maurizio Cattelan, La Nona Ora (The Ninth Hour)." Art Economist, v. 1, n. 3, p. 4–5, março de 2011.

apenas garimpeiros, mas um elenco ganancioso de assa¹⁰³yers, *Saloon-keeper*¹⁰⁴s e prostitutas. Havia dois jornais prósperos até que o pessoal de ambos abandonou rapidamente a situação. Chamados de booms ou bolhas, dependendo do seu grau de otimismo, tendências ascendentes no negócio de arte c reate serviços auxiliares que são adaptados de outras indústrias. No final da década de 1980, casas de leilões começaram a recrutar gerentes de negócios com MBA. Antes disso, a gestão de qualquer departamento (Old Masters, English Furniture, Contemporary Art) era algo que o chefe do departamento fazia se houvesse algum tempo sobrando de convencer vendedores a vender e compradores a comprar. Quando o mercado suavizou em 1991, alguns dos gerentes de negócios estavam desempregados e, novamente, no final de 2008, os funcionários da Christie's e da Sotheby's não eram essenciais para o seu negócio principal.

As pessoas que começam a colecionar arte durante um período de boom podem imaginar que encontraram um lugar com maçãs douradas em cada galho. Eles podem comprar pinturas que decorarão suas casas, impressionarão seus amigos, e parecem subir de valor anualmente, se não mensalmente. Se eles realmente não gostam ou entendem de arte, eles podem colocar seu dinheiro em um fundo de arte e desfrutar do passeio — melhor conversa de mesa de jantar do que fundos mútuos. Eles podem verificar as páginas financeiras de arte para ver como eles estão, índices que se parecem com o Dow Jones, e a maioria das setas estão apontando para cima. E tudo isso com dinheiro emprestado. Quando o mercado de ações cai, o sistema que apoia e relata que permanece no lugar, mas quando o mercado de arte desacelera após um boom, muitos dos financiadores de arte, credores de arte, consultores de arte e indexadores de arte procuram outros empregos, e é deixado para os artistas, colecionadores de arte e revendedores de arte continuarem até que o próximo ciclo pegue vapor.

¹⁰³ Estes eram indivíduos técnicos especializados que analisavam amostras de minério para determinar o conteúdo e a qualidade do metal, geralmente ouro ou prata. Eles desempenhavam um papel crucial durante a Corrida do Ouro, ajudando os garimpeiros a entender o valor do que tinham encontrado. Ao determinar a quantidade de ouro presente em uma amostra de minério, os ensaiadores auxiliavam na valoração do minério.

¹⁰⁴ Eram os proprietários ou gerentes de saloons, que eram estabelecimentos predominantes no Velho Oeste dos EUA. Os saloons eram lugares onde as pessoas se reuniam para beber álcool, jogar, socializar e, às vezes, participar de atividades de entretenimento, como música ao vivo ou dança. Durante a Corrida do Ouro, com o influxo de garimpeiros e outros buscando fortuna, os saloons tornaram-se pontos centrais de socialização e recreação, e, portanto, os saloon-keepers desempenharam um papel significativo na economia e cultura das áreas de mineração.

Muitos dos colecionadores que têm a riqueza para construir grandes coleções de arte acumularam essa riqueza por força de sua perspicácia em vários mercados financeiros. Enquanto alguns empregam consultores, poucos se algum investe em fundos de arte ou fazem suas escolhas de coleta com base em índices. Tendo construído uma sólida relação de confiança com um revendedor estabelecido, eles descobrem o que está no mercado privadamente, seguem o que vem em leilão, frequentemente visitam galerias e museus, e geralmente participam de uma maneira de olho em vez de buscar orientação das estatísticas. À medida que seus gostos mudam ou melhores exemplos do que eles gostam de estar disponível, eles podem vender a fim de melhorar sua coleção, mas poucos venderão simplesmente porque o valor aumentou.

Eu não acredito que qualquer comprador esteja imune a se sentir satisfeito em descobrir que o que ele ou ela comprou para o que parecia muito na época vale mais tarde múltiplos de seu preço de compra. Para um verdadeiro colecionador, no entanto, isso deve ser um bônus em cima da emoção e alegria de procurar, olhar e possuir arte, não a razão de ser.

Na década de 1960, mais do que alguns artistas zombaram da crescente febre do investimento artístico. Onde eles estão agora que realmente precisamos deles? O artista suíço Daniel Spoerri assinou cheques pessoais no valor de dez Marcas Deutschmarks e as vendeu como obras de arte por vinte Marcas Alemãs. O escultor da Califórnia e encenqueiro Edward Kienholz fez desenhos de aquarela com o preço estampado proeminentemente em seu rosto (Figura 31). Estes foram assinados e datados, mas também certificados por ele com uma impressão digital visível. Os primeiros compradores pagaram o valor do rosto. Outros desenhos soletravam mercadorias (Uma Dúzia de Ovos), e os primeiros proprietários pagavam diretamente ao artista, diretamente, com essa mercadoria por esse desenho.

Atualizando este comentário é o artista emergente Caleb Larson. Seu trabalho Uma Ferramenta para Enganar e Abate é uma pequena caixa de plástico preta que o proprietário deve manter conectado à Internet. Esta obra de arte é programada para se listar no eBay toda semana, para sempre. O primeiro dono pagou \$6.350. Caso as

vendas subsequentes proporcionem lucro ao vendedor, o dispositivo paga 15% ao Larson.¹⁰⁵

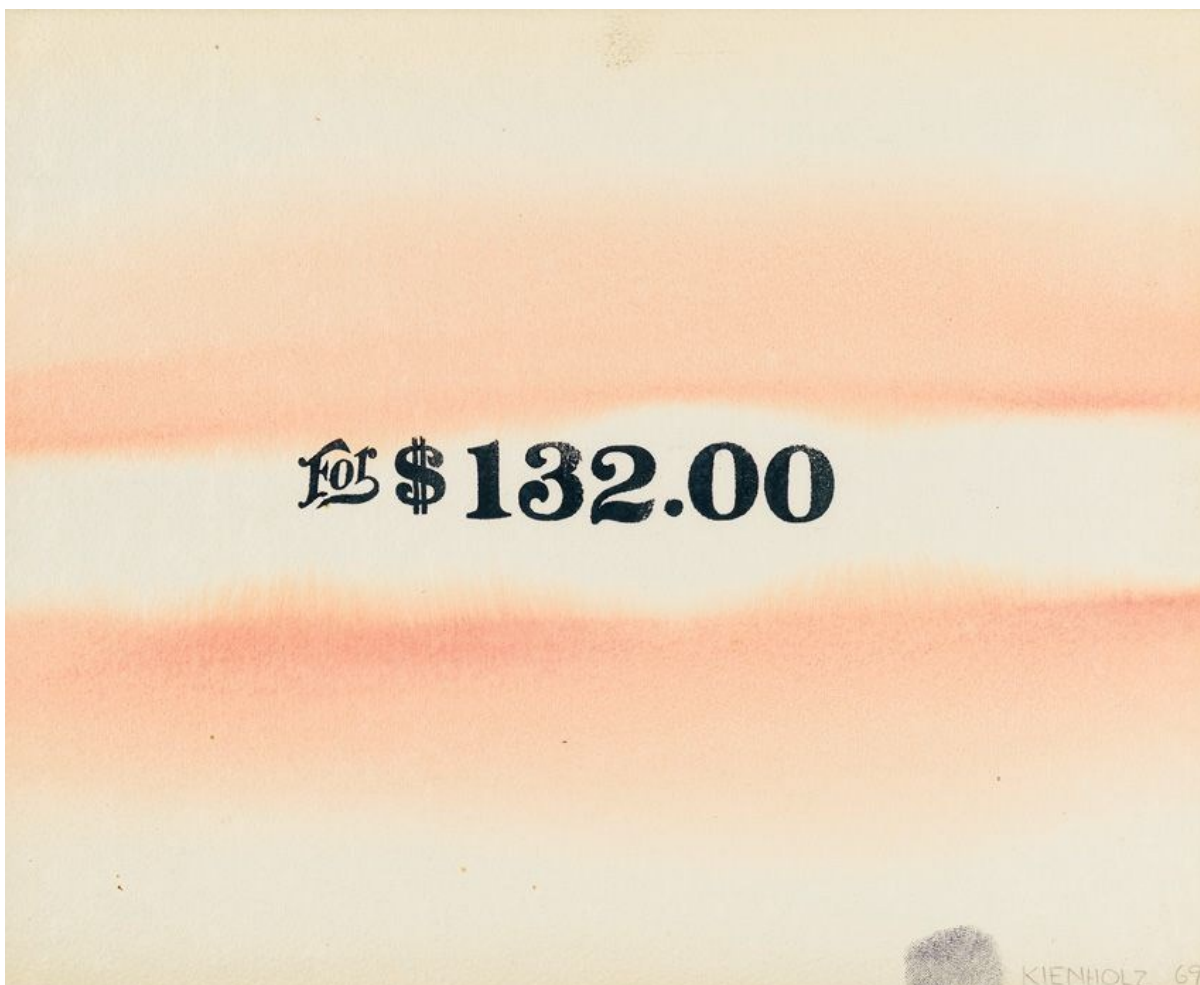


Figura 31 - EDWARD KIENHOLZ. Por \$132, 1969. Aquarela e tinta carimbada sobre papel em moldura metálica. 31,1 × 41,3 × 1,3 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. Presente da Fundação Judith Rothschild Contemporary Drawings Collection

2.4.1.8 Avaliações de arte: propósito e método

Quando seus impostos sobre a propriedade são avaliados, você quer que o valor avaliado da sua casa seja baixo, mas quando você está solicitando um empréstimo de home-equity¹⁰⁶, você gostaria que fosse alto. Sua necessidade de uma avaliação particular de uma pintura em sua coleção Necessidade de uma variação particular da mesma forma das circunstâncias de se você está vendendo ou

¹⁰⁵ Nota do Autor: WALKER, Rob. "Just Priceless—Assessing the Value of an Art Object That Sells Itself." New York Times Magazine, 9 de maio de 2010, p. 22.

¹⁰⁶ Equity, em um contexto financeiro, refere-se ao valor de propriedade que um indivíduo tem em um ativo depois de deduzir o que deve sobre ele.

assegurando, doando ou herdando. Na verdade, há apenas um valor de mercado atual justo que se aplica a todas essas circunstâncias.

Seja seu comprador, sua seguradora ou a Receita Federal, você ou seu avaliador têm a obrigação de justificar esse valor. Primeiro, consideremos as diferentes formas de que os valores em dólares estão ligados a obras de arte.

2.4.1.8.1 Preço da galeria¹⁰⁷

Você entra em uma galeria de arte, vê um vídeo da novata Josephine Meckseper ou um nu pintado por Lucian Freud e pergunta o preço. Se a resposta é US\$ 15.000 ou US\$ 25 milhões, você tem o direito de esperar que seja baseada em vendas reais de obras similares por aquela galeria ou outros revendedores ou em leilão. Se você está em uma galeria respeitável, eles serão capazes de discutir porque a obra é precificada como ela é. Colecionadores experientes praticam levantar as sobrancelhas na expectativa de dizer: "Tão alto!" antes mesmo de pedir o preço.

Obviamente há uma margem de lucro a ser considerada quando um revendedor define o preço da galeria, mas revendedores experientes sabem que pedir um preço alto para uma pintura B pode atrair uma multidão, mas raramente enganar o mercado.

Muitos compradores de trabalhos de artistas vivos no mercado primário assumem que a galeria pode descontar o preço cotado em 10%. Nem sempre é assim. Esses preços são acordados entre o artista e o revendedor, e eles podem considerar o preço adequado e não negociável. Comprar algo por menos de um valor listado não garante um preço justo.

¹⁰⁷ Como mencionado anteriormente, o preço em uma galeria é influenciado por múltiplos fatores. O galerista considera o perfil e a capacidade financeira de seus clientes. Não é produtivo estabelecer um preço excessivamente alto que não resulte em vendas, mas também não é viável definir um preço demasiadamente baixo, já que o esforço de venda permanece constante independentemente do valor. Além disso, é essencial analisar as ofertas concorrentes no mercado. Se um jovem artista é oferecido por um preço muito mais alto em outro local, por que subestimar seu valor na sua própria galeria? Afinal, os clientes buscam qualidade e valor em suas aquisições. A estruturação do preço também é influenciada pelo portfólio de artistas da galeria. Fatores como tempo de parceria com a galeria, trajetória profissional e vendas anteriores são considerados na determinação dos preços. Por exemplo, um artista emergente pode ser valorizado mais em uma galeria cujo elenco já possui artistas de maior valor. A consistência de preços é crucial, já que discrepâncias podem causar desconforto nos clientes, uma vez que o preço serve como um parâmetro comparativo entre as opções de compra. A estimativa de preço de mercado é um consenso construído meticulosamente. Um leiloeiro experiente não se baseia apenas em resultados de leilões anteriores. Ele se conecta com clientes, outros galeristas e até mesmo com os artistas. Neste mercado, informação é vital e, às vezes, para obter o que deseja, é necessário oferecer algo em troca.

Hoje colecionadores experientes nunca dizem: "Qual é o preço?" mas "O que você está pedindo por isso?" sinalizando que se eles tiverem um interesse real eles vão fazer uma oferta. Quanto mais caro um item, mais difícil a negociação, mas não há garantia de que o preço vai de fato cair. No mercado secundário o revendedor que vende a obra pode ter pouco controle sobre o preço, pois a obra pode ser consignada por um proprietário não interessado em negociar. Por outro lado, o revendedor pode ser o dono da obra e se contentar em esperar até que alguém esteja preparado para pagar o que ele ou ela acredita que vale a pena.

2.4.1.8.2 Estimativa do leilão¹⁰⁸

Praticamente todas as obras oferecidas à venda em leilão são acompanhadas de uma estimativa publicada. Este não é um único valor, mas uma faixa, como US \$ 800 -US \$ 1.200 ou US \$ 10-15 milhões.

A função desta estimativa é dupla:

- Indicar aos potenciais licitantes o que a casa de leilões considera ser o valor da obra com base em seu conhecimento do mercado.
- Para proteger a reserva do vendedor, que é o preço mínimo que o leiloeiro aceitará como lance. Por lei, não pode ser maior do que a estimativa baixa (às vezes está abaixo da estimativa baixa). A reserva não é divulgada, mas licitantes experientes sabem que é improvável que, à parte da concorrência, eles possam comprar a obra por substancialmente abaixo da estimativa baixa.

Para itens únicos, geralmente de alto valor, a casa de leilões imprime, Estimativa de Solicitação em vez de quaisquer números específicos. Isso significa duas coisas: uma, elas não sabem para que vai vender; e dois, qualquer número ou intervalo de números que eles tinham em mente quando o catálogo foi para a imprensa é provável que mude nas semanas que antecederam a venda com base em discussões com potenciais licitantes. Se um colecionador novato quiser solicitar a estimativa, ele ou ela pode ser informado: "No momento, achamos que pode trazer 30

¹⁰⁸ A estimativa de preço de mercado é construída quase como um consenso. Um bom leiloeiro não avalia somente o resultado de leilões passados. Ele liga para clientes, para outros galeristas e até mesmo para o próprio artista. Informação nesse mercado é tudo. Nem sempre você vai conseguir o que quer sem oferecer alguma coisa em troca.

milhões de dólares." Se um Galerista ou colecionador veterano fizer o mesmo pedido, a resposta pode muito bem ser: "O que você acha? Quanto você vai pagar?"

Uma vez que os catálogos circulam, a casa de leilões ouve o que as pessoas estão dizendo sobre suas estimativas, particularmente o que o núcleo de potenciais compradores está dizendo. Eles também monitoram o quanto o interesse sério é mostrado em cada item. Isso pode fazer com que eles ajustem suas vistas à medida que a venda se aproxima. Bons clientes podem ser informados de que uma determinada obra tem tanto interesse que eles devem desconsiderar a estimativa publicada ou, alternativamente, fazer até mesmo uma oferta muito baixa para outra obra, pois há tão pouco interesse que o proprietário pode ter sido persuadido a baixar a reserva.

Todas essas estimativas de pré-venda cobrem uma gama tão ampla para qualquer obra de arte particular que eles são bastante inúteis de uma perspectiva de avaliação. É o resultado que importa, independentemente do que foi impresso ou discutido antes da venda. Para aumentar a confusão, existem, na verdade, três preços envolvidos em cada leilão.

1. Preço do Martelo: Você coloca sua raquete em \$1 milhão por uma vida morta requintada por Bonnard na Christie's, e o martelo de Christopher Burge cai. O valor de US\$ 1 milhão é anunciado como o preço do martelo. Na verdade, esse número é irrelevante porque você, o comprador, pagará muito mais, e o vendedor provavelmente receberá menos.
2. Preço do Comprador: O comprador tem que pagar todo o valor do martelo mais o que as casas de leilão chamam de prêmio de comprador, o que soa melhor do que comissão ou lucro. O prêmio deste comprador em seu Bonnard será de 25% para os primeiros \$20.000 (US\$ 5.000) e 20% entre US\$ 20.000 e US\$ 500.000 00 (US\$ 96.000) mais 12% para qualquer coisa acima de US \$ 500.000 (US \$ 60.000), tornando sua conta total não US \$ 1 milhão, mas US \$ 1.161 milhões. Este é o preço que o comprador paga, mais todo e qualquer imposto aplicável.
3. Preço do Vendedor: Todos os catálogos publicados pela Christie's e Sotheby's têm páginas de tipo fino que soletram Condições de Venda, principalmente com o propósito de cobrir seus potenciais passivos. Os prêmios do comprador são

escritos em detalhes, mas o vendedor também é cobrado uma comissão pela casa de leilões, e isso não está escrito, mas referido de forma um tanto obliquamente: "Uma vez que sua propriedade tenha sido avaliada representantes da Sotheby ... fornecerá informações sobre as taxas de comissão do vendedor e outros encargos." Na verdade, a comissão do vendedor é negociável de uma alta de 10% mais taxas de envio e fotografia para apenas zero. Para propriedades de grandes valores, as casas de leilão estão preparadas para dispensar a comissão do vendedor, mas a maioria dos *Consignors*¹⁰⁹ não se enquadra nessa categoria e acaba pagando entre 6 e 10% da comissão do vendedor. O preço recebido pelo vendedor do Bonnard, assumindo o último, é de \$940.000. A rede total da Christie na venda é de US\$ 225.000, o que equivale a 22,5% do preço do martelo, 19,3% do que o vendedor é pago e 23,9% do que o comprador recebeu.

2.4.1.8.3 Valor justo de mercado¹¹⁰

Nos Estados Unidos, quando a arte é herdada, muitas vezes há uma consequência fiscal, e quando você dá seu Pollock ao Museu de Arte do Condado de Los Angeles, seu imposto de renda pode ser reduzido. Em ambos os casos, o contribuinte é obrigado a fornecer uma avaliação precisa do valor justo de mercado no momento da herança ou doação.

A Receita Federal possui seu próprio Serviço de Avaliação de Arte, com avaliadores profissionais, que é aconselhado por um Painel Consultivo de homens e mulheres de museus e galerias de arte. Eu atuo no painel desde 2001.

De acordo com a Receita Federal, o valor justo de mercado deve representar o preço que seria pago por um comprador disposto a um vendedor disposto. Qualquer

¹⁰⁹ O termo *Consignors* refere-se às pessoas ou entidades que consignam, ou seja, entregam mercadorias ou itens a uma casa de leilão, loja ou outra entidade para venda. Em um cenário de leilão, o consignor é a pessoa ou entidade que possui o item e decide colocá-lo em leilão, esperando que ele seja vendido. A casa de leilão, em troca, vende o item em nome do consignor e, após a venda, normalmente reterá uma comissão ou porcentagem do preço de venda, pagando o restante ao consignor. Em resumo, "consignors" são os vendedores originais em um ambiente de leilão.

¹¹⁰ Sendo assim não existe um valor justo. A palavra aproximação seria mais correta nesse caso. O preço aproximado de uma obra de arte muitas vezes tem uma margem grande. Isso não importa muito quando você compra um trabalho por mil reais e ele está sendo vendido por cem mil reais. Mesmo que você tenha um bom desconto ainda assim valeu o investimento. Quanto mais um artista tem pessoas interessadas em comprar e vender menor essa margem de erro. Quando isso acontece os preços tendem aumentar logo que existe mais demanda. Por isso mesmo existem clientes que preferem trabalhos mais estabelecidos.

que seja o número anexado ao trabalho pelo avaliador do contribuinte, algumas evidências são necessárias para apoiá-lo. Tal evidência seria a identificação de vendas em leilão público de obras semelhantes ou cópias de notas fiscais de vendas privadas por revendedores de arte de obras semelhantes. Uma vez que as últimas transações são por nome e natureza privadas, a maioria das provas fornecidas são resultados de leilão-venda.

Um colecionador na Califórnia certa vez se vangloriou de que um Picasso Cubista em sua posse deveria valer 10 milhões de dólares, pois a Sotheby's tinha vendido recentemente uma obra muito parecida por esse montante. Ele insistiu para que eu concordasse com sua avaliação. No entanto, com toda a diplomacia que pude reunir, esclareci que a obra vendida em leilão era um retrato imponente de uma mulher, uma tela a óleo de altíssima qualidade, com uma proveniência notável e em estado impecável. Em contrapartida, o que ele possuía era um pequeno *gouache*¹¹¹ sobre papelão, uma natureza-morta imatura que havia passado por restaurações significativas. Efetivamente, o que as duas obras realmente compartilhavam era apenas o nome do artista e a data de criação.

Nenhuma obra de arte é absolutamente idêntica, embora impressões e moldes da mesma escultura possam ser tão próximos que o avaliador tem que usar uma combinação de experiência e informação para interpretar a evidência disponível de vendas reais para chegar a uma avaliação precisa de valor de mercado justo.

2.4.1.8.4 Valor do seguro-de-entrada

Não é incomum assegurar obras de arte com números ligeiramente superiores ao valor de mercado justo, tendo em vista que, dependendo do tipo de apólice que você tem, a seguradora pode, se houver uma reclamação, argumentar que o valor segurado é excessivo.¹¹²

¹¹¹ A *Gouache* é uma tinta à base de água semelhante à aquarela, porém mais opaco e elaborado numa consistência mais líquida por ser utilizada uma quantidade maior de aglutinante. Seu grau de opacidade varia com a quantidade de pigmento branco adicionado à cor, geralmente o suficiente para evitar que a textura do papel apareça através da pintura, fazendo com que não tenha a luminosidade das aquarelas transparentes.

¹¹² O investimento em obra de arte possui uma característica de segurança que não é muito comum a outros tipos de investimento. Apesar da obra de arte ter um alto valor agregado ela tem uma condição que é diferente de uma barra de ouro ou de uma mala de dinheiro. Enquanto esses últimos são perfeitamente divisíveis infrações iguais a obra de arte é indivisível. Ela também é única mesmo comparada a outras produções do mesmo artista. É como se o dinheiro tivesse um carimbo que pudesse distinguir individualmente uma nota da outra. Enquanto a barra de

A regra de ouro que sempre segui ao preparar uma avaliação para fins de seguro é identificar o valor máximo que o proprietário precisaria para entrar no mercado e substituir o objeto em particular. Isso geralmente não é mais do que 20% maior do que o valor justo de mercado.

Diferentes tipos de seguro podem ser adquiridos para obras de arte. Todos são baseados em avaliações dos profissionais, mas se houver uma reclamação, seja perda ou dano, o valor que a seguradora está disposta a pagar pode ser absolutamente fixado como o valor avaliado, se o valor da obra aumentou ou caiu desde a data da avaliação; ou a seguradora pode ser capaz de argumentar a favor de menor responsabilidade com base no (menor) valor de mercado do trabalho no momento da perda ou danos. Em casos envolvendo obras de valor significativo, negociação, mediação e, por vezes, litígios tornam-se caros e demorados tanto para o segurado quanto para a seguradora.

Uma causa frequente de discórdia é a quantidade percentual de valor perdido que ocorre quando uma determinada obra de arte é danificada de uma forma particular e especialistas concorrentes são apelados por ambos os lados. Um cliente meu uma vez tentou tolamente prender um fio pendurado na parte de trás de sua pintura colorida de Miró e, em vez de inserir os olhos de parafuso na moldura, ele os colocou na barra de maca da própria pintura, e um se projetava pela frente da tela. No entanto, ele fez apenas um buraco de pino na borda extrema da pintura. Um conservador competente poderia facilmente ter tornado indetectável a olho nu, e não mais de 5% do valor teria sido perdido. Meu cliente, no entanto, escolheu dar a pintura a um inepto estúdio de conservação que fez um grande trabalho desnecessário. Eles removeram a pintura de sua maca original e forraram a tela original com uma segunda tela apoiada usando um processo baseado em calor que achatou a superfície da pintura. No final, a pintura

ouro pode ser dividida e transformada em anéis e jóias perdendo qualquer relação com a sua origem a obra de arte é uma marca. Quando uma obra é roubada a sua revenda é extremamente difícil pois qualquer aparição pública identifica o objeto e sua origem. Por outro lado, a condição física é fundamental. Se um trabalho é danificado ou precisa de uma restauração seu valor cai absurdamente. Fica então exposto a vandalismo, a danos biológicos como fungos, a risco no dístico entre outras coisas. Fazíamos seguro apenas dos trabalhos mais valiosos que estavam em nosso acervo ou quando fazíamos feiras ou exposições externas. Curioso é que uma vez, no início da galeria, entraram pela janela da Galeria durante o horário comercial e pegaram o primeiro trabalho que vira. Certamente não sabia o valor mas talvez o objetivo fosse trocar por uma Pedra de crack. O prejuízo a época deve ter sido por volta de 4º mil reais, mas por sorte na mesma sala havia trabalhos de meio milhão de reais sem seguro. Essa foi uma lição sobre a importância de segurar os trabalhos da Galeria. Chegamos a ter mais de um milhão de reais do nosso acervo segurado nos custando aproximadamente 10 mil reais por ano.

valia cerca de 40% menos do que tinha sido. Muitas vezes, o grau de diminuição do valor não pode ser verificado até que a restauração esteja completa.

As seguradoras especializadas em cobertura de arte estão familiarizadas com todos os cenários, e a maioria dos sinistros são pagos de forma suave e rápida. Mas mesmo o Lloyd's de Londres pode ser enganado pelos inescrupulosos. Eu tinha relações com um oftalmologista de Brentwood, Califórnia, chamado David Cooperman que emprestou um Monet e um Picasso para uma exposição chamada Los Angeles Collects no Museu de Arte do Condado de Los Angeles. Não muito antes, eu tinha fornecido a ele uma avaliação de seguro indicando um valor de US \$ 2 milhões para cada trabalho. Ele disse ao museu que queria que as obras fossem seguradas por um total de 20 milhões de dólares, o que eles fizeram. Museus emprestados de colecionadores privados geralmente seguram qualquer quantia que o credor desejar, mas seus documentos incluem avisos de responsabilidade fortemente redigidos. Após a exposição, Cooperman apresentou apenas a primeira página do formulário de empréstimo como prova de valor quando pediu à seguradora que aumentasse os valores para as duas pinturas. Pouco tempo depois, ele relatou que eles tinham sido roubados. A polícia me ligou no dia seguinte ao roubo porque meu nome estava na avaliação original do seguro e me perguntou quanto as obras realmente valiam. "Sabemos que ele fez isso, mas ele provavelmente destruiu os quadros, e ele vai se safar", disse um detetive alegremente ao telefone. A companhia de seguros cooperman pagou, e por um tempo, ele se safou. Vários anos depois, o FBI recuperou as pinturas de um armazém em Cleveland de propriedade de um suspeito que eles estavam seguindo em um caso não relacionado. Cooperman foi preso, mas os 20 milhões já tinham sumido. A companhia de seguros que aceitou a falsa avaliação foi apoiada pelo Lloyd's de Londres, e o litígio entre as duas seguradoras durou vinte anos.

Avaliações precisas de valor de mercado justo ou para fins de seguro podem ser obtidas da Associação de Revendedores de Arte da América.

2.5 II Euphrosyne

O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.

Fernando Pessoa

Art, which should be the unique preoccupation of the privileged few has become a general rule; what did I say? A fashion; what did I say? A furor ...Artist-ism¹¹³

Félix Pyat,

2.5.1 O valor social da arte

A arte é uma provocação para muitas formas de comportamento social, do primitivo ao sublime. Eu testemunhei a cena muitas vezes, o caçador segurando seus convidados de jantar enfeitiçados (sua esposa menos assim) com sua história de prender a presa esquiva. Eventualmente é avistado, depois rastreado por dias ou semanas a fio. No momento final tudo parece estar perdido; mas, não, habilidade e resistência vencem, e a pintura de troféus é trazida para casa para a aclamação da família, amigos e companheiros caçadores. Enquanto eu aliso a toalha de mesa nevada, brinco com minha sobremesa, e olho no meu relógio, imagino que estamos reencenando o evento social arquetípico. Podemos muito bem estar nus em uma caverna mastigando uma garupa de mastodonte em torno de uma fogueira rugindo enquanto Fred Flintstone embeleza o conto de sua captura.

Menos primitivo, talvez, e mais agradável, mas para sensibilidades do Primeiro Mundo no século XXI possivelmente muito igualitário, foi um evento social de 1285 celebrado em 1855 por Frederic, a sensacional tela de 17 metros de comprimento de Lorde Leighton, *Madonna Carried in Procession* (1853-55, Figura 32). Esta pintura mostra uma seção transversal da cidadania local acompanhando alegremente o que hoje é conhecido como a *Madonna Rucellai* (em si, quinze por dez pés) em sua

¹¹³ Nota do Autor: PYAT, Félix. Citado por SCHJELDAHL, Peter. "Painting by Numbers: Gustave Courbet and the Making of a Master." *New Yorker*, 30 de julho de 2007, p. 81.

jornada do estúdio do artista até a Igreja de Santa Maria Novella. Seria difícil imaginar tal grau de interesse público na instalação de qualquer obra de arte comissionada hoje; além disso, as seguradoras provavelmente insistiriam que ela não fosse carregada sobre os ombros dos notáveis locais. Leighton morreu em 1896, pouco antes do tema de seu maior trabalho ser retribuído a Duccio.



Figura 32 - FREDERIC LEIGHTON. *Madona de Cimabue Carregada em Procissão*, 1853–55. Óleo sobre tela. 231,8 × 520,7 cm. *The Royal Collection*.

2.5.1.1 Primeiros encontros

Se tivemos a sorte de ter pais ou professores que conseguiram transmitir um entusiasmo genuíno pela arte para nós desde cedo, é possível que, independentemente do que fazemos para viver ou se podemos nos dar ao luxo de coletar arte para nós mesmos, não temos medo de nos esconder em qualquer museu ou galeria e encontrar algo para desfrutar. Também é provável que sejamos atraídos para a companhia de pessoas com o mesmo parentesco fácil com obras de arte.¹¹⁴

¹¹⁴ Eu venho de uma família de origem agrícola. Meu avô era vendedor de sapatos e minha avó agricultora. Meu pai vendia peças de caminhão e minha mãe foi professora por muitos anos até se formar em direito e virar advogada do Estado de Minas Gerais. Até os meus 10 anos nunca tive contato com nenhuma referência artística, nem na música e muito menos nas artes plásticas. Posso dizer que as únicas obras que tive contato antes de entrar da universidade foram Amílcar de Castro. Amigo da escola era o neto dele e sua casa era um pequeno museu. O nosso objetivo era apenas brincar e jogar videogame. Mas os efeitos daqueles trabalhos sobre mim permanecem se até hoje. Mais tarde às vésperas do vestibular resolvi fazer uma aula de desenho. O professor Roberto Bentônico não tinha estrutura adequada para suas aulas, mas elas foram suficientes para mostrar uma certa habilidade minha e despertar o meu desejo pela arte. Naquele ano comecei a cursar arquitetura tenho uma universidade particular e artes plásticas na UFMG. Sei da importância dos museus para os jovens, mas durante a

Por outro lado, muitos crescem sem terem sido expostos de forma positiva à arte. Temendo não ter o conhecimento ou linguagem para entendê-lo e discuti-la, eles consciente ou inconscientemente evitam abordar a arte e a companhia de pessoas envolvidas com ela.

Meu interesse foi inspirado por Anthony Kerr, um pintor bastante tradicional de paisagens inglesas que ensinava no meu internato. Aos doze anos, ele dividiu aqueles com qualquer dom para fazer arte do resto, o que me incluía. Ele nos enviou, o resto, para museus e galerias com a simples instrução de encontrar objetos que nos interessassem e voltar e dizer a ele e à classe o que eles eram e por que nós gostamos deles. Nem preciso dizer que era uma atividade social. Ir a museus significava um dia de liberdade em Londres, e isso foi divertido em si mesmo. Escolhemos com quem fomos, então a empresa foi amigável. Compartilhamos nosso interesse na sala de aula quando voltamos, outra experiência social. Kerr nunca brigou com nossas escolhas — apenas a qualidade do nosso escrutínio. Mal sabia eu na época que essas experiências agradáveis pontuando minha educação real iniciaram um interesse que não só me proporcionou uma carreira, mas uma vida cheia de pessoas fascinantes.

Há muitos cuja introdução à arte não é tão afortunada. Colecionadores me disseram que odiavam a arte na faculdade e ficaram completamente perplexos com ela, particularmente a arte moderna e contemporânea. O que os fez mudar de ideia? Por que um dia eles conseguiram? A resposta muitas vezes envolve contato social como: "Esse menino bonito me pediu um encontro e me levou a um museu."

No início da década de 1960, o editor de livros de arte e conhecido colecionador Harry Abrams tinha um amigo no ramo editorial, John Powers, que dirigia Prentice-Hall. Harry amava a arte contemporânea quase tanto quanto adorava fazer proselitismo. Ele ficou determinado a compartilhar sua paixão com John, que no início não foi interpretado pela arte moderna. Exasperado, Harry enviou um grupo de grandes pinturas coloridas de Alfred Jensen para o escritório de John como um empréstimo de longo prazo (Figura 33).

minha experiência como galerista percebi que a Galeria não é apenas uma loja, é também um espaço cultural privado com acesso público. Isso se soma a diversas funções das mais conhecidas pelo público. O galerista não pode ser chamado apenas de comerciante de arte. Ele tem um papel importante no fomento da cultura. Ele é um produtor de exposição e do trabalho do artista. Ele é um propagador da cultura e a cada exposição cria um espaço educativo.

Algum tempo depois, visitando Prentice-Hall, Harry viu as pinturas, ainda embrulhadas, em um corredor. "Eu não sei onde colocá-los", disse John, mas na verdade ele tinha muito espaço; ele simplesmente não os entendia particularmente.

Harry pegou os quadros e os pendurou pessoalmente no refeitório da empresa. "O impacto foi imediato e profundo", disse John muitos anos depois. "Todos na empresa expressaram uma opinião. Alguns adoraram as obras, outros as rejeitaram, enquanto alguns se mostraram curiosos ou maravilhados. Contudo, todos conversaram sobre elas, e isso elevou significativamente o moral. De repente, me dei conta do poder transformador da arte."

Ao lado de sua esposa, Kimiko, John Powers tornou-se um dos principais colecionadores iniciais de trabalhos de artistas como Johns, Rauschenberg, Warhol, Rosenquist, Oldenburg, entre outros. De igual importância, John se tornou um defensor fervoroso da arte contemporânea, sobretudo no meio empresarial. Ele até tentou introduzir sua própria mãe à arte contemporânea, usando-me como guia. Eu estava apenas começando na área, mas John me persuadiu a reservar todas as quartas-feiras pela manhã para acompanhar sua mãe e seus amigos mais velhos a museus e galerias. Tivemos ótimos momentos, discutindo uma ampla variedade de tópicos, por vezes, até sobre as próprias obras que estávamos vendo.

Isso ocorreu antes da proliferação das palestras gravadas, um fenômeno que, em minha opinião, atrapalha a experiência artística. Agora, ao invés de observar as pessoas interagindo e discutindo sobre as obras, vejo hordas de visitantes presos a seus guias de áudio. Estes guias, muitas vezes, são gravados por celebridades ou pelos próprios curadores, levando a situações irônicas. Certa vez, enquanto conversava com um curador em uma exposição, ele foi rudemente interrompido por um visitante que tentava ouvir a gravação do próprio curador. Em outra ocasião, no Museu de Belas Artes em Boston, durante a exposição Picasso: The Early Years, 1892-1906, testemunhei uma senhora idosa, gritando para sua amiga acima do som de seu guia de áudio: "Não faço ideia do que deveria estar olhando, mas soa interessante."

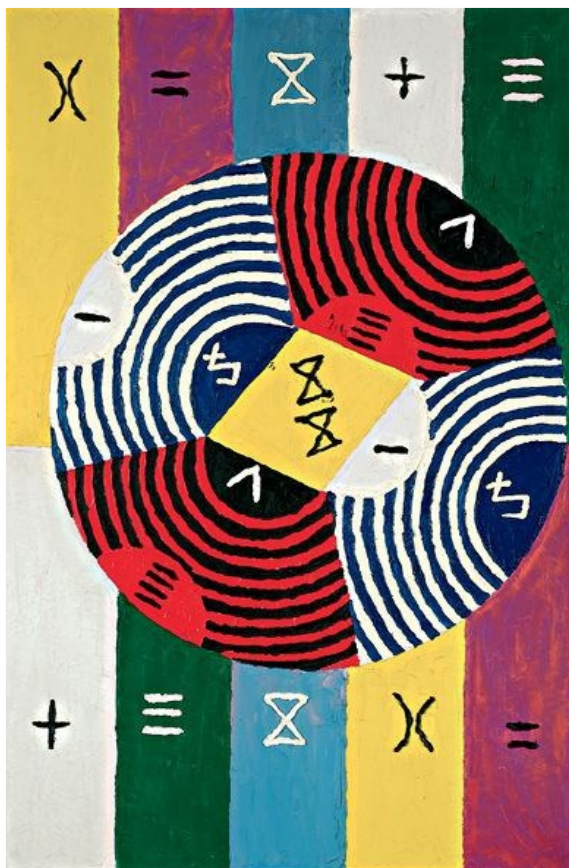


Figura 33 - ALFRED JENSEN. *O Inteiro Rege o Universo, Per II, O Positivo Certamente Atrai o Negativo*, 1960. Óleo sobre tela. 190,5 × 124,5 cm. Coleção Particular.

Em fevereiro de 2011, o Metropolitan Museum of Art anunciou que estava se aventurando no campo do engajamento de visitantes, o que aparentemente significa se fiação para *Wi-Fi* para que os clientes possam eventualmente ler e assistir vídeos sobre museus de arte em todo o mundo em seus telefones e tablets.¹¹⁵ Muito mais divertido do que olhar para pinturas imóveis e silenciosas nas paredes.

Nada supera a coisa real, e aqueles de nós afortunados o suficiente para serem arrastados ou enviados para museus quando éramos crianças pelo menos tiveram a oportunidade de ver arte em carne e osso, ao contrário de ilustrações impressas, slides ou, pior ainda, imagens pixiladas online. Estipulando que não queria que obras de sua coleção se reproduzissem em cores, o excêntrico colecionador da Filadélfia, Dr. Albert Barnes, procurou impedir que as pessoas confundissem impressos com cores pintadas. Não importa o quão habilmente projetada, a verdadeira cor, textura e escala de uma obra de arte nunca pode ser fielmente reproduzida em papel ou tela

¹¹⁵ Nota do Autor: KENNEDY, Randy. "The Met's Plans for Virtual Expansion." *New York Times*, 11 de fevereiro de 2011, p. C1.

de computador. Aprendendo sobre arte sem experimentar o objeto em si é tão inútil quanto tentar aprender a jogar beisebol assistindo televisão e nunca tocando um bastão, bola ou luva. Você pode ter a ideia geral e alguns dos princípios, mas você nunca terá qualquer ideia de como é jogar. Quando eu fico ou me sento com uma pintura, escultura, desenho ou impressão, ou particularmente se eu vagar pela coleção permanente de um museu ou exposição com curadoria, eu sou uma testemunha em primeira mão. Os pensamentos e sentimentos que me chegam são mais poderosos e complexos do que se eu estivesse sentado em casa com um livro ou no meu computador olhando para um simulacro.

O ideal é que o interesse pela arte comece com uma experiência social. Os poucos privilegiados podem, como jovens, ter conversado em torno da mesa de jantar sobre a última aquisição da família. É mais provável que você tenha sido levado para um museu como uma saída de classe no ensino fundamental ou médio. Se você tivesse um professor particularmente envolvente e talentoso, uma faísca poderia ter sido acesa então e talvez queimada por muitos anos antes de seu interesse inflamar na vida posterior. Os próprios professores desinteressados pela arte ou sem fé na capacidade dos alunos de pensarem por si mesmos podem transformar a arte em algo desconcertante ou chato para o resto da vida do aluno.

A interação entre um professor e um grupo de alunos é essencialmente social, assim como a interação entre os próprios alunos. Para a classe devidamente gerenciada agrupada em torno de uma pintura ou escultura em um museu, a arte pode ganhar vida. Reduzido a uma recitação de fatos e opiniões de outras pessoas, ele pode morrer.

Visitando a coleção permanente da Galeria Nacional de Arte em Washington, D.C., me deparei com vários grupos de estudantes adolescentes em grupos de quatro ou cinco, ao lado, mas não olhando, várias obras de arte individuais. Eles estavam de uniforme, e eu os considerei estudantes de escolas particulares. Dois professores estavam circulando entre os grupos que monitoravam suas atividades. Curioso, fingi interesse em uma de suas pinturas selecionadas, ouvi e assisti. Era evidente que um aluno de cada grupo tinha sido dado a tarefa de preparar uma breve palestra sobre o trabalho.

O orador murmurou parando por uma ladainha agonizante de fatos biográficos e clichês históricos da arte, seus ouvintes embaralhados, olharam para seus pés, e raramente, sem qualquer interesse aparente, olharam para a pintura dinâmica, chocantemente vívida e violentamente colorida de Wassily Kandinsky na parede à sua frente. Não consigo imaginar uma maneira melhor de garantir uma falta de interesse ao longo da vida em arte e museus.

Alguns anos depois, me vi me mudando pelas galerias do Museu de Arte de Seattle e à minha frente ouvi vozes muito jovens levantadas em emoção. Virando uma esquina, eu vi cerca de doze crianças de oito e nove anos de idade de pernas cruzadas no chão em frente a uma grande pintura de Rothko, campos retangulares de cor gloriosa. Ao lado estava sua professora, uma jovem que estava tentando fazer com que as crianças altamente vocais falassem uma de cada vez. Por que estavam tão animados? Ela estava fazendo-lhes uma série de perguntas simples: O que você vê? O que parece? O que faz você pensar? Como você se sente?

As crianças estavam se divertindo muito competindo para expressar suas ideias sobre a pintura. Eles não estavam usando o *Artspeak*¹¹⁶, e eu não acho que eles tinham ideia de quem pintou, quando foi feito, ou como era chamado. Eles não tinham necessidade: eles estavam completamente engajados, totalmente encantados.

Além de nossas próprias casas, raramente estamos sozinhos com uma obra de arte, e porque somos essencialmente seres sociais, tudo o que tiramos de olhar para uma obra de arte é validado quando comunicamos isso com outra pessoa, concordando ou não. Sozinhos em outra cidade, matando algumas horas no museu, vemos algo excepcional, algo que fale conosco; e tiramos uma foto dele ou compramos um cartão postal, como lembrança, mas também para nos lembrar de compartilhar a experiência.

Com frequência, recebemos um amigo, cônjuge, pai ou filho. Puxo minha filha em direção ao meu Matisse favorito, e ela só quer olhar para o estranho Dalí. Minha esposa, uma artista, muitas vezes vê a estrutura de uma obra de arte muito mais claramente do que eu, e eu acho isso empolgante e fascinante. Algo sobre o qual eu

¹¹⁶ *Artspeak* é o termo usado para escrever sobre arte que é particularmente cheia de jargões, complexa e obscura.

me entusiasmo, ela mal olha, e depois passa minutos observando uma obra de um artista que eu sempre ignoro. Conversamos e aprendemos

2.5.1.2 Família, legados e o museu pessoal

Às vezes, o entusiasmo de um indivíduo pela arte não apenas transforma sua própria trajetória, mas também molda o destino de suas futuras gerações. Sidney Janis, nascido em 1896, foi um bem-sucedido fabricante de camisas, tendo desenhado uma camisa de manga curta com dois bolsos que ganhou popularidade na década de 1920. Junto com sua esposa, Harriet, Sidney desenvolveu um apreço pela arte moderna. Em 1948, optou por vender sua empresa para inaugurar uma galeria. Esta galeria logo se destacou, expondo e representando artistas notáveis como Pollock, de Kooning, entre outros expressionistas abstratos. Posteriormente, a galeria passou a representar a geração subsequente de artistas, incluindo Oldenburg, Jante e Wesselmann. Eventualmente, seus filhos e netos deram continuidade ao negócio.

Sidney, como muitos negociantes bem-sucedidos, acumulou uma coleção pessoal impressionante. No entanto, ao invés de buscar a imortalidade através da construção de seu próprio museu ou de insistir que museus renomados criassem alas com seus nomes, Sidney e Harriet doaram 103 peças de sua coleção ao Museu de Arte Moderna em 1967, sem quase nenhuma condição anexa. Sidney tinha uma definição incisiva de um verdadeiro colecionador: "Alguém que compra pinturas, independentemente de poder pagar por elas ou não."¹¹⁷

Crescer em uma família de colecionadores pode ser uma benção para alguns, enquanto outros podem sentir que estão em uma competição constante pela atenção dos pais com as obras de arte. No entanto, esse ressentimento muitas vezes diminui quando herdaram a coleção. Colecionadores perspicazes envolvem seus filhos em suas paixões, visitando galerias e leilões juntos.

Uma certeza que uma coleção proporciona é a atenção. Mesmo que colecionadores mais velhos possam ter perdido muitos de seus amigos ou vivam distantes de seus netos, sempre receberão visitas de curadores, comerciantes e

¹¹⁷ Sidney Janis, interview with Harry Arouh, in *Art for Whose Sake?* directed by Gordon Hyatt (1964; Lanham, MD: National Film Network), DVD.

representantes de casas de leilão. Mesmo que os motivos dessas visitas possam ser mercenários, esses visitantes estão sempre prontos para ouvir histórias sobre encontros com artistas renomados e proprietários de galerias icônicas.

Algumas pessoas abastadas buscam a imortalidade através do patrocínio artístico. Uma forma é financiando uma ala dentro de um museu renomado ou até mesmo estabelecendo um novo museu. John Paul Getty, fundador da instituição homônima inaugurada em 1954, disse de forma concisa: "Não quero ser lembrado como uma nota de rodapé na história como apenas um magnata, mas como um colecionador de arte"¹¹⁸.¹¹⁹ A Califórnia parece gerar tais *Mauso-museus*¹²⁰: o fundador da Occidental Petroleum, Armand Hammer, e o magnata dos alimentos enlatados, Norton Simon, ambos estabeleceram instituições com seus próprios nomes na área de Los Angeles. A criação de tais instituições muitas vezes é precedida por um longo e elaborado flerte com um ou mais museus já existentes que tentam, mas eventualmente falham em prometer o suficiente para satisfazer o desejo de imortalidade do doador. O financista Eli Broad construiu o Broad Contemporary Art Museum¹²¹ como a peça central do Los Angeles County Museum of Art, após indicar que doaria a maior parte de sua extensa coleção ao museu. Em janeiro de 2008, um mês antes de sua inauguração, Broad decidiu manter o controle permanente de suas obras. A razão era seu desejo de ter toda a sua coleção em exibição o tempo todo, motivo frequentemente apresentado por colecionadores que constroem seus próprios museus. Poucas instituições importantes, se é que há alguma, aceitarão tal estipulação para um presente, independentemente de quão generoso e desejável

¹¹⁸ Nota do Autor: J. Paul Getty, citado por LUND, Robina. Getty: O Gnomo Majestoso. Londres: Hobbs/Michael Joseph, 1977, p. 12.

¹¹⁹ Não tão distante daqui, Bernardo Paz criou o maior museu a céu aberto do mundo. Até aquele momento, ele era apenas um bilionário desconhecido. O museu, com seus investimentos bilionários, poderia ser quase como um capítulo à parte ou mesmo o cerne de uma pesquisa completa, demonstrando a importância desse espaço para o povo brasileiro. Contudo, o legado deixado por esse colecionador é inegável. No entanto, o mercado de arte não se sustenta apenas por um grande investidor. Ao longo dos anos, pude presenciar a construção e o desenvolvimento de diversas coleções, desde o colecionador modesto movido pelo seu amor à arte, até ricos empresários buscando adquirir capital cultural. Há aqueles que jamais venderiam sua coleção e desejam doá-la após sua morte. Por outro lado, existem os que veem a arte como uma forma de construir patrimônio financeiro. Acompanhei o caso de um empresário que, após ser levado à bancarrota, passou seus últimos anos vendendo obras de sua coleção. Aquelas peças eram tudo que lhe restava, mas forneceram os recursos essenciais de que ele precisava naquele momento crítico.

¹²⁰ O termo *Mauso-museus* não é uma expressão comumente reconhecida em português, e tampouco em inglês no formato "mauso-museums". No contexto da frase original, parece que o termo está sendo usado de forma figurativa para se referir a museus estabelecidos ou financiados por indivíduos extremamente ricos como uma forma de legado ou para perpetuar seus nomes, semelhante a um mausoléu.

¹²¹ É um museu de arte contemporânea na Grand Avenue, no centro de Los Angeles

seja, porque elas desejam a flexibilidade de emprestar obras a outros museus para exposições específicas e de alterar a instalação de suas coleções permanentes

Alguns colecionadores constroem museus em seus próprios nomes na tentativa de garantir uma revisão favorável de suas vidas. Henry Clay Frick deixou para a posteridade a Coleção Frick na Quinta Avenida, em Nova York - um maravilhoso pequeno museu que anteriormente foi sua casa, repleto de grandes objetos e grandes obras de arte. Dessa forma, podemos deixar de lado o fato de que sete metalúrgicos desarmados foram mortos a tiros em Pittsburgh em 1892 por trezentos pistoleiros contratados por Frick, ou mesmo sua própria morte por sífilis.

Em uma linha um pouco diferente, encontramos o presente do magnata Rayon Samuel Courtauld para a nação britânica, que consistia em sua casa e coleção de obras-primas impressionistas e pós-impressionistas francesas. Embora ele não necessitasse de absolvição da mesma maneira que Frick, ele também estabeleceu um fundo de aquisição para o Tate e a Galeria Nacional. Courtauld foi um comprador ávido, como demonstrado pelo fato de que a maioria de suas compras impressionantes ocorreu em apenas seis anos, entre 1923 e 1929.

Uma grande instituição fundada em 1937 com o dom de uma coleção pessoal modestamente evita o nome do doador. Andrew Mellon pediu que seu nome não coroasse sua coleção para que outros colecionadores não fossem impedidos de dar ao que é hoje a Galeria Nacional de Arte em Washington, D.C. Seu filho e filha, Paul Mellon e Ailsa Mellon Bruce, continuaram essa filantropia, adicionando à coleção ao longo do século XX.

Na primeira década do século XXI, um número sem precedentes de museus pessoais estão em vários estágios de planejamento e conclusão, não apenas em cidades principais que podem entregar uma audiência (Paris, Nova York, Londres, Veneza, Moscou, Lisboa, Miami), mas também em áreas regionais como Bentonville, Arkansas, onde a herdeira do Wal-Mart Alice Walton abrigou sua crescente coleção de arte americana em um museu situado em vastos parques, cujo custo o *New Yorker* relatou como "mais de cem milhões de dólares."¹²² Da mesma forma, em Wolverhampton, Inglaterra, o colecionador contemporâneo Frank Cohen convida o

¹²² Nota do Autor: MEAD, Rebecca. "Alice's Wonderland: A Walmart Heiress Builds a Museum in the Ozarks." *New Yorker*, 27 de junho de 2011, p. 32.

público a ver sua arte contemporânea de ponta em dois galpões pré-fabricados. Estampada com o nome do doador ou não, toda essa filantropia acaba por servir a um propósito social.

Nem todos os lances pela imortalidade sobrevivem aos julgamentos das gerações futuras. O já citado Albert Barnes, um magnata da medicina patente, coletou muitas grandes pinturas de Cézanne, Gauguin, Modigliani, Monet, Renoir, Seurat, van Gogh, entre outros; e em 1922 ele construiu um pequeno museu para sua coleção em um arboreto de classe mundial ao lado de sua casa em Merion, Pensilvânia. Ele deixou instruções específicas de que o museu deve ser usado principalmente como uma escola, que as obras nunca devem ser emprestadas e fotografadas apenas em preto e branco e que certos acadêmicos e profissionais sejam impedidos de visitar. Depois de muita controvérsia, tanto a favor quanto contra a mudança, a Fundação Barnes mudou-se para um local mais central perto do Museu de Arte da Filadélfia. Embora no novo edifício moderno, inaugurado em 2012, as obras sejam exibidas mais ou menos como eram antes, o acesso será concedido a todos que pagam o preço da entrada e, para o bem ou para o mal, a filosofia do autor da instituição, saudada por Matisse como "o único lugar são"¹²³ na América para ver a arte, será extinto.

Atualmente, há grande simpatia pela noção de que todas as obras de arte não privadas devem ser disponibilizadas em museus de grandes cidades apresentados ao público em galerias bem iluminadas em paredes coloridas de bom gosto com rótulos explicativos adequados. O apelo deste sistema é óbvio: parece ser democrático; a obra de arte pode ser explicada e um amplo público pode ser alcançado. Mais importante ainda, um argumento que geralmente prevalece é que apenas um grande museu pode arcar com a manutenção de controle climático e o cuidado de conservação que uma grande obra de arte certamente precisa para ser preservada para a posteridade.

Em tempos passados, indivíduos, às vezes incluindo os próprios artistas, davam obras de arte não para museus, mas para escolas, universidades e até igrejas. Em alguns casos recentemente celebrados, o valor dessas obras aumentou a ponto

¹²³ Nota do Autor: FLAM, Jack. Matisse: The Dance. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1993, p. 19.

de terem tentado os supervisores de certas instituições quando ficaram presos por dinheiro. O cenário é familiar:

1. A instituição proprietária, com grande pesar, coloca seu tesouro no mercado, citando a incapacidade de suprir os custos crescentes, e diz que os recursos recebidos serão bem gastos.
2. Um colecionador nomeado ou anônimo, fora da área (Japão, Arkansas), declara interesse, dinheiro na mão.
3. O furor que se seguiu vende jornais como especialistas locais e a imprensa lamenta em voz alta a perda para o bairro (cidade, cidade, estado, país).
4. Uma tentativa é de arrecadar fundos para que o grande trabalho ou arrecadação possa ser mantido na região.

O que acontece a seguir é que ou o colecionador privado recebe a obra (gritos de "Vergonha!"), ou um museu levanta o dinheiro para comprar a obra. Se for comprado por um museu, local ou fora de estado, o argumento é que ele está disponível para um público maior do que se fosse comprado em particular ou fosse permanecer na escola ou igreja a que foi dado. Todo mundo ganha: a escola recebe milhões de dólares para gastar em equipamentos esportivos, e a obra de arte passa a ser vista pelo público. Espere um minuto. E as intenções do doador original?

A obra-prima de Thomas Eakins, *Portrait of Dr. Samuel D. Gross (The Gross Clinic)* (1875, *Figura 34*) foi comprada por US\$ 200 pela Jefferson Medical College, na Filadélfia, em 1878, e por 129 anos pode ser vista por qualquer pessoa interessada o suficiente para visitar. O Colégio permitiu que Eakins estudasse anatomia e operações de testemunhas, e há evidências históricas claras de uma forte relação entre Eakins e o Dr. Gross. Em 2007, o Colégio anunciou que venderia a pintura para Alice Walton para seu museu no Arkansas por US\$ 68 milhões. Um esforço heroico dos philadelphianos, liderados pela falecida Anne d'Harnoncourt, diretora do Museu de Arte da Filadélfia, levantou essa quantia para que a obra pudesse permanecer na Filadélfia, embora não mais no Jefferson Medical College, mas a sete minutos de carro no Museu de Arte da Filadélfia.



Figura 34- THOMAS EAKINS. Retrato do Dr. Samuel D. Gross (A Clínica Gross), 1875. Óleo sobre tela. 243,8 × 198,1 cm. Museu de Arte da Filadélfia. Presente da Associação de Ex-alunos ao Jefferson Medical College em 1878 e adquirido pela Pennsylvania Academy of the Fine Arts e pelo Museu

Em 1949, Georgia O'Keeffe legou 101 pinturas, incluindo obras de Picasso, Cézanne, Renoir, Charles Demuth, John Marin, Marsden Hartley, e ela mesma, entre muitas outras, à Universidade Fisk em Nashville, Tennessee, uma pequena faculdade privada que prometeu a O'Keeffe, que morreu em 1986, que manteria as obras em perpetuidade. Lutando financeiramente, em 2005 Fisk pediu permissão judicial para vender uma das obras de O'Keeffe e uma por Hartley, a dupla avaliada em mais de US \$ 20 milhões. Imediatamente o Museu O'Keeffe em Santa Fé processou para parar a venda e depois prometeu retirar o processo se fosse permitido comprar o O'Keeffe por US\$ 7,5 milhões. Então o Museu de Pontes de Cristal de Alice Walton propôs dar a Fisk US\$ 30 milhões por posse de toda a coleção seis meses de cada ano. Esse valor certamente será bem utilizado por Fisk, mas os alunos perdem a possibilidade de ter grandes pinturas silenciosamente se tornam parte de suas vidas diárias, um benefício fiscalmente inquantificável para geração após geração. O argumento é frequentemente feito de que obras de arte que não estão nos grandes museus estão

escondidas. O fato é que a maioria das obras vendidas por escolas e faculdades na última década estavam disponíveis para visualização, sem nenhum custo, por membros do público.

Agora e no passado recente obras individuais de arte e ocasionalmente coleções inteiras são doadas para museus, sejam instituições de classe mundial como o Museu de Arte do Condado de Los Angeles ou museus universitários especializados como o Rose Art Museum da Universidade Brandeis. Possivelmente mais do que em qualquer outra nação coletora, os americanos são extremamente generosos a este respeito, encorajados pelo código tributário e um sistema viável que examina o justo valor de mercado dos presentes. A quantidade relativamente pequena de benefícios fiscais que é dada aos doadores é muito superior ao valor das obras que se tornam, de fato, de propriedade do público. Os museus responsáveis só aceitam obras que precisam e querem expor e, na maioria dos casos, não têm recursos para adquirir. De vez em quando, o sistema é esbofeteado por políticos que o veem como favorável aos ricos. No momento da redação, a questão da doação fracionada está sendo contestada. Este dispositivo permite que um colecionador doe para um museu uma porcentagem específica do valor de uma obra de arte a cada ano, enquanto a obra permanece na casa do colecionador. Um aspecto do Código da Receita Federal considerado pela maioria dos artistas, colecionadores, comerciantes e diretores de museus é que quando um artista doa uma obra própria, a dedução máxima de impostos é o custo dos materiais, em vez do valor justo de mercado da obra.

A dependência de muitos museus em atualizar continuamente suas coleções permanentes através de doações os leva a serem proativos na identificação de potenciais doadores, sejam eles declarados ou não. Frequentemente, os curadores são valorizados tanto pelo legado que podem deixar ao falecer quanto pela perspicácia e capacidade de arrecadação de fundos que oferecem em vida. Diretores e curadores de museus dedicam uma quantidade considerável de tempo cortejando colecionadores com potencial de se tornarem doadores. Eles não apenas os convidam para almoços e jantares privados, mas, em alguns casos, os aconselham conforme prosseguem com suas aquisições. Embora esta relação ofereça benefícios óbvios para o colecionador, frequentemente também beneficia o museu a longo prazo, pois há a expectativa de que o que é comprado pelo colecionador hoje seja doado no futuro. Não é raro haver um acordo tácito entre o curador e o colecionador, onde este

último adquire obras com a intenção de, eventualmente, integrá-las à coleção permanente do museu.

2.5.2 Imortalidade em um catálogo de leilões ¹²⁴

Na verdade, você nem precisa manter suas obras e encontrou um museu para usar a arte para queimar sua imagem social na vida ou mesmo após a morte. Casas de leilões atraem colecionadores ou seus herdeiros para vender com a promessa de um catálogo de capa dura exaltando não apenas as obras de arte, mas a profundidade de conhecimento, sabedoria e perspicácia do colecionador. Na maioria das vezes, esses catálogos são póstumos, e a bajulação é projetada para acalmar a ganância de crianças e netos de olhos secos ansiosos para comprar uma segunda (ou terceira) casa com os lucros da venda. Eu sou culpado de ter escrito mais do que a minha parte justa destes hinos de bajulação cega. Mas às vezes essa forma de prosa não anunciada produz honestidade. Como Alfred H. Barr Jr. escreveu sobre o colecionador G. David Thompson no catálogo de Parke-Bernet para a venda da coleção de Thompson em 1966:

Gostaríamos de falar sobre sua generosidade persistente e travessura imprevisível, suas piadas elaboradas, sua timidez, sua relutância, sua calorosa gentileza com os amigos e a fria indignação e engenhosidade de seus ataques contra os cinzentos baluartes da Filístia ^{125 126}.

Um exemplo notável do uso do catálogo de leilão como retaliação ao perfeccionismo de uma mãe foi o ensaio publicado pela Sotheby's em maio de 2005, quando vendeu importantes pinturas e esculturas de Matisse, Giacometti, Picasso, Miró, entre outros, do Patrimônio de Sra. John A. Cook. Sua filha, Mariana Cook, escreveu:

¹²⁴ Toda a coleção tem uma história e todo o trabalho é um símbolo. Quando um cliente leva um trabalho para casa e passa a conviver com a família o significado da obra toma outra dimensão. Enquanto outros objetos da casa são trocados ou modificados uma pintura pode conviver com o jantar da família por décadas. O que estou dizendo é que a história de um trabalho de arte não é dada somente pelo artista. Quando esse trabalho circula leva junto uma aura de histórias. Essas histórias são contadas para validar a autenticidade e a origem da peça e acabam por impregnar o trabalho de significado.

¹²⁵ Nota do Autor: BARR Jr., Alfred H. "Prefácio," em *The Collection of Twentieth Century Paintings and Sculptures Formed by the Late G. David Thompson of Pittsburgh, Pennsylvania, Parke-Bernet Galleries, New York, 23-24 de março de 1966, venda 2420, s.p.*

¹²⁶ "Filístia" refere-se originalmente à região habitada pelos filisteus, adversários bíblicos dos israelitas. No entanto, na linguagem literária e cultural, o termo evoluiu para descrever um estado de mente ou ambiente caracterizado pela falta de cultura, ignorância ou valores provincianos. Assim, "Filístia" é frequentemente usado para criticar atitudes ou ambientes percebidos como incultos ou insensíveis à arte e à cultura.

À noite, eu acompanhava minha mãe durante o "horário do coquetel", esperando meu pai voltar do trabalho. Não podia tocar nas superfícies das mesas da sala, para não deixar marcas de dedos. E, nesse ambiente de certos privilégios, não podia se sentar nos sofás, pois as almofadas eram recheadas de penas e, se pedíssemos frequentemente para a empregada ajeitá-las, ela poderia se demitir. Pareceu-me natural, uma noite, sentar-se no chão acarpetado e ensinar meu gato a escalar uma escultura. Sem ajustes, sem marcas de dedos... Papai jantava conosco, e frequentemente falava sobre a chegada de uma determinada obra de arte de Paris, Londres ou da 57th Street. Era intrigante como essas obras de arte eram "bagunçadas"... Às vezes, a tinta estava acumulada. Quando uma peça finalmente chegava, minha mãe desaparecia, deixando meu pai e eu para posicionarmos a nova aquisição no apartamento, momento de desorganização que minha mãe não suportava.¹²⁷

2.5.2.1 Artistas, mortos ou vivos?

2.5.2.1.1 Artistas Mortos e Valor Social

O duradouro mito do século XIX e XX apresenta o jovem artista estereotipado abandonando sua casa burguesa e pais desesperados para pintar furiosamente e compartilhar uma casa boêmia com uma modelo de olhos azuis e, depois de alguns anos de sofrimento, morrem de forma dramática. Imediatamente suas pinturas são aclamadas por sua novidade ardente, e Hollywood compra a história (Gauguin, van Gogh, Modigliani). O final alternativo, não tão dramático, mas possivelmente mais saudável para o artista, é que ele se casa com sua amante, constrói uma casa dos sonhos no país, e é tratado como celebridade pela sociedade (Bonnard, Monet, Picasso).

Se a sociedade evita ou abraça o artista em sua vida, podemos ter certeza de que se a obra do artista entra nos livros de história, ele ou ela, uma vez morto, encabeça convites exclusivos. Desde jantares privados projetados para mostrar uma aquisição recente até aberturas de exposições repletas de estrelas em grandes museus, obras de arte se tornam desculpas para a relação social que a maioria dos participantes gostaria de considerar em um nível cultural mais alto do que sua festa de rua de associação de blocos ou Ação de Graças com seus parentes. Na verdade, como posso testemunhar depois de ter participado de legiões de tais eventos, a relação social em si raramente está em pé de igualdade com a qualidade das obras

¹²⁷ Nota do Autor: COOK, Mariana. "Property from the Collection of Dr. and Mrs. John A. Cook," em *Impressionist and Modern Art, Part One*, Sotheby's, New York, 3 de maio de 2005, venda 8089, p. 36.

de arte, nem geralmente tem muito a ver com eles além de alguns comentários lisonjeiros gerais. Poucos museus agora permitem bebidas nas galerias, então a experiência real de olhar para a mostra é geralmente apressada em favor de coquetéis, salmão defumado em pontos de torradas, e uma chance de trocar os cartões de lugar em sua mesa de jantar. A conversa entre parceiros de jantar, sejam amigos ou estranhos, provavelmente será mais sobre fofocas, crianças ou viagens do que profundidades sobre arte. Como as aberturas são essencialmente sociais, é bastante aceitável dizer: "Não tive tempo de ver as pinturas. Eu vou voltar na próxima semana e realmente olhar."¹²⁸

O jantar geralmente é pontuado por discursos do pódio que variam em qualidade e comprimento, geralmente começando com o CEO da corporação patrocinadora, após o qual o diretor do museu pede dinheiro. Ocasionalmente há uma estrela. Quando o Museu de Arte Moderna montou uma retrospectiva do artista norueguês Edvard Munch em 2006, foi lançado pela Rainha Sonja da Noruega, cuja capacidade informada e envolvente de palestrar sobre arte a manterá em bom lugar no caso de um golpe de Estado na Noruega.¹²⁹

Muitos eventos de grande porte, *black-tie art-world* são de fato habilitados pelo governo dos EUA porque incentiva contribuições dedutíveis de impostos por clientes ricos que pagam generosamente para esfregar cotovelos uns com os outros no que hoje passa por uma crosta superior. A abertura de um novo museu ou uma nova ala de um antigo em qualquer comunidade do país provocará um frenesi de compra de vestidos e polimento de abotoadura pelos grandes apostadores locais. Um novo museu em um grande centro muitas vezes exigirá convidados importados de distinção. Quando o novo edifício do Museu de Arte Moderna de São Francisco foi inaugurado em 1995, curadores de grandes instituições de todo o país desfrutaram de uma semana de atividades diurnas e noturnas. Os colecionadores locais,

¹²⁸ No imaginário popular, surge a figura do jovem artista que, em rebeldia, abandona suas origens burguesas, vive sob condições adversas e tem um destino trágico de morte prematura. Contudo, uma contraposição a esse estereótipo é a trajetória de artistas que conquistam reconhecimento e aclamação ainda em vida. Adriana Varejão, Vik Muniz e Beatriz Milhazes são exemplos brasileiros que rompem com essa concepção inicial e são celebrados por suas contribuições marcantes ao mundo da arte.

¹²⁹ A arte, frequentemente, torna-se um cenário para a elite social. A festa de abertura da ArtRio 2022 ilustra bem isso, com um grandioso leilão beneficente e um show de Caetano Veloso, apoiado por outros renomados artistas brasileiros. O evento, a ser realizado no MAM, irá beneficiar instituições como a Escola Spectaculu e a TV Pelourinho. Da mesma forma, a 19ª SP-Arte destaca a transformação das aberturas de exposições em eventos sociais, onde a arte é, muitas vezes, ofuscada pela ênfase na interação social, a ponto de galeristas se queixarem de que o excesso de público prejudica os negócios.

justamente honrados por suas contribuições bem cantadas para o custo do museu, abriram suas casas para os visitantes em competição genial uns com os outros, e Christie patrocinou a frota de treinadores que levou as eminências visitantes de Rothkos e champanhe para Warhols e caviar. O ônibus que eu estava guiando foi brevemente preso em uma curva de grampo de cabelo em Napa Valley, e o motorista foi tratado com instruções gratuitas gritadas por trás por um magnata bilionário da Costa Leste cujo futuro ex-mulher o contradisse.

Nem todos, mesmo entre os ricos, aprovam o patrocínio das artes unções com elevação social. O bilionário William H. Gross resmungou assim: "Quando milhões de pessoas estão morrendo de AIDS e malária na África, é difícil justificar a enésima festa de gala da sociedade realizada em benefício de um centro de artes cênicas ou de um museu de arte. Um presente de US\$ 30 milhões para uma sala de concertos não é filantropia, é uma coroação napoleônica."¹³⁰ Nos Estados Unidos, no entanto, não faltam filantropia para curas médicas (com todas as cerimônias de premiação de gala, das quais participo da minha parte justa); e acredito que a arte é uma parte essencial da nossa sociedade, uma das coisas pelas quais vale a pena salvar vidas.

Não tenho certeza de quem ou o que é capaz de medir o prestígio relativo dos encontros sociais, mas conservações de parques, doenças tropicais, e primeiras noites na ópera raramente superam uma abertura de museu de gala para um artista morto de alto escalão. Sempre conscientes não apenas de sua elevada posição social como locais, mas também de pescar novos clientes e maximizar os retornos financeiros em seus espaços interiores muitas vezes inspiradores, muitos grandes museus se disponibilizam para eventos sociais que têm pouco ou nada a ver com as artes. Os patronos corporativos do Museu Metropolitano de Arte podem, por uma taxa saudável, realizar eventos nas galerias. Um dos pontos altos da Conferência de Iniciativa Global do ex-presidente Bill Clinton, em Nova York, em setembro de 2007, foi uma recepção noturna no Museu de Arte Moderna. Na mesma inauguração do novo Museu de Arte Moderna de São Francisco, em 1995, jantei na imponente, mas vazia rotunda projetada pelo notável arquiteto suíço Mario Botta e ingenuamente perguntei ao meu parceiro de jantar, um novo curador do museu, por que não havia

¹³⁰ Nota do Autor: William H. Gross, citado por STROM, Stephanie. "Big Gifts, Tax Breaks, and a Debate on Charity." New York Times, 6 de setembro de 2007, p. A22.

obras de arte no espaço: "Oh minha querida, ", disse ela, gentilmente dedilhando seus 11 quilates impecável, "este espaço é para festas privadas, bailes de caridade e reuniões de acionistas, não arte."

Quinze anos depois, em janeiro de 2010, testemunhei o completo amadurecimento desse processo quando participei da abertura da Galeria de Arte sem curador de Alberta, em Edmonton, Canadá. A lista de funcionários do museu designou um indivíduo como vice-diretor e curador-chefe, mas a grande maioria dos títulos de pessoal eram gerenciais, envolvidos com técnicas de marketing e administração.¹³¹ Exposições terceirizadas (ou seja, alugadas) preenchem espaços moderados secundários às áreas para alimentação, bebida e compras. Na abertura da festa de gala, os cartazes "Este Espaço Pode Estar Disponível para o Seu Evento" abundam, mesmo na sala de reuniões e na escadaria central de varrer o espaço — perfeito para a noiva descer. Ouvi um administrador se gabar: "Casamentos estão marcados seis meses antes."¹³²

2.5.2.1.2 A Vida Social dos Artistas Vivos¹³³

A primeira vez que um artista, faminto ou não, recebe a visita de um potencial colecionador, o nível de ansiedade geralmente é alto em ambos os lados. "Estou no trabalho quando eles chegam?", diz o artista para ele- ou a si mesma. "Eu escovo meu cabelo? Devo limpar o banheiro? Eles vão querer café? E se eles derem uma olhada e saírem? E se perguntarem preços?"

¹³¹ Nota do Autor: Art Gallery of Alberta. Lista de Funcionários, 19 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.youraga.ca/about-aga/ourmission/staff-listing>>. Acesso em: 4 de outubro de 2011.

¹³² Os patrocínios e o mecenato desempenham um papel crucial na sustentação e promoção da arte contemporânea. Isso é evidenciado pela generosa doação realizada à Pinacoteca de São Paulo em 2021. Com um aporte financeiro de 1,1 milhão de reais, os 'Patronos da Arte Contemporânea' selecionaram dezesseis obras de valor inestimável, que incluíam tanto artistas históricos brasileiros, como Abdias do Nascimento e Gretta Sarfaty, quanto novos talentos, como Marcela Cantuária, Yuli Yamagata e Randolpho Lamounier, para enriquecer a coleção do museu.

¹³³ Depois de toda a exposição a Galeria leva clientes e o artista para jantar ou para sair. Essas noitadas muitas vezes terminavam de manhã. Também tivemos várias oportunidades de ir a jantares na casa de colecionadores ou em festas no ateliê do artista. Depois das feiras de arte sempre tem um evento social público ou privado. Essas atividades são disputadas por todos os artistas. Alguns estão interessados apenas em se divertir enquanto outros cria um relacionamento. Rode outra o galerista está ganhando. Ele traz diversão e relacionamento para o artista e o deixa cada vez mais próximo da Galeria. Por outro lado, entrega para os colecionadores a oportunidade de conversar de forma mais próxima com o artista. Não a rede de relacionamentos está maior em algumas vezes até vendas são realizadas. Hoje eu entendo que essa é uma atividade fundamental dentro de uma Galeria. O relacionamento interpessoal consegue trazer coisas que o dinheiro não compra.

O colecionador, se novo no jogo, pensará: "Isso é um erro. O que posso dizer se não gosto de nada? Se eu gosto de algo devo fazer uma oferta? E se eu disser algo estúpido? Quanto tempo eu tenho que ficar?"

Alguns artistas, talvez a seu crédito, nunca se tornam seres sociais, mesmo quando bem sucedidos. Eles preferem a companhia de sua família ou amigos e raramente aparecem em eventos públicos; às vezes isso inclui suas próprias aberturas. Eles não podem ou não se vendem e muitas vezes existem felizes atrás de uma reputação de serem difíceis. Em meados da década de 1960, a pintora britânica Bridget Riley foi recebida arrebatadoramente em Nova York; suas deslumbrantes pinturas em preto e branco foram marcadas como *Op Art*, e suas imagens foram desapropriadas para tudo, desde guardanapos de papel até vestidos de alta costura. Horrorizada e consternada, ela fugiu de volta para Londres e me confidenciou que, em vez de se tornar uma artista pública, ela, citando James Joyce, preferiria silêncio, exílio e astúcia. Alguns artistas conseguem alguma forma disso até o fim de suas vidas. Posso pensar em Cézanne, Munch, Clyfford Still, Joseph Cornell, e em nosso próprio tempo Johns, Freud e Bruce Nauman. Estes, como outros, alcançaram a reputação de serem reclusos simplesmente porque fazem um esforço para manter um grau de privacidade em suas vidas e não aceitam cada chamada para uma entrevista ou jantar ou porque escolhem viver e trabalhar longe da multidão.

Outros artistas, que uma vez tremeram antes de sua primeira visita ao estúdio, eventualmente acabam de gravata preta, de volta contra a parede, um copo de Chardonnay aquecendo em suas mãos, olhando para os dentes afiados de sua anfitriã.

Um artista não visto com frequência em eventos sociais era, no entanto, um verdadeiro Dale Carnegie quando se tratava de oportunidades de vendas um-a-um. Sem dúvida um escultor de primeira linha, Henry Moore fez uma fortuna com americanos visitando seu estúdio e sua casa em Much Hadham, nas profundezas do campo inglês (Figura 35). Fiquei devidamente impressionado na primeira vez que um casal de colecionadores com uma enorme escultura de Moore em seu jardim em Allentown, Pensilvânia, reverentemente exibido para minhas fotos beneficentes de si mesmos visitando o artista na década de 1960. "Ele era tão gentil e terra-a-terra", disse a esposa. "Tivemos uma refeição maravilhosa, muito inglês, comida fresca da fazenda." Eles fizeram uma pausa, pensando no dia mágico que passaram vagando

pelos campos com o grande homem inspecionando suas figuras reclináveis bem posicionadas espalhadas pelos pântanos. "A coisa mais maravilhosa", disse o marido,



Figura 35 - HENRY MOORE. Peça de Ovelha, 1971–72. Bronze. Altura: 570 cm. Fundação Henry Moore, Perry Green, Hertfordshire, Grã-Bretanha.

"foi que ele nos permitiu comprar uma de suas peças favoritas." (ênfase do autor). A quinta vez que ouvi a mesma história e vi fotos muito semelhantes, percebi que negociadores de arte inteligentes em Londres e Nova York deveriam estar tendo lições de vendas daquele genial Yorkshireman que vive em Hertfordshire.

Em geral, até o final do século XX, artistas e colecionadores só se misturavam em eventos cuidadosamente orquestrados em que o colecionador, a galeria do artista ou um museu eram o anfitrião. Raramente o colecionador socializava com o artista em igualdade de condições. Havia exceções. Nascido em riqueza na Inglaterra, Douglas Cooper (1911-1984) gastou um terço de sua fortuna herdada antes de ter trinta anos comprando obras-primas cubistas de Picasso, Braque, Gris e Léger. Em 1952 ele havia estabelecido a si mesmo e suas pinturas em um castelo do século XVIII no sul da França com Léger como seu primeiro convidado. Picasso era um vizinho próximo e amigo próximo. Flamboyant, inteligente e irascível, Cooper tinha um amplo círculo de amigos e conhecidos, desde esses artistas e outros, incluindo André

Masson e Nicolas de Staël, até a Rainha Mãe e o eminente historiador de arte e acusou o agente soviético Sir Anthony Blunt (Figura 36).



Figura 36 - DOUGLAS COOPER. JANTAR. No Château de Castille, c. 1965. Da esquerda para a direita: Zette Leiris; desconhecido; Lauretta Hope-Nicholson; John Richardson; Douglas Cooper; Pablo Picasso; Francine Weisweiler; Jean Cocteau; Michel Leiris; mulher desconhecida; Lauretta Hope-Nicholson; John Richardson; Douglas Cooper; Pablo Picasso; Francine Weisweiler; Jean Cocteau; Michel Leiris; mulher desconhecida; Jean Hugo. Fotografia desconhecida.

Na década de 1960, em Nova York, grandes colecionadores e artistas não se misturavam socialmente. A festa de um artista emergente em uma galeria de da cidade alta era frequentemente realizada em Chinatown ou um restaurante grego, onde muitas pessoas poderiam ser alimentadas e ficar embriagadas de forma barata. A maioria dos convidados eram amigos do artista, talvez colegas artistas, escritores, família e cabides que tinham inventado ficar na abertura tempo suficiente para descobrir o nome do restaurante. Terça-feira à noite foi a noite para esses eventos, e negociantes como eu procuraram levar clientes para nossa galeria naquele dia para que talvez uma ou duas obras já fossem vendidas quando a mostra fosse aberta. Mais colecionadores viriam, alguns com suas famílias, no sábado seguinte.

Agora, cinquenta anos depois, o direito de largar o primeiro nome de um artista de sucesso é um passaporte para a aceitação social por colecionadores ricos da arte contemporânea. Por outro lado, artistas que aspiram a carreiras públicas em vez de vocações privadas consideram os convites para jantares em casas de colecionadores como intrínsecos ao seu bem-estar como seu estúdio de verão em Sag Harbor.

Desde 1945, os artistas gradualmente se tornaram mais interessantes para a grande mídia, e seus nomes são conhecidos além do mundo da arte. Em maio de 1972, dei uma festa de aniversário para David Hockney no meu loft do SoHo. Ele tinha 35 anos, e sua transformação de enfant loiro-garrafa terrível para membro pago do estabelecimento de arte estava bem em andamento. Ele estava celebrando uma exposição solo esgotada na Galeria André Emmerich. Como eu tinha amigos no mundo da moda, bem como no mundo da arte, a festa ocasionou uma longa foto-história no *Women's Wear Daily*, então o jornal de registro para o turbilhão social de Manhattan.¹³⁴

Na década de 1980, a próxima geração de artistas e revendedores aperfeiçoou uma fusão de entretenimento e marketing com glamour como cola. As façanhas de Julian Schnabel, Ross Bleckner, Eric Fischl, e sua galerista Mary Boone fizeram uma cópia quente, e suas festas eram o lugar para ver e ser visto. À medida que o sucesso chegava a esses e outros artistas dos anos 80, seus estúdios eram destaque em revistas abrigo, e eles e seus parceiros de vida, esposas, maridos e meninas e namorados posavam para fotógrafos de moda. Vinte anos depois, o círculo completo é alcançado quando a Galeria Tony Shafrazi, em Chelsea, conseguiu uma pintura de Basquiat na capa do *Sunday New York Times*.¹³⁵ A pintura real não é identificada porque é simplesmente um pano de fundo para uma modelo usando o vestido de renda dourada do estilista L'Wren Scott com uma agitação de volta na inauguração, na galeria, de sua nova coleção de alta costura como parte da Semana de Moda de Nova York.

¹³⁴ Nota do Autor: KENT, Rosemary. "The Lofty People." *Women's Wear Daily*, 18 de maio de 1972, p. 18-19.

¹³⁵ Nota do Autor: Capa da revista *New York Times Magazine*, 2 de outubro de 2008.

Ao longo do século XX, a moda cortejou a arte, famosa quando Elsa Schiaparelli alistou Dalí no design do infame Vestido de Lagosta para o foto-retrato oficial pré-nupcial de Cecil Beaton da Duquesa de Windsor em 1937, o crustáceo vermelho-chama colocado estrategicamente entre suas pernas (Figura 37).



Figura 37 - ELSA SCHIAPARELLI, EM COLABORAÇÃO COM SALVADOR DALÍ. Vestido Feminino, fevereiro de 1937. Organza de seda, crina. Comprimento frontal: 132,1 cm, cintura: 55,9 cm. Museu de Arte da Filadélfia. Presente de Mme. Elsa Schiaparelli, 1969.

Muitos artistas, como Riley, têm rejeitado a identificação com o chamado comércio de Vestuário Barnett Newman protestou com raiva quando uma revista de moda perguntou se poderia reproduzir uma grande tela vermelha em uma

característica sobre o artista, mas em vez disso a usou como pano de fundo para modelos de moda em vestidos vermelhos combinando. Outros artistas estão profundamente lisonjeados com as atenções do negócio da moda. Takashi Murakami e Robert Wilson projetam para Louis Vuitton; Tracey Emin, para Longchamp. "Trabalhar com a Louis Vuitton definitivamente desafiou minha estética", confessou a artista neo-1960 Julie Verhoeven feliz; e Andrew Nairne, diretor do Museu de Arte Moderna de Oxford, um respeitado pequeno museu, comparou Richard Prince projetando bolsas para Vuitton com Picasso ... quando ele começou a fazer e pintar cerâmicas.¹³⁶ Enquanto, presumivelmente, algumas pessoas colecionam itens de moda desenhados por artistas com um olho para um maior valor futuro (boa sorte!), e os próprios artistas são bem recompensados financeiramente, o casamento em si entre arte e moda é celebrado socialmente com uma rodada constante de eventos promocionais semipúblicos e jantares privados envolvendo artistas, estilistas e pessoas atraentes que nadam perto de ambos. As rodas são lubrificadas por colecionadores de über como Bernard Arnault, dono da Louis Vuitton e, presumivelmente, está em uma situação ganha-ganha quando artistas cujo trabalho ele possui pares com estilistas que ele possui e o resultado é uma festa promocional que tout Paris aplaude.

Warhol merece grande parte do crédito por transformar a imagem pública do artista americano rebelde do despenteado pária social (Pollock mergulhando em uma lareira de mármore na festa do crítico da Nação Jean Connolly em janeiro de 1944) para a do queridinho da sociedade.¹³⁷ Warhol foi capaz de fazer-se o centro das atenções, mesmo como um jovem ilustrador de moda *Fey Cadging*¹³⁸ buscando trabalho como *Freelancer* para as damas de dragão da Sétima Avenida. Quando suas primeiras pinturas das latas de sopa de Campbell fizeram dele um *Succès de Scandale*¹³⁹, ele continuou a chocar com suas ambições de fazer filmes e evitou as salas de desenho do Upper East Side em favor de Max's Kansas City e os clubes do centro onde seus jovens superestrelas multigêneros gostavam de brincar. Sua

¹³⁶ Nota do Autor: McKENZIE JOHNSTON, Fiona. "Artists Vying for a Spot on the Fashion Runway." Art Newspaper, nº 188, fevereiro de 2008, p. 28.

¹³⁷ Nota do Autor: Para obter informações sobre o infame incidente de Jackson Pollock, consulte Steven Naifeh e Gregory White Smith, "Jackson Pollock: An American Saga" (Nova York: Clarkson N. Potter, 1989), p. 469.

¹³⁸ No contexto, 'fey cadging' descreve um jovem ilustrador de moda que buscava trabalhos freelance de maneira afetada ou persistente junto às mulheres da Sétima Avenida, insinuando um comportamento peculiar ou excêntrico.

¹³⁹ *Succès de scandale* é um termo para qualquer obra artística cujo sucesso é atribuído, em todo ou em parte, para a controvérsia pública ao redor da obra.

reputação, então, era a de um flautista um tanto sinistro. O telefone tocou no meu escritório em 3 de junho de 1968, durante uma festa na galeria; a chamada foi do artista Robert Indiana: "Michael, algo terrível aconteceu", disse ele, "Andy foi baleado; ele pode morrer. O já citado colecionador Robert Scull, dono de muitos Warhols, estava ao meu lado e deve ter visto o olhar no meu rosto. "Qual é o problema?", disse ele. Repeti as palavras de Indiana para ele. Sua reação não foi imediata, e eu podia senti-lo processando a informação para decidir sobre sua posição. Finalmente ele pegou seu copo e suspirou: "A culpa é dele, correndo por aí com aquela multidão de drogas", e ele seguiu em frente. Em poucos anos, a maioria da multidão de drogas se foi da vida de Warhol. Alguns morreram, outros se desgastavam, alguns foram mais ou menos retos, e no início da década de 1980, de Veneza, Itália, a Veneza, Califórnia, um assento ao lado de Andy no jantar tornou-se o anel de bronze social.

É claro que tanto para o artista quanto para o colecionador há um interesse financeiro investido em estabelecer e manter um forte vínculo social. O artista gostaria de ter certeza das vendas ao longo de uma vida durante a qual sua popularidade pode depilar e diminuir, e o colecionador que está profundamente comprometido com o trabalho de um determinado artista gostaria de ter uma posição em primeiro lugar para novos trabalhos. Entre eles está o galerista, que agora é frequentemente o orquestrador de tais conexões sociais, que ele ou ela manipula com eventos que vão desde jantares de gravata preta cuidadosamente sentados em casa até mais raivosos, mas não menos cuidadosamente convidados clambakes¹⁴⁰ de praia de verão, cães e crianças pequenas incluídas.

2.5.2.1.3 Exibindo-se em casa¹⁴¹

Uma colecionadora proeminente me disse uma vez que quando ela visitava outros colecionadores para jantar, ela sempre pedia para usar um banheiro no andar

¹⁴⁰ "Clambakes" refere-se a um tipo tradicional de festa ou evento ao ar livre, geralmente realizada na praia, onde mariscos, principalmente amêijoas, são cozidos em uma cova no chão. Estas festas são populares na região da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos. Além de amêijoas, é comum cozinhar lagostas, milho, batatas e outros itens envoltos em algas para adicionar sabor e umidade. Esses eventos são frequentemente associados a celebrações e reuniões sociais descontraídas durante o verão. No contexto fornecido, o termo sugere um evento mais casual, contrastando com os jantares de gravata preta mais formais mencionados anteriormente.

¹⁴¹ esse é um prazer que não cabe só aos colecionadores. Quando fomos criar a Galeria o meu sócio Rodrigo disse: não vamos ficar ricos, mas teremos uma coleção incrível. Até aquele tempo as paredes da minha casa eram praticamente vazias. Continha um ou outro trabalho meu. Hoje quando entro em um lugar com paredes despidas me sinto desconfortável. Um bom trabalho de arte pode promover horas e horas de discussão. Gosta de receber as visitas na minha casa fazendo um pequeno tour pelo espaço. O convidá-los para um jantar e apresentar minha

de cima porque ela queria ver que arte eles tinham em seus quartos. "As pessoas que são sérias sobre a arte têm o que realmente gostam onde elas mais verão", disse ela. "Se toda a melhor arte está na sala de estar, eles estão apenas nela para se exibir." Na minha experiência, as pinturas de exibição estão muitas vezes na sala de jantar em frente aos convidados sentados.

Nem todas as grandes obras de arte estão em lares graciosos, de qualquer maneira. O modesto apartamento de Billy Wilder em Brentwood tinha pinturas e desenhos incríveis amontoados de *jowl*¹⁴² em cada parede. Mas foram empilhados no chão sob a cama e até mesmo atrás da banheira — uma vida de compras incríveis, desde desenhos de Egon Schiele adquiridos em Berlim logo após a Segunda Guerra Mundial até obras recentes de Hockney.

Notavelmente próxima, porém distinta, a casa de Edith Mayer Goetz e seu marido, o produtor William Goetz, em Beverly Hills, foi durante as décadas de 1950 e 1960 o ponto de encontro da elite de Hollywood para martinis, cercados por majestosas pinturas de artistas como Cézanne, Monet, Manet, Renoir, Bonnard e Picasso (Figura 38). Recepcionando os convidados no hall de entrada estava uma quase realista escultura de bronze da *Petite Danseuse De Quatorze Ans* (Pequena Dançarina de Quatorze Anos), adornada com uma autêntica saia e fita rosa. Edith era filha de Louis B. Mayer, fundador da MGM. O ator John Forsythe era um frequentador assíduo da residência dos Goetz e comentou que, embora magnatas dos estúdios, produtores e diretores fossem visitas habituais, os únicos atores e atrizes convidados para se sentarem à mesa de jantar eram aqueles cujo sucesso garantia seus nomes acima do título nos pôsteres e marquises dos cinemas.

nova aquisição. Dali saem comentários superficiais os profundos, mas a conversa sempre caminha para um lugar bom. Partimos algumas vezes das imagens encontradas em pinturas abstratas e acabamos numa discussão sobre a existência da verdade absoluta. Esse é apenas um exemplo porque as conversas nunca se repetem. O ponto de partida nem sempre é o mesmo. O fato de ter uma coleção que propicia uma interação social de qualidade entre meus convidados já me valem o investimento.

¹⁴² *Jowl* refere-se à mandíbula ou à pele frouxa do pescoço de um animal ou pessoa. No entanto, no contexto fornecido, "amontoados de *jowl*" é provavelmente uma expressão idiomática que significa que as obras de arte estavam amontoadas muito próximas umas das outras, quase como se estivessem amontoadas "bochecha com bochecha".



Figura 38 - - Interior da residência do Sr. e Sra. William Goetz mostrando obras de Pablo Picasso, Édouard Manet e Alfred Sisley, c. 1955. Fotografia desconhecido.

Fora de Lakeshore Drive em Chicago, os lendários colecionadores Morton e Rose Neumann viveram até o fim de suas vidas em um chocabloc¹⁴³ com obras de qualidade de museus de praticamente todos os grandes artistas do século XX, de Picasso e Miró a Johns e Warhol. Os móveis não eram notáveis, e um visitante poderia ter que mover uma pilha de jornais e revistas para encontrar um lugar para se sentar. Não era incomum ver um bronze Giacometti se equilibrando em cima da televisão e uma escultura realista de Duane Hanson abrindo uma porta.

Independentemente da formalidade (ou falta dela) na casa de um verdadeiro colecionador, a conversa muitas vezes gira em torno das circunstâncias de aquisição em vez de sentimentos evocados pelos objetos. Os casais relembram obras que eram

¹⁴³ *Chocabloc* é uma expressão, muitas vezes escrita como "chock-a-block", que se origina do jargão náutico. Ela se refere à quando blocos de polias em sistemas de corda estão tão próximos um do outro que não podem ser apertados mais ainda. Em um contexto mais geral, a expressão é usada figurativamente para descrever algo que está completamente cheio ou lotado. No contexto que você forneceu, "um chocabloc com obras de qualidade de museus" sugere que a casa dos Neumann estava repleta, até a borda, com obras de arte valiosas e notáveis.

presentes de um para o outro, a viagem que estava envolvida, as peculiaridades do dono da galeria. As opiniões positivas de curadores conhecidos e diretores de museus são citadas. Se a obra é facilmente reconhecida pela maioria dos convidados como sendo por Picasso, torna-se "muito típica do seu melhor". Se é irreconhecível, então "nosso Picasso é extremamente raro, o único como ele é no Museu de Cleveland" (provavelmente em armazenamento).

Não faz muito tempo, geralmente era considerado tabu discutir quanto custava as coisas. Um Van Gogh tarde na parede sinalizou que seus anfitriões eram extremamente ricos; números não foram mencionados. A primeira vez que visitei Marion Cook, ela disse, quase quando abriu a porta: "Eu nunca discuto dinheiro e arte ao mesmo tempo." Se isso ainda fosse verdade, jantares do mundo da arte seriam assuntos silenciosos. "Você pode acreditar: eu só paguei seis milhões por que Warhol dois anos atrás, e ontem eu recusei dez!" Depois de uma declaração como essa, pareceria estranho de fato perguntar: "O que exatamente você gosta sobre isso?" Questões de qualidade e julgamentos críticos em geral são superadas pelos grandes números.

Algumas das experiências mais envolventes combinando arte e entretenimento aconteceram comigo na Ásia. Eu estava em Taipei, e bons clientes meus com uma grande coleção de arte chinesa, bem como pinturas impressionistas francesas, me convidaram para me juntar a eles e seus amigos para celebrar a chegada de uma grande iguaria sazonal, caranguejo peludo de Xangai. Como convidado estrangeiro honrado, fui servido primeiro: um caranguejo peludo grande e cozido sozinho em um prato Sèvres¹⁴⁴ e sem talheres. Todos os olhos estavam em mim. "Como eu como?" Eu sussurrei para minha anfitriã. "Oh, com as mãos, é claro!", respondeu ela. Eu bati suavemente com meu dedo. Nenhum ponto de entrada. Vendavais de riso seguido; em seguida, a prataria apareceu. O ponto real do jantar era uma competição para ver quem poderia consumir mais. Joguei a toalha depois das duas, mas a senhora Svelte à minha esquerda consumiu onze. Um excelente vinho foi servido. Após o jantar nos reunimos na sala de estar, e um dos convidados desembulhou um pequeno vaso de garrafa de no máximo nove centímetros de altura que havia sido disparado em

¹⁴⁴ Sèvres refere-se à porcelana produzida na Manufacture nationale de Sèvres, uma das principais manufaturas de porcelana da Europa



*Figura 39 - GARRAFA OCTAGONAL KUAN YAO.
Dinastia Song do Sul (1127–1279). Coleção
Particular.*

Hangzhou no período Southern Song (1127-1279) (Figura 39). Ele tinha trazido de sua casa para que pudesse ser admirado e discutido. Todos se revezavam olhando para ele de perto, passando delicadamente de mão em mão em conversa animada. Eu percebi que eu estava realmente em uma reunião de um clube de colecionadores muito informal, e depois de uma boa refeição um objeto que alguém tinha trazido ou era propriedade do anfitrião foi olhado, discutido e apreciado. Parecia haver muito menos ego na parada do que eu imaginaria até que um dos convidados me puxou de lado para me dizer que era inédito pegar caranguejo peludo tão cedo na temporada e que meus anfitriões devem ter gastado uma fortuna para tê-lo vindo de Xangai. Assim, a culinária superou a arte.

Quando comecei a fazer negócios no Japão nos anos 80, conheci o lendário colecionador e negociantes de arte Sadao Ogawa. Fui tratado por ele para a primeira de muitas refeições maravilhosas em sua casa, que sempre culminou na cerimônia do chá. Em uma tradicional sala de cerimônia de chá há uma área chamada tokonoma,

reservada para um pergaminho japonês ou um arranjo de flores. O tokonoma de Ogawa-san revelou uma pequena vida morta por Cézanne de maçãs em um prato (Figura 40). O tempo diminui durante uma cerimônia de chá ritual, e a conversa não forçada tornou muito fácil para mim deixar a pequena pintura trabalhar sua magia de uma maneira que nunca teria acontecido se eu tivesse embaralhado por ela no corredor de uma mansão de Bel-Air¹⁴⁵.



Figura 40 - PAUL CÉZANNE. Quatro Maças em um Prato, c. 1882. Óleo sobre tela. 10 × 15,5 cm. Nationalgalerie, Museu Berggruen, Museus Estatais, Berlim.

2.5.2.1.4 Você não precisa ser rico.

Algumas pessoas que podem se dar ao luxo de coletar arte gostam de ver seus nomes nas colunas de fofocas, e grande parte de suas vidas sociais, incluindo casamento, amizades e viagens podem ser determinadas por suas atividades de coleta e propriedade. Isso não se restringe aos super-ricos. Por volta de 1965 comecei a notar um jovem casal em praticamente todas as inaugurações da galeria que participei. Seu foco era mais frequentemente no artista expositor e em qualquer outro artista nas proximidades. Dorothy e Herbert Vogel se destacaram da multidão não apenas por causa de sua estatura relativamente pequena (nenhum deles tinha mais de 1,80 m de altura), mas porque não faziam nenhum osso sobre suas modestas

¹⁴⁵ Bel-Air é um bairro rico e luxuoso localizado na cidade de Los Angeles, Califórnia, nos Estados Unidos. É conhecido por suas mansões opulentas e por ser o lar de muitos ricos e famosos.

fontes de renda. Herbert, que tinha estudado arte, era um carteiro, e Dorothy era bibliotecária. Sem filhos, eles viviam em um pequeno apartamento com o salário de Herbert e dedicavam o que Dorothy ganhava para colecionar arte. Muitos dos artistas que abordaram pela primeira vez eram desconhecidos na época, e alguns ficaram felizes em deixá-los pagar por suas compras ao longo do tempo; outros realmente lhes deu trabalhos. Trinta anos depois, os Vogels deram sua coleção (incluindo obras de Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre, Richard Tuttle e Chuck Close) à National Gallery of Art em Washington, D.C. Com entrevistas na grande mídia, incluindo uma visita ao seu apartamento apertado por Mike Wallace por 60 Minutos, eles se tornaram o casal de pôsteres para coletar em um centavo (mas com perspicácia e paixão). Depois disso, nenhum evento de gala do mundo da arte foi completo sem os Vogel.

Outros coletores de orçamento que conheci evitaram a publicidade, mas gostaram de mostrar suas coleções silenciosamente para visitantes privados. Convidei a mim e a um amigo para visitar um casal de idosos que morava no mesmo pequeno apartamento em uma certa cidade do Centro-Oeste há mais de cinquenta anos. Eles tinham grandes tesouros de Klee, Mondrian, Gris e František Kupka que haviam comprado na década de 1950 por quantias relativamente modestas. Eles não estavam interessados no que eles valiam atualmente. Foi um grande prazer mover-se lentamente com eles de uma pintura para outra enquanto falavam suavemente sobre o que as obras significavam para eles. Meu companheiro enrugou o nariz quando saímos do apartamento. "O que era esse cheiro em cada quarto?" "Maconha", eu respondi, "possivelmente medicinal".¹⁴⁶

2.5.2.1.5 Arte para todos

Há pessoas fortemente contrárias à propriedade privada da arte que insistem que toda arte deve estar em museus e disponíveis para todos desfrutarem. Talvez haja em nosso futuro uma utopia artística patrocinada pelo Estado com centenas de milhares de minimuseus em aldeias, cidades e cidades. Toda a produção de artistas

¹⁴⁶ Nei Vargas (2022) descobre que A pesquisa revelou que o colecionismo de arte contemporânea está presente em diferentes segmentos sociais no Brasil e desafia a ideia de que o colecionismo seja uma atividade exclusiva para pessoas de alto poder aquisitivo.

selecionados por um comitê impecavelmente credenciado de servidores públicos imparcial seria comprada para o bem comum.¹⁴⁷

Até lá temos, nos Estados Unidos e em todo o mundo, museus abertos ao público, alguns até mesmo sem custo, cheios de tantas ou mais pessoas do que participam de eventos esportivos. Alguns museus anunciados como gratuitos, no entanto, exigem navegação após um balcão de doação sugerido, e outros cobram pela entrada de exposições especiais dentro do museu (Tate Modern e Tate Britain¹⁴⁸, por exemplo). A política e a economia do livre variam ao redor do mundo. Edmund Capon, diretor da Galeria de Arte de Nova Gales do Sul, em Sydney, me disse com alegria que desde que ele parou de cobrar uma taxa de entrada, a renda do museu de concessões (restaurante, café, loja de museus) tinha aumentado com o aumento do tráfego. Grandes obras de arte também podem ser vistas em relativo conforto e genuinamente gratuitas em galerias comerciais na maioria das grandes cidades.

Cada visita a uma obra de arte à vista do público é uma experiência social. Mesmo que você vá sozinho, você encontrará outras pessoas compartilhando a experiência. Alguns podem até estar bloqueando a visão de sua pintura favorita, castigando seus filhos ou tentando encontrar um sinal de celular. Se a fotografia é permitida, eles podem passar mais tempo olhando através de seus visores do que realmente vendo a arte nas paredes. Para alguém tão crítico e irascível como eu, isso pode ser uma experiência social desanimante. Visitando uma exposição de pinturas cinzentas austeramente silenciosas de Johns no Metropolitan Museum of Art, eu mal conseguia me concentrar para o zumbido constante como colmeia de uma dúzia de guias de áudio. Adicionando insulto à lesão, o celular de um visitante começou a tocar muito alto, mas é claro que ela não podia ouvi-lo porque ela estava colada ao seu guia de áudio.

¹⁴⁷ esse é um ponto controverso no meio da arte. Se todas as coleções fossem feitas por instituição o mesmo por um governo central o poder de decisão estaria muito concentrado na mão de poucas pessoas. Quando damos a possibilidade do desenvolvimento de coleções particulares também permitimos que o olhar individual do colecionador permita a construção de diversos arranjos. A história da arte já mostrou isso quando os mecenas italianos determinavam o rumo da arte. O cidadão comum ou mesmo coletivo de pessoas que se associam de forma privada pode construir uma coleção sobre a ótica desse grupo. Quantos artistas foram rejeitados pela sociedade e só tiveram o seu trabalho preservado porque uns poucos convictos acreditaram neles.

¹⁴⁸ A Tate Modern de Londres é um museu britânico de arte moderna e faz parte, juntamente com a Tate Britain, a Tate Liverpool, a Tate St. Ives e a Tate Online, do grupo atualmente conhecido simplesmente como Tate.

Abordada de forma diferente, a experiência do museu pode elevar genuinamente o contato social. Isso geralmente significa visitar pessoas que compartilham seu gosto geral, se não preferências específicas. O cunhado de De Kooning, Conrad Fried, lembrou de visitar museus de Nova York com ele na década de 1930:

O MET estava quase vazio naqueles dias. Era gratuito e aberto e era ótimo ir com outros artistas porque eles escolheriam apenas uma ou duas fotos para olhar. Bill [de Kooning] disse: "Se você passar de imagem para imagem, você fica todo confuso. Então você diz para si mesmo 'o que eu estou interessado?'" e você vai para esse quadro.¹⁴⁹

Um dos artistas que assombraram o Met com De Kooning foi Kline. Outra foi Muriel Kallis (1914-2008), que comprou muitas grandes obras de seus colegas pintores. "Eu realmente não sou no coração um colecionador. Sou uma artista fracassada — não há outra maneira de descrevê-lo", disse ela quando anos depois deu sua coleção ao seu museu favorito. "Os artistas que eu conhecia amavam o Met, particularmente Franz Kline, que costumava ir lá e estudar Ingres por hora."¹⁵⁰ Graças à sua generosidade quando vamos ao Met, podemos ver obras maravilhosas de De Kooning, Pollock, Kline, e muitos outros amigos de Muriel Kallis Steinberg Newman.

2.5.2.1.6 Arte, classe, sociedade

Embora eu acredite que com a prática podemos melhorar nossas habilidades de aparência, eu não sou um grande crente em tentativas de ensinar teoria da arte para adultos razoavelmente bem educados. É muito mais importante e agradável apenas sair e olhar para a arte. Do ponto de vista social, no entanto, pode haver mérito em assistir palestras e painéis de discussão em seu museu local, até mesmo talvez participando de uma visita guiada. Se houver uma feira anual de arte onde você mora, definitivamente haverá passeios organizados para o público e, muitas vezes, esforços educacionais auxiliares. Você estará na companhia de pessoas com mentes semelhantes. Eu não excluo totalmente a possibilidade de encontrar um parceiro de vida, mas as chances de simplesmente fazer amigos são melhores do que em uma

¹⁴⁹ Nota do Autor: STEVENS, Mark e SWAN, Annalyn. De Kooning: An American Master. Nova York: Knopf, 2004.

¹⁵⁰ Nota do Autor: Muriel Kallis Steinberg Newman, citada por HEVESI, Dennis. "Muriel Kallis Steinberg Newman, 94, Donor of Abstract Expressionist Works to the Met." New York Times, 5 de setembro de 2008, p. B6.

plataforma de metrô. Todos os tipos de instituições de ensino oferecem oportunidades para visitar obras de arte com outras pessoas, seja recreativamente ou como parte de um curso de estudo que pode ser auditado por estudantes não-graduados de qualquer idade.¹⁵¹

Em cidades com várias galerias de arte geralmente é fácil se juntar a um grupo que é autoliderado ou tem alguém com habilidades profissionais no comando. Em um determinado dia do mês, o grupo tece dentro e fora de galerias comerciais com ou sem comentários de um líder de grupo ou funcionários da galeria.

2.5.2.1.7 Arte performática¹⁵²

Vimos que a arte fornece excelentes razões para muitos tipos de interação social. Na segunda metade do século XX surgiram formas de arte que dependiam inteiramente da relação social. Com raízes nas atividades do Dada na Europa na década de 1920 e influenciada pela pintura de ação de Pollock, os Happenings foram performances não-escritas muitas vezes exigindo a participação dos espectadores e contando com desenvolvimentos não planejados. O primeiro Acontecimento foi provavelmente uma caça ao cogumelo que ocorreu em Nova Jersey inspirada pelos artistas-professores da Universidade Rutgers, Allan Kaprow e George Segal. Borrando as linhas entre artista, evento, objeto e espectador, e de uma maneira muitas vezes aparentemente caótica, os Happenings influenciaram muitos artistas, incluindo Oldenburg, cuja instalação semipermanente Store Days em 1961 no Lower East Side de Manhattan consistia em uma loja de nível de rua real onde o artista fez, exibiu e vendeu suas simulações pintadas de gesso sobre musselina de itens de consumo, de saias e sapatos a hambúrgueres e tortas.

¹⁵¹ arte tem valor por ser um símbolo compartilhado várias pessoas. Então ela já tem um caráter público intrínseco na sua existência. Por isso as obras saem do ateliê e vão para a parede de galerias e museus. Essa exposição passa pelo crivo do público quando conversam entre si seja nos corredores dos museus seja em um restaurante após exposição. Muito dos visitantes vão com a intenção os trabalhos já outros buscam apenas um assunto para conversar. Se para o autor o mundo da arte é um lugar para encontrar mentes semelhante à minha experiência mostra a Galeria como sendo um lugar mais se contra diversidade.

¹⁵² Em todo tempo de Galeria jamais vendemos uma performance. Mesmo assim, nunca deixamos de executá-las e nem de fomentá-las. Muitas vezes o artista tem um trabalho concreto, o físico e palpável. Essas obras são totalmente compreendidas revistas na abertura da exposição. Criar um evento entre o início da exposição e o final possibilita mais uma chance para realizar convites e o retorno de clientes. A performance também tem um registro seja ele do próprio evento ou como uma obra registro. A periscópio abriu as suas portas com a exposição do artista Marc Davi. Além dos seus belíssimos desenhos havia no centro da sala de exposição pedaços de carne. Esse pedaço de carne era representado nos desenhos. Mas para a surpresa de todos uma performance mostrou que eles eram comestíveis pois eram feitos de goiabada e queijo. Toda vez que falávamos dos desenhos éramos obrigados a falar da performance, um não vivia mais sem o outro.

No domingo, 23 de março de 1969, eu apresentei a *Fire* do artista conceitual John van Saun, que consistia em vários materiais queimando de diferentes maneiras em diferentes velocidades em três andares de um edifício loft no SoHo (Figura 41). Com Duração de três horas, e cerca de duzentas pessoas presentes. Sua presença era parte integrante do trabalho.

Um dos artistas mais subversivos e esquivos que se engajaram em experimentos sociais foi o enigmático Ray Johnson, que usou o Serviço Postal dos EUA como o principal meio para o que ele chamou de Escola de Correspondência de Nova York. Imagens e textos colhidos de fontes muito diversas, foram enviados para indivíduos com instruções para enviá-los para outros indivíduos específicos. Muitos não eram inicialmente conhecidos um do outro. Johnson organizou reuniões da Escola, a primeira em uma casa de reuniões quaker em Lower Manhattan. Muitas pessoas compareceram, embora não houvesse agenda e o próprio Johnson não aparecesse. Ele tinha anunciado a reunião como nada. Uma a uma as pessoas começaram a se levantar para dizer e fazer coisas, e no final muita coisa realmente aconteceu.

A artista de performance Marina Abramović desafiou a convenção social colocando homens e mulheres nus sentados, de pé e deitados à vista do público em sua exposição *The Artist Is Present* at the Museum of Modern Art em 2010, durante a qual vários visitantes foram retirados das galerias por toques inapropriados. De acordo com o *New York Times*, "o departamento de comunicações do museu enfatizou que incidentes desagradáveis têm sido poucos e eventuais ... [mas que o museu] está bem ciente dos desafios de ter artistas nus nas galerias."¹⁵³

Talvez nem sempre de uma maneira tão pouco ortodoxa, agora é bastante comum que visitantes que participam de eventos de arte se tornem participantes, e tais eventos se tornaram quase comuns. O Arsenal do Sétimo Regimento na Park Avenue e east 66th Street em Nova York foi recentemente adaptado para sediar tais eventos, e um porta-voz disse à imprensa que este era "para introduzir as pessoas a um novo uso para o salão de perfuração"¹⁵⁴. Em outubro de 1966, experimentos em

¹⁵³ Nota do Autor: LA ROCCO, Claudia. "At MoMA Show, Some Forget You Should Not Touch the Art." *New York Times*, 16 de abril de 2010, p. A24.

¹⁵⁴ Rebecca Robertson, quoted in Carol Vogel, "Inside Art," *New York Times*, July 20, 2007, E28.

arte e tecnologia no 69º Regimento Armory na Avenida Parque e na rua 66 reuniram artistas, compositores e liderados por artistas dançando com telefones Bell por nove noites de apresentações diante de um público extasiado. Em Paris, em 1961, Yves Klein pressionou mulheres nuas pigmentadas na tela diante de uma plateia convidada, e as pinturas que resultaram são altamente valorizadas.



Figura 41 - JOHN VAN SAUN. Performance de fogo na Galeria Feigen Downtown, 23 de março de 1969.

2.6 III Aglaea

O objetivo da arte é apresentar não a aparência externa das coisas, mas seu significado interno.

Aristóteles

2.6.1 O valor essencial da Arte

*The meaning must come from the seeing, not the talking.*¹⁵⁵

Barnett Newman

Ao avaliar o caráter evasivo da arte, sugiro que seu valor mais intrínseco seja essencial. Esta noção engloba uma gama de interpretações, que, moldadas por nossa cultura, educação e vivências, podem ser categorizadas como emocionais, espirituais, psicológicas ou até religiosas. A natureza expressiva da linguagem pode, por vezes, ser limitante, especialmente no inglês, que tende a favorecer descrições objetivas ao invés de sentimentos. Ainda assim, a arte tem o poder de evocar sentimentos variados, desde o êxtase à perplexidade, iluminação ou até depressão - emoções que frequentemente coexistem e desafiam descrições verbais. Capturando esse sentimento, Leonard Bernstein uma vez refletiu sobre a capacidade da música de "nomear o inominável e comunicar o desconhecido"¹⁵⁶. Ecos dessa ideia são encontrados nas palavras de Franz Kafka sobre a literatura, considerando-a como "o machado para o mar congelado que existe em nós"¹⁵⁷.

Numa noite, ao regressar a casa, imagine chutar, por impulso, uma lata vazia de sopa Campbell ao meio-fio, dando origem à aparição do gênio da arte. Esse ser místico oferece a oportunidade de possuir qualquer obra de arte do mundo, mas impõe condições. A primeira é que a obra não pode ser vendida ou utilizada para qualquer ganho financeiro. A segunda estipula que a arte deve permanecer em segredo, nunca

¹⁵⁵ Nota do Autor: Barnett Newman, em "'Frontiers of Space' Entrevista com Dorothy Gees Seckler" (1962), em Barnett Newman, Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, editado por John P. O'Neill (Nova York: Alfred A. Knopf, 1990), p. 251.

¹⁵⁶ Nota do Autor: Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Seis Palestras em Harvard* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), p. 140.

¹⁵⁷ Nota do Autor: Franz Kafka, citado por Philip Rahv, "Introdução," em Franz Kafka, *Selected Short Stories of Franz Kafka*, trad. Willa and Edwin Muir (Nova York: Modern Library, 1952), p. xx.

sendo revelada ou discutida com outros. Esse dilema, embora hipotético, sublinha a antiga noção da arte pela arte, refletindo sobre o valor intrínseco de uma obra, independentemente de sua apreciação ou reconhecimento público. Na manhã de uma quarta-feira, 26 de abril de 1967, às exatas 7 horas, numa cafeteria da esquina da Madison Avenue com a 61st Street em Nova York, uma jovem agitada chamada Sonia esperava ansiosamente por uma ligação. Ela estava acompanhada de Michael, que notou que Sonia, imersa em pensamentos, não havia sequer tocado em seu café. A inquietação da jovem girava em torno de um leilão em Londres, onde estava à venda um Picasso do Período Azul, *Maternity by the Sea* (Figura 42). Este não era apenas um mero quadro para Sonia; era uma memória de infância, uma pintura que ela admirava desde que a viu em um livro em sua casa quando criança.

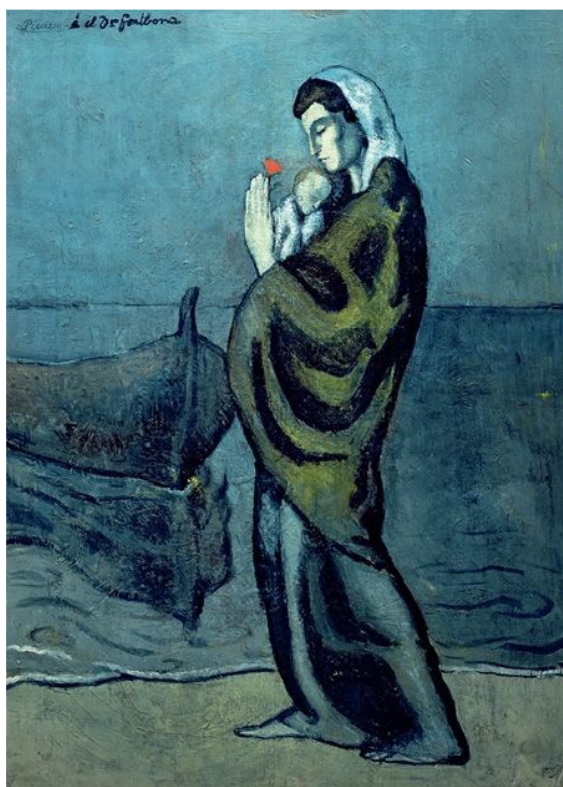


Figura 42 - PABLO PICASSO. *Maternidade à Beira-mar*, 1902. Óleo sobre tela. 81,5 × 60 cm. Coleção Particular.

O marchand David Mann estava em Londres com instruções dela para dar o lance na obra. A incerteza pairava no ar. Quanto Sonia estava disposta a pagar? Quando o telefone finalmente tocou, a voz ansiosa de Mann do outro lado anunciou

que haviam conseguido a pintura por cento e noventa mil libras, aproximadamente quinhentos e trinta mil dólares.

O alívio e a alegria inundaram Sonia. Os olhos dela se encheram de lágrimas ao perceber que a pintura que ela amava desde a infância em breve seria dela. Michael, vendo sua satisfação, perguntou se ela estava feliz, ao que Sonia respondeu com um sorriso sonhador, pensando em como seria ver a pintura todos os dias.

Pouco tempo depois, Sonia mudou-se para Montana, onde vivia de forma simples e rústica, longe da agitação de Nova York. Em uma de suas raras visitas à cidade, ela compartilhou com Michael uma anedota divertida sobre sua vida em Montana. Apesar de ter um valioso Picasso em sua sala de estar, seus vizinhos, alheios ao valor e à autenticidade da obra, presumiam que era apenas uma reprodução. A vida em Montana era simples, e a preciosidade da obra era um segredo bem guardado entre Sonia e seu marido. A pintura, que ela adorava desde criança, agora ocupava um lugar especial em sua casa e em seu coração.¹⁵⁸

Jovem como ela era, ela sabia por que queria comprar o quadro e o que faria com ele assim que a possuísse. Conheço muitos casos de colecionadores que começaram a comprar obras de arte para armazenar seu dinheiro e aumentar seu alcance social e que, posteriormente, acabaram realmente olhando e amando o que tinham em suas paredes — que bônus! Depois de meio dia duro nas minas de sal de Wall Street, amarre-se, uísque de malte na mão, cônjuge em Aspen com as crianças, cozinhe a noite de folga, você afunda no sofá jean-michel frank e olha sem rumo para o espaço. Gradualmente, seus olhos se concentram em sua pintura em preto e branco de 1951 de Franz Kline.

Sem cor, e eu paguei mais de onze milhões", você musa para si mesmo, aliviando seus sapatos lobb feitos à mão, "mas eles querem isso para o show da Filadélfia e podem colocá-lo na capa. Isso deve aumentar o valor. Bill me disse que

¹⁵⁸ Bem no início da Galeria nós participamos de uma SP arte. Levamos alguns trabalhos do artista Eder Oliveira. Estávamos numa sessão solo que era longe de tudo. Os colecionadores com alto poder aquisitivo nem passavam na porta. Eu e meus sócios ficávamos atendendo os clientes da melhor maneira possível nós sabíamos que a chance de venda era praticamente nula. Foi quando entrou uma senhora e me perguntou sobre os trabalhos e eu disse tudo o que podia para ela. Cheguei a acessar o acervo físico do estande para mostrar alguns trabalhos que não estavam expostos. Ela me disse que era professora de escola pública em São Paulo. Eu já imaginei que ali não haveria uma venda pois o valor da obra era bem maior do que sua remuneração mensal. Para minha surpresa ela adquiriu o trabalho. Pediu para parcelar em 10 vezes o que não é muito comum. Aquela venda me gratificou tanto que até hoje lembro dela. A cliente jamais comprou outro trabalho. Hoje ela tem sua casa um trabalho importante do artista.

um chegando na Sotheby's vai dar 15. O meu é maior... O que é essa linha engraçada no canto? Nunca notei isso antes. É uma sombra. Essas luzes nunca foram consertadas corretamente. Como é essa maldita coisa? Um raio? Um personagem chinês confuso? Sei que gosto, mas não faço ideia do porquê. Isso é loucura ou o quê? Na verdade, quanto mais olho para ele, mais vejo e melhor gosto. Parece... vivo... cheio de energia... esperança. Muito incrível. É o que, cinquenta, sessenta anos de idade? E assim por diante. Eventualmente, uma comunicação real acontece, sem palavras.

Você não tem que ter grandes obras de arte para ter esse tipo de experiência. Basta transportar-se para o seu museu local e passear por aí sem perder tempo nos rótulos. Cedo ou tarde algo vai chamar sua atenção, então olhe para ele por um bom tempo, não apenas cinco minutos.

*2.6.1.1 Teorias sobre o significado da arte*¹⁵⁹

Se eu olhar para uma obra de arte e ela não me tocar, o que posso ouvir ou ler sobre ela que mudará profundamente minha atitude? Se eu olhar para uma obra de arte e for profundamente tocado, o que posso ouvir ou ler sobre ela que será mais relevante? Porque muitos de nós não confiam em nossa capacidade de simplesmente olhar e sentir a arte, da mesma forma que podemos ouvir e sentir música, existe um vasto negócio de interpretação. Críticos pós-modernos, acadêmicos desconstrucionistas, curadores conscientes de gênero, freiras da televisão e até eu diria, loquazes negociantes de arte nos atormentam com suas teorias sobre o significado do que claramente vemos. Mas são realmente teorias? Nem mesmo. Na ciência, uma prova empírica pode validar ou invalidar uma teoria. Não existe possibilidade de prova empírica sobre o significado de uma obra de arte. Mesmo as palavras do artista, claras ou opacas, simplórias ou profundas, não passam de reflexões posteriores, às vezes bem elaboradas e dignas de interesse, mas, afinal, as palavras de alguém cuja declaração principal é visual.

¹⁵⁹ Se meu objetivo é discutir a experiência de ser um galerista, não posso me aprofundar na reflexão sobre o significado intrínseco da arte. O processo de venda de uma obra de arte envolve a elucidativa descrição do objeto ao cliente. No início, o vendedor frequentemente ecoa as palavras do artista e do curador. No entanto, com o passar do tempo, ele absorve mais informações, seja através das percepções dos clientes ou das perspectivas de outros artistas e curadores. Em muitas ocasiões, o galerista não compreende completamente o que está sendo vendido, baseando-se majoritariamente na confiança que deposita na produção artística do artista.

Susan Sontag defendeu-se contra toda a indústria da crítica de arte:

Na maioria dos casos modernos, a interpretação equivale à recusa ignorante de deixar a obra de arte em paz. A verdadeira arte tem a capacidade de nos deixar nervosos. Ao reduzir a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretar isso, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte manejável, confortável... O que é mais importante agora é recuperar nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais... O objetivo de todo comentário sobre arte agora deve ser tornar as obras de arte - e, por analogia, nossa própria experiência - mais reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar o que é, até mesmo que é o que é, em vez de mostrar o que significa.¹⁶⁰

A mesma noção foi apresentada de forma mais lírica pelo poeta Wallace Stevens:

Você deve se tornar um homem ignorante novamente e ver o sol novamente com um olho ignorante e vê-lo claramente na ideia dele.¹⁶¹

Muitas afirmações são feitas sobre a natureza das respostas individuais à experiência de obras de arte. Aristóteles acreditava no valor terapêutico da arte. É útil, ele acreditava, porque desperta e expurga emoções perigosas. Em outras palavras, dois mil anos antes da cura falante de Sigmund Freud, um filósofo grego propôs uma cura ver. Eu particularmente gosto da sugestão feita pelo crítico formalista russo Viktor Shklovsky em 1917: "Existe a arte de que se pode recuperar a sensação da vida, ela existe para fazer sentir as coisas, para fazer a pedra pedregosa."¹⁶²

No início destas páginas, mencionei Robert Scull, um colecionador pioneiro da arte contemporânea americana nas décadas de 1960 e 1970 com um ego inflado equilibrado por um olhar extraordinário para a aquisição de grandes obras de artistas desconhecidos muito antes de seus nomes encabeçarem capítulos em livros de história da arte — Johns, Warhol, Rosenquist e muitos outros. Em seu diário de mesa para o ano de 1968, ele entrou na seguinte citação reveladora de um ensaio sobre

¹⁶⁰ Nota do Autor: Susan Sontag, "Against Interpretation," em *Against Interpretation*, 8, 14.

¹⁶¹ Notas do Autor: Wallace Stevens, "Notas em Direção a uma Ficção Suprema" (1942), em Wallace Stevens, *The Collected Poems of Wallace Stevens* (Nova York: Knopf, 1954), p. 380.

¹⁶² Notas do Autor: Viktor Shklovsky, citado por Trevor Pateman, "English Formalism and Russian Formalism: Clive Bell and Viktor Shklovsky," 8 de novembro de 2002, (acessado em 4 de outubro de 2011) <http://www.selectedworks.co.uk/formalism.html>.

igrejas renascentistas pelo estudioso Bernard Berenson: "O sentimento espontâneo pela arte é um dom possuído por poucos. A maioria de nós desfruta de obras de arte indiretamente, por associação, por preparação e, acima de tudo, ao encontrar neles o que nossa educação e leitura geral nos levaram a esperar" (ênfase do autor).¹⁶³

Educação e leitura geral lidam com informação e não com emoção. A ênfase está na descrição (ou assumir ou inventar) contextos, seja para facilitar a compreensão dos outros, para promover a opinião do autor, ou ambos. Não há nada de errado com o estudo da informação e da opinião sobre a arte, mas ela deve ser sempre absorvida em igual medida com familiaridade direta com o que está sendo discutido, e os fatos sobre uma obra de arte não devem ser confundidos com o que isso pode significar para você.

Os contextos mais populares são históricos, biográficos e comparativos.

2.6.1.1.1 Histórico

É possível apreciar uma natureza morta holandesa do século XVII sem estar ciente do simbolismo cultural? Ou compreender uma madona de madeira policromada alemã sem conhecer os eventos da Dieta dos Vermes em 1571? Em minha visão, sim. Embora o estudo do contexto cultural e histórico de uma obra possa ser enriquecedor, é o próprio trabalho que desperta genuinamente nossa paixão. Uma obra de arte, especialmente as do passado, não deve ser vista apenas como um quebra-cabeça cujas respostas estão na vida do artista. Isso subtrai sua essência.

Podemos aprender com a maneira como artistas de uma época lutam e buscam conhecer e tomar emprestado ou roubar de seus predecessores. Picasso se envolveu com os melhores, de Rembrandt a Velázquez a Manet. Ele os explicou a si mesmo e a nós, de maneira única, por meio de dissecação, repetição, rearranjo e paródia. A mãe de dois de seus filhos, Françoise Gilot, relata que, em meados da década de 1950, quando Picasso embarcou em uma série de suas próprias versões das Femmes d'Alger (Mulheres de Argel) de Eugène Delacroix, ele a levava em média uma vez por mês ao Louvre para estudar o original. "Eu perguntei a ele como ele se sentia em relação ao Delacroix", ela relata. "Seus olhos se estreitaram e ele disse: 'Esse

¹⁶³ Notas do Autor: Bernard Berenson, "A Word for Renaissance Churches," em *The Study and Criticism of Italian Art*, 2ª série (Londres: George Bell and Sons, 1902), p. 62.

bastardo. Ele é realmente bom."¹⁶⁴ As versões de Picasso subvertem e destroem o triunfo de Delacroix, mas em homenagem e com sentimento, de modo que retornamos à pintura anterior com maior compreensão do gênio de ambos.

Johns, ao se inspirar no Altar de Isenheim de Matthias Grünewald, fez isso com intensa paixão e sensibilidade, reinventando elementos da antiga obra em uma linguagem nova e poética. O verdadeiro valor de uma obra de arte não é necessariamente encontrado em livros ou áudio guias, mas em uma observação atenta e pessoal.

2.6.1.1.2 Biográfico

Em 1996, o Museu de Arte Moderna apresentou uma maravilhosa exposição de retratos de Picasso. Na abertura, segui a multidão de sala em sala até que vi, logo à minha frente, uma pequena galeria lotada de pessoas que estavam todas olhando para uma parede que era invisível de onde eu estava parado. Sua atenção estava completamente envolvida, algumas até com as bocas entreabertas. Eu mal podia esperar para entrar na galeria e virar a esquina. O que vi me surpreendeu. Eles não estavam olhando para nenhuma pintura (essas estavam, na verdade, nas paredes atrás deles), mas para uma exibição de fotografias em preto e branco ampliadas e texto em letras grandes detalhando o sórdido, mas aparentemente delicioso, drama da vida do artista, cheia de adultério e traição. A multidão estava contente em virar as costas para as pinturas reais para se deleitar com uma biografia sensacionalista. Se eles tivessem gastado tanto tempo olhando para as pinturas de Picasso de suas esposas e amantes quanto gastaram lendo os painéis na parede, poderiam ter adentrado um mundo mais ambicioso e ambíguo do que o apresentado, no estilo de tabloide, nesses textos. O que um artista deseja que saibamos sobre sua vida está na obra. Com muita frequência, a informação flui na direção oposta, e alegações absurdas são feitas sobre obras de arte com base em um mito pessoal muitas vezes exagerado, quanto mais cheio de violência, loucura e autodestruição, melhor. Em uma nota de catálogo da Christie's para a venda de uma pintura de Basquiat, um especialista anônimo especulou que o artista estava:

¹⁶⁴ Notas do Autor: Françoise Gilot e Carlton Lake, *Vida com Picasso* (Nova York: Anchor Books, 1989), p. 203.

dolorosamente ciente ... de se tornar um mascote para o mundo refinado e predominantemente branco da arte. Foi esse medo que o levaria à insegurança, em parte alimentando sua dependência de drogas nos anos seguintes, e que também resultaria na energia crua, expressiva e expressionista que faz suas pinturas parecerem tão diretamente elétricas, tão repletas de paixão, com uma raiva que mais uma vez parece estar ligada ao grafite de seus primeiros anos.

Infelizmente, as narrativas sobre a vida dos artistas frequentemente distorcem e ofuscam a apreciação genuína de suas obras. Um exemplo disso é a especulação em torno de Basquiat, cuja vida e genialidade foram simplificadas a clichês e estereótipos.

Ser capaz de apreciar as obras de artistas como van Gogh, Gauguin, Modigliani, Warhol e Basquiat, sem estar sobrecarregado por seus complexos históricos pessoais, é um privilégio.

2.6.1.1.3 Comparativo

A capacidade de fazer comparações entre obras de arte é um componente vital da *connoisseuridade*¹⁶⁵. Se você nunca comeu uma maçã, você pode desfrutar de uma Granny Smith machucada até que você provar um Fuji fresca e suculenta. Apesar de todo gosto ser subjetivo e, dado que, como uma era sucede outra, formas e vocabulários inteiros da arte podem cair de favor, surge um consenso entre curadores, colecionadores e comerciantes, compartilhados ou impulsionados pelo público, que certos artistas de uma determinada era são melhores do que outros e que certas obras ou tipos de obras desses artistas são os melhores que fizeram. Ao longo dos últimos duzentos anos, parece que essas opiniões frequentemente emergem durante a vida dos artistas (se eles desfrutaram de uma vida longa, como Monet e Picasso fizeram) ou logo após sua morte (se eles morrerem relativamente jovens, assim como van Gogh e Modigliani). Obras posteriores de artistas de longa duração são às vezes pouco apreciadas na época (Monets da década de 1920, Picassos do final dos anos 1960), mas dentro de algumas décadas se tornam anunciados. Formar seu próprio gosto diante da opinião recebida e da ortodoxia combinada da academia, dos museus

¹⁶⁵ A *Connaissance* ou *Connoisseurship* em inglês, refere-se à expertise ou competência na avaliação e julgamento de obras de arte, antiguidades ou outros itens de valor especializado, baseando-se em características sutis, detalhes e qualidades que são frequentemente imperceptíveis para o observador comum. Em termos simples, é a habilidade de discernir e apreciar as nuances em um campo específico, muitas vezes adquirida através de anos de experiência, estudo e observação atenta.

e do mercado de arte só pode ser alcançado por uma grande quantidade de olhar e comparar objetos reais.¹⁶⁶

2.6.1.2 *Amor à primeira (e segunda) vista*

Em meados de junho de 1890 van Gogh pintou três retratos de Adeline Ravoux, a filha do guardião da pousada onde ele estava hospedado em Auvers-sur-Oise. Vincent escreveu para seu irmão Theo: "Eu fiz um retrato de uma menina de cerca de dezesseis anos ... a filha das pessoas com quem eu estou hospedado. Na verdade, Adeline tinha doze anos na época. Ela morreu em 1965, aos 88 anos, certamente a pessoa mais longeva que conheceu o artista, que fatalmente se matou algumas semanas depois de posar para ele. Ao contrário da maioria de nós, sua memória melhorou com o passar do tempo, e quando ela estava na casa dos oitenta anos ela foi capaz de recordar detalhes minuciosos sobre seus hábitos pessoais, vestido, comportamento e, de fato, conversas inteiras entre eles também, como uma descrição gráfica de suas últimas horas e últimas palavras.

¹⁶⁶ No centro dessa análise está o conceito de "capital cultural", uma forma de riqueza e poder que se manifesta no conhecimento, habilidades, educação e outras competências culturais que uma pessoa pode possuir. Assim como o capital econômico, o capital cultural pode ser acumulado, investido e transmitido, e desempenha um papel crucial na determinação da posição de um indivíduo na sociedade. A figura do "conhecedor" ou *Connaissseur*, como Bourdieu (2008) o descreve, é emblemática deste capital cultural. O conhecedor é alguém que possui um conhecimento especializado e uma apreciação refinada, geralmente nas artes ou na literatura. No entanto, Bourdieu argumenta que a figura do conhecedor não é simplesmente uma autoridade neutra na arte ou cultura. Em vez disso, o conhecedor é um agente ativo na criação e manutenção de distinções culturais que reforçam as desigualdades sociais.

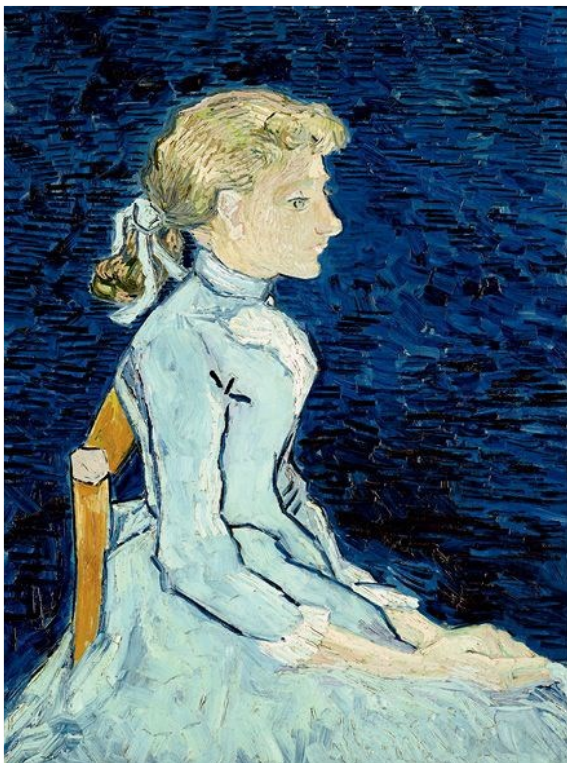


Figura 43 - VINCENT VAN GOGH. *Adeline Ravoux*, 1890. Óleo sobre tela. 73,7 × 54,7 cm. Coleção Particular.

Um dos primeiros proprietários de *Adeline Ravoux* (1890, Figura 43) estava alegremente inconsciente do sujeito e do artista quando o viu na janela da Galeria Durand-Ruel quando ele e sua esposa estavam passeando pela Rua 57: "Compramos em dez minutos, por cerca de US\$ 11.000. Não estava pensando em investimento. Nós dois ficamos impressionados com sua qualidade alegre e pensamos que esse era o tipo de imagem que sempre nos daria uma carona."

Mais tarde, ele comentou, sobre este e dois outros trabalhos que ele também comprou pelo mesmo artista: "Na época em que comprei os van Gogh, algumas pessoas pensaram que eu era bastante estranho. Naqueles dias van Gogh não era muito conhecido aqui."

O colecionador era o reverendo Theodore Pitcairn, um ministro sueco que tinha sido missionário em Basutoland. Ele também era filho do fundador da Pittsburgh Plate Glass Company, o que lhe permitiu fazer mais do que a loja de janelas.¹⁶⁷

Milhões de palavras foram escritas sobre van Gogh e seu trabalho de todas as perspectivas, modernas, pós-modernas, financeiras e médicas, ad nauseam. A grande maioria deles foram escritos por pessoas que não compraram, nem viveram com seu trabalho diariamente. As simples palavras de louvor do reverendo Pitcairn — alegre e sempre nos dão uma carona — vindas de alguém que se comprometeu com o artista numa época em que ele ainda era relativamente desconhecido ressoam como mais verdadeiros e sábios. Porque ele estava falando muito depois de ter feito a compra, podemos assumir que a pintura, de fato, continuou a fazer seu trabalho e dar-lhe uma carona. Isso não é uma façanha malvada.

Um encontro casual semelhante ocorreu uma geração depois, quando Victor Ganz teve uma exposição de obras de Picasso na Galeria Paul Rosenberg, não muito longe de onde o Reverendo Pitcairn viu seu Van Gogh. Com pouquíssimos preconceitos sobre o artista ou sua obra, Victor foi transfixado por *The Dream* (*Le rêve*, 1932, Figura 44), então propriedade do escultor americano Meric Gallery, que o havia emprestado para o show. O apaixonado Victor não tinha obstáculos e, encontrando Gallery no diretório telefônico de Nova York, eventualmente conseguiu comprar a obra por US \$ 7.000, uma grande quantia na época e consideravelmente mais do que ele poderia pagar. Ele gostava disso todos os dias de sua vida, e permaneceu em sua coleção familiar até que sua esposa Sally faleceu em 1997, quando foi vendida em leilão por US \$ 48,4 milhões.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Nota do Autor: Milton Esterow, "Um Monet Pode Arrecadar US\$ 1,2 Milhão em Leilão Beneficente", *New York Times*, 7 de novembro de 1967, 40.

¹⁶⁸ Nota do Autor: Tony Ganz, em conversa com o autor, 15 de agosto de 2011.

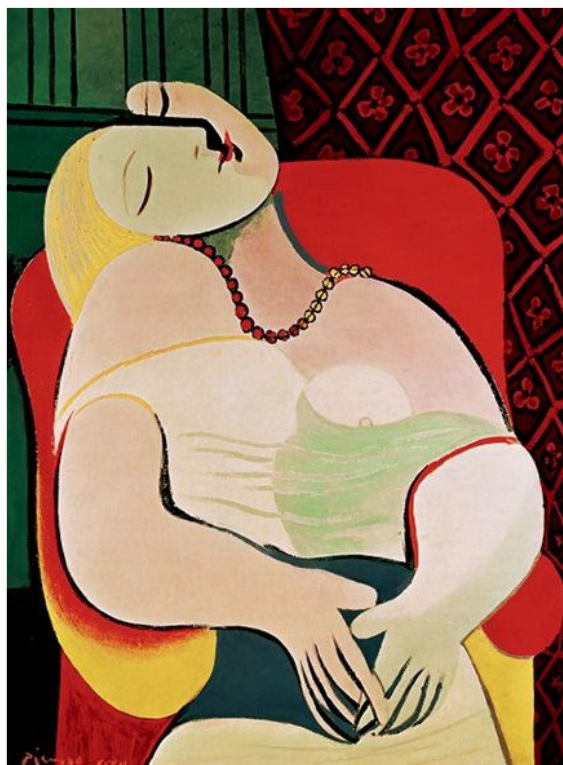


Figura 44 - PABLO PICASSO. O Sonho (Le rêve), Boisgeloup, 24 de janeiro de 1932, 1932. Óleo sobre tela. 130 × 98 cm.

Colecionadores que convivem com obras de arte têm a possibilidade de se envolver com eles de forma profunda e constante. Gostei de visitar muitas coleções particulares, ouvir os proprietários falarem sobre seus trabalhos favoritos. Alguns recontam histórias de caça contando como e por que compraram, e às vezes se vangloriam de quão pouco gastaram. Para eles, o objeto representa tanto um investimento bem sucedido quanto é uma lembrança agradável de um determinado lugar ou tempo em sua vida. Outros colecionadores falam sobre o impacto de ver primeiro uma obra, como se sentiam então, por que tinham que tê-la, e como o significado dela, para eles, se desenvolveu a partir de anos de contato casual constante. Ocasionalmente, tive a experiência de mostrar uma pintura aos clientes e vê-los experimentar uma resposta imediata, poderosa e positiva que torna a discussão discutível sobre qualquer coisa, exceto o preço: eles se apaixonaram. Outras vezes os clientes voltarão várias vezes para ver uma pintura, não necessariamente porque não têm a capacidade de ser decisivos, mas por causa da necessidade de processar

o que viram, talvez para olhar novamente para o que eles têm em casa ou visitar obras semelhantes em um museu.

Quanto mais olhamos, maior nossa confiança na validade de nossa primeira impressão, nossa resposta visceral, e a probabilidade de que ela seja confirmada ou aumentada pelo engajamento contínuo com a obra de arte. Olhar sério para todos os tipos de arte aprimora nosso mecanismo de resposta visceral para todos os outros tipos de arte, mas em particular olhar de novo e de novo para obras dos artistas que mais nos atraem aumenta nossa capacidade de acessar o que é verdadeiramente intrínseco a uma determinada pintura, escultura, desenho ou impressão.

2.6.1.3 Percepção supera informações

Há 40 anos, as salas impressionistas do Metropolitan Museum of Art eram labirintos de espaços segmentados, muitos com apenas uma ou duas pinturas e um banco para descanso. Em muitos dias da semana, por volta do meio-dia, eu me acomodava em um banco diante do majestoso Quatro Poplars (1891), doação da Sra. Havemeyer ao museu em 1929. Consumia meu sanduíche de atum no pão de centeio enquanto os guardas discretamente desviavam o olhar. Não raro, eu era o único presente. Uma falha em muitos museus americanos é a ausência de assentos confortáveis, como cadeiras, bancos ou sofás. Talvez eu simplesmente aprecie o conforto, mas acredito que uma obra de arte pode ser tão bem apreciada sentado quanto de pé. Experimente dedicar uma hora à contemplação de uma única pintura. Afinal, quanto tempo o artista gastou naquela criação? Um filme geralmente dura duas horas. Uma leitura de um romance pode consumir uma hora. Infelizmente, muitos de nós dedicam à apreciação de uma pintura o mesmo tempo que dispensamos a observar um policial aplicando uma multa enquanto dirigimos. Nessa brevidade, detalhes se perdem e nossa percepção é muitas vezes distorcida por nossas expectativas. Se realmente dedicarmos uma hora a uma obra, após os primeiros dez minutos, o tédio pode surgir, mas a partir dos vinte, uma transformação acontece. O que pensávamos conhecer sobre a obra dá lugar ao que realmente vemos. Aos quarenta minutos, podemos nos encontrar tão envolvidos que esquecemos de verificar o tempo. No catálogo da sua aclamada exposição de Poussin em 2008, o ex-diretor do Louvre, Pierre Rosenberg, comentou:

Desde o triunfo do impressionismo perdemos o hábito de tirar um tempo para estudar pinturas. Nós olhamos para eles da mesma forma que folheamos através de um livro, ou seja, distraído. É importante, então, aprender a ficar diante do trabalho de Poussin por muito tempo — o tempo para o qual Poussin prestou tanta atenção ... Ele queria que o tempo que se gastasse lendo e absorvendo um texto e na compreensão de seu significado ou sua mensagem fosse gasto contemplando suas pinturas, com a mesma atenção completa a mesma concentração, o mesmo engajamento emocional.¹⁶⁹

Há quatro décadas, as salas dedicadas ao impressionismo no Metropolitan Museum of Art se assemelhavam a labirintos, com espaços segmentados onde, frequentemente, havia apenas uma ou duas pinturas acompanhadas de um simples banco. Em muitos dias, por volta do meio-dia, eu me encontrava sentado em frente à majestosa obra Quatro Poplars (1891), uma generosa doação da Sra. Havemeyer ao museu em 1929. Deliciava-me com meu sanduíche de atum no pão de centeio, enquanto os guardas, de forma sutil, faziam vista grossa. Muitas vezes, percebia que era o único visitante na sala.

Uma deficiência comum em diversos museus americanos é a falta de lugares aconchegantes para sentar-se, sejam eles cadeiras, bancos ou sofás. Pode ser que eu valorize o conforto, mas defendo que se pode apreciar uma obra de arte tanto sentado quanto de pé. Já tentou contemplar uma única pintura por uma hora? Reflita sobre o tempo que o artista dedicou àquela peça. Assim como um filme que dura duas horas ou um romance que leva horas para ser lido, a apreciação de uma obra de arte merece mais do que um olhar fugaz - o mesmo tipo de olhar que lançamos a um policial ao sermos multados. Muitas nuances podem se perder nesse rápido momento, e nossas impressões iniciais são muitas vezes influenciadas por pré-concepções. Se nos dedicarmos integralmente a uma obra por uma hora, é possível que após dez minutos o tédio se manifeste. No entanto, a partir dos vinte minutos, uma reviravolta ocorre: começamos a perceber detalhes anteriormente ocultos, e nosso entendimento prévio da obra é substituído por uma visão mais autêntica. E quem sabe? Ao chegar aos quarenta minutos, podemos nos encontrar tão imersos que perdemos a noção do tempo. Sobre essa imersão na arte, o ex-diretor do Louvre, Pierre Rosenberg, observou no catálogo de sua notável exposição sobre Poussin em 2008:Uma

¹⁶⁹ Nota do Autor: ROSENBERG, Pierre et al. Poussin and Nature: Arcadian Visions. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. 8.

abordagem alternativa foi sugerida a um amigo meu por sua filha de oito anos, a quem ele levou para uma exposição de deslumbrantes pinturas fauve antigas de Matisse, Braque, Maurice de Vlaminck, e André Derain: "Eu não sei como você quer fazer isso, papai, mas eu vou ficar no meio da sala e deixar as cores virem até mim."

Vivo ou morto, se o artista ou seu fantasma estivesse ao seu lado, você acha que eles gostariam que você lesse o nome do artista, o título da obra, a data em que foi feito, seu tamanho, o que ele é feito, e o que o curador acha que significa antes de você olhar para ela? Que tal ficar no meio da sala e procurar um trabalho que engancha sua atenção visual, então contemplar isso por dois bons minutos? Mais fácil dizer do que fazer na era da exposição blockbuster com bilheteria cronometrada.

Eu mencionei em um capítulo anterior que eu gosto de passar por grandes exposições lotadas para trás. A multidão é mais espessa nos primeiros quartos, onde muitas vezes se encontra mais material de leitura nas paredes e possivelmente fotos explodidas das namoradas do artista. A multidão diminui consideravelmente em direção ao meio e ao fim à medida que as pessoas ficam entediadas e aceleram seu passo.

Meu conselho para obter o maior valor de visitar exposições públicas é ir com no máximo dois amigos. Cada um de vocês pode considerar vagar sem rumo, escolhendo um trabalho que você gosta, gastando pelo menos cinco minutos olhando para ele, e depois compartilhando seus pensamentos com os outros. Sente-se o máximo possível.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Acordar cedo em pleno sábado para dar um passeio pela rua para ver a arquitetura da cidade, entre fotos e selfies, param numa cafeteria decidem sobre a programação do dia lendo caderno de cultura. A família resolve passar em algumas galerias de arte privadas para ver o que está acontecendo, já pensando em qual restaurante será o almoço. As crianças maravilhadas com as obras de arte, não se furtam a perguntar aos pais sobre os trabalhos. O diálogo da família passar por assuntos diferentes do dia a dia. Os pais aproveitam uma oportunidade fornecer cultura aos filhos enquanto são aconselhados por outros clientes para ir ao museu da cidade. Entre um museu e outro ainda sobrou tempo para um piquenique no parque antes de voltar ao hotel. Depois de um breve descanso se arrumam para um programa musical gratuito na praça central. As crianças correm na praça e o casal se abraça com sensação de ter vivido um dia especial. A maior parte dos leitores podem ter pensado que o pano de fundo desta história era Paris, Roma ou Nova York. É comum viajar para o exterior para ver exposições de arte, usar uma praça pública e observar a arquitetura local. O que é muito estranho é que tenho visto famílias escolhem estas experiências no exterior sem ter isso no seu cotidiano aqui ou no local em que elas vivem. Nem mesmo a justificativa de custos ou de poucas opções cabem mais. Existe uma série de atividades culturais gratuitas ou subsidiadas. A quantidade de atividades entre, cinemas, arquitetura, teatro, dança, artes plásticas, museus, música não cabem nos finais de semana disponíveis. Mesmo os espaços privados proporcionam uma visita gratuita. É comum em São Paulo ver famílias passeando por galeria de arte nos finais de semana, mesmo sem ser cliente. Faz parte das atividades culturais das famílias paulistanas. Viver a cidade e tudo que ela tem a oferecer é possível. É bem mais interessante gastar seu tempo de vida ao longo do ano inteiro do que concentrar tudo em uma semana

Eu tinha pensamentos elevados enquanto olhava para os álamos do Monet e engolia meu almoço. Nem por isso. Lembro-me desses momentos como sendo intensamente prazerosos, momentos em que quase senti que poderia entrar no plano da imagem e habitar a obra — uma meditação guiada, com os olhos abertos. Nas quatro décadas desde então, ouvi muitas palestras sobre Monet, li inúmeros livros e catálogos de exposições e até produzi alguns textos por conta própria. No entanto, apenas o ato de realmente olhar para essa pintura repetidas vezes, e para muitas outras de Monet, proporcionou-me um verdadeiro prazer pessoal.

Clássico, pop, jazz, rock ou rap — muitos de nós nos sentimos muito confortáveis em apreciar música sem estar mergulhados em sua história ou nas técnicas de sua performance, e não precisamos realmente ser informados o que significa por um especialista. Por que, então, quando se trata de arte, a maioria de nós sente a necessidade de palavras de outra pessoa para ter uma experiência gratificante?

Viver e realmente olhar para obras de arte venceu todo o aprendizado de livros e, de fato, toda a conversa sobre arte. Às vezes visito um colecionador e me encontro capaz de fornecer algum fato sobre uma obra de arte que o colecionador não conhecia, como: "Seu Picasso era propriedade do filho do artista, Claude ou "Toulouse-Lautrec fez este circo tirar da memória enquanto ele estava hospitalizado por alcoolismo." Ou "Há treze outros retratos de Liz Taylor de Warhol feitos em 1964, mas o seu é o único em roxo."

O que eu nunca posso fazer, no entanto, é realmente conhecer e sentir o trabalho, bem como alguém com a oportunidade de colocar os pés para cima, virar a música para baixo, e olhar para ele o tempo que ele ou ela quiser. Em seu excelente livro *Imagens e Lágrimas: Uma História de Pessoas que Choraram na Frente das Pinturas*, James Elkins escreve: "As pinturas retribuem a atenção que recebem ... quanto mais você olha, mais você se sente."¹⁷¹

de viagem à Europa. Valorizar a cultura local, usar os espaços públicos, fornecer cultura aos filhos é garantir as gerações futuras a apropriação do que é nosso. Quem sabe assim teremos coesão social. Quem sabe assim resolveremos nossos problemas ao invés de fugir do país. É uma oportunidade de garantir a seus filhos um olhar crítico para o mundo em que eles vivem. É proporcionar que eles sejam melhores.

¹⁷¹ Nota do Autor: James Elkins, *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* (Nova York: Routledge, 2001),

Por outro lado, ele relata que em trinta e cinco anos de visitas subsequentes, ele nunca correspondeu aos sentimentos intensos que tinha ao ver o Êxtase de São Francisco de Giovanni Bellini na Coleção Frick em uma visita com seu pai quando criança. Com o passar dos anos, ele passou a saber mais sobre a pintura, como um estudioso, do que possivelmente qualquer outra pessoa, mas ele nunca sentiu isso tão fortemente como naquele momento original:

Quando olhei, era como se as palavras tivessem sido varridas da minha cabeça e substituídas por pinceladas e cores. A palavra "mágico" não faz justiça ao que senti, mas, novamente, mal me lembro do que senti: estava apegado à pintura de uma forma estranha que quase perdi a capacidade de lembrar.¹⁷²

Quando olhamos para uma obra de arte, nossa percepção neurológica baseia-se apenas 20% em informações de baixo para cima transmitidas da retina. Em contraste, 80 e às vezes 90% vêm de cima para baixo de regiões do cérebro que regem funções como a memória. Nós fazemos sentido do que estamos vendo com funções neurológicas complexas. É por isso que, por exemplo, algumas formas de dano cerebral podem tornar os indivíduos incapazes de distinguir entre os rostos das pessoas, mesmo que possam ver tudo perfeitamente bem. Olhando para uma pintura, seja nova para nós ou muito familiar, preenchemos muito do nosso cérebro; a informação de nossas retinas sozinhas não é suficiente. Claro, a maioria de nós é incapaz de filtrar o que o cérebro entrega, e é por isso que a arte, um meio principalmente visual, pode ser tão explosivamente subjetiva. Pessoas diferentes olham para a mesma obra de arte e podem ter reações muito diferentes.

É muito difícil usar a linguagem para descrever a intensidade de uma experiência visceral olhando para uma obra de arte. A arte é em si uma língua com um número infinito de dialetos. A sinestesia é uma função cerebral que resulta na percepção de notas musicais como cores, e em adultos é rara e considerada anormal. É possível que nasçamos sinestésicos não apenas em termos de ver a música como cores, mas com a capacidade de experimentar sensações visuais visceralmente, como a música é experimentada, sem linguagem verbal ou escrita como intérprete. Uma teoria especulativa de desinibição sugere que, à medida que o cérebro se

¹⁷²Nota do Autor: Ibid., 58.

desenvolve, cria um equilíbrio entre forças excitatórias e inibitórias. As funções cerebrais esquerdas das estruturas racionais e linguísticas inibem, e as funções holísticas e intuitivas do cérebro direito excitam.

Quando se trata de se envolver com uma obra de arte, o cérebro esquerdo analítico, lógico e semântico processa informações sobre valor comercial e social, enquanto é o cérebro direito intuitivo, emocional e visual que processa o próprio objeto. Para experimentar o valor essencial da arte, faz sentido para nós desinibir nossa resposta silenciando os impulsos do cérebro esquerdo. É possível que certas drogas, particularmente as chamadas drogas alucinógenas, realizem essa função. Não estou defendendo o uso de drogas, mas sugiro que acesse o valor essencial de uma obra de arte, e de fato, para testar se merece consideração como arte, é importante diminuir o volume sobre os fatos sobre ela (o que pode ser expresso adequadamente ou com precisão com as palavras) e apenas sentar-se com ela pelo menos o tempo que for necessário para ler seu jornal ou blog favorito. Reverter o conhecido ditado, "O que você vê é o que você tem", e pergunte a si mesmo: "Eu entendo o que vejo?" Com arte moderna e contemporânea, obtê-lo muitas vezes não é sobre resolver um quebra-cabeça, mas sentir a natureza das perguntas.

A cultura ocidental contemporânea promove a crença no que pode ser comprovado cientificamente ou demonstrado empiricamente e não se sente confortável atribuindo valor, além de comercial ou social, a esforços criativos. Nem todas as culturas não estão dispostas a atribuir valores intangíveis, e felizmente ainda há artistas hoje em dia que acreditam neles. Em uma entrevista recente, a pintora britânica Bridget Riley (Figura 45) lembrou de ter visto pinturas chinesas de pergaminho em uma exposição no Museu Britânico na década de 1970:

Após ver a exposição, comprei um livro sobre os critérios pelos quais essas obras foram avaliadas. Os chineses tinham padrões muito, muito rigorosos. Eles desenvolveram uma forma de julgamento baseada no espírito, humor e sentimentos transmitidos pelas pinturas. Shih, pelo que me lembro, está relacionado à "vivacidade". A informalidade das pequenas marcas de pincel significa que elas exigem grande discernimento. Não importa quão hábeis e vívidos possam ser os traços do pincel, a menos que estivessem impregnados de uma verdade básica, li, a pintura em rolo era considerada sem

valor. Gostei da forma como os critérios estavam relacionados a estados de ser e que as pinturas transmitiam estados de espírito.¹⁷³

A maioria de nós entende o que Riley está chegando, mas apenas através do meio do uso inglês atual, que é muito inferior ao mandarim quando se trata de descrever sentimentos nuances. Além disso, pouco ajuda a entender o que ela está dizendo: idealmente, devemos senti-lo, e a única maneira de começar a abrir a porta para a possibilidade de fazer isso é experimentar o objeto em si. Quando Riley usa a palavra inútil para descrever um pergaminho sem ler, não imagino que ela esteja falando sobre valor comercial (ou valor social), mas está sugerindo que, muito simplesmente, o trabalho não vale a pena olhar porque não funciona no alto nível considerado necessário para transmitir espírito, humor e sentimentos.

¹⁷³ Nota do Autor: Pace Wildenstein, Bridget Riley: Recent Paintings and Gouaches (Nova York: Pace Wildenstein, 2007), 22.

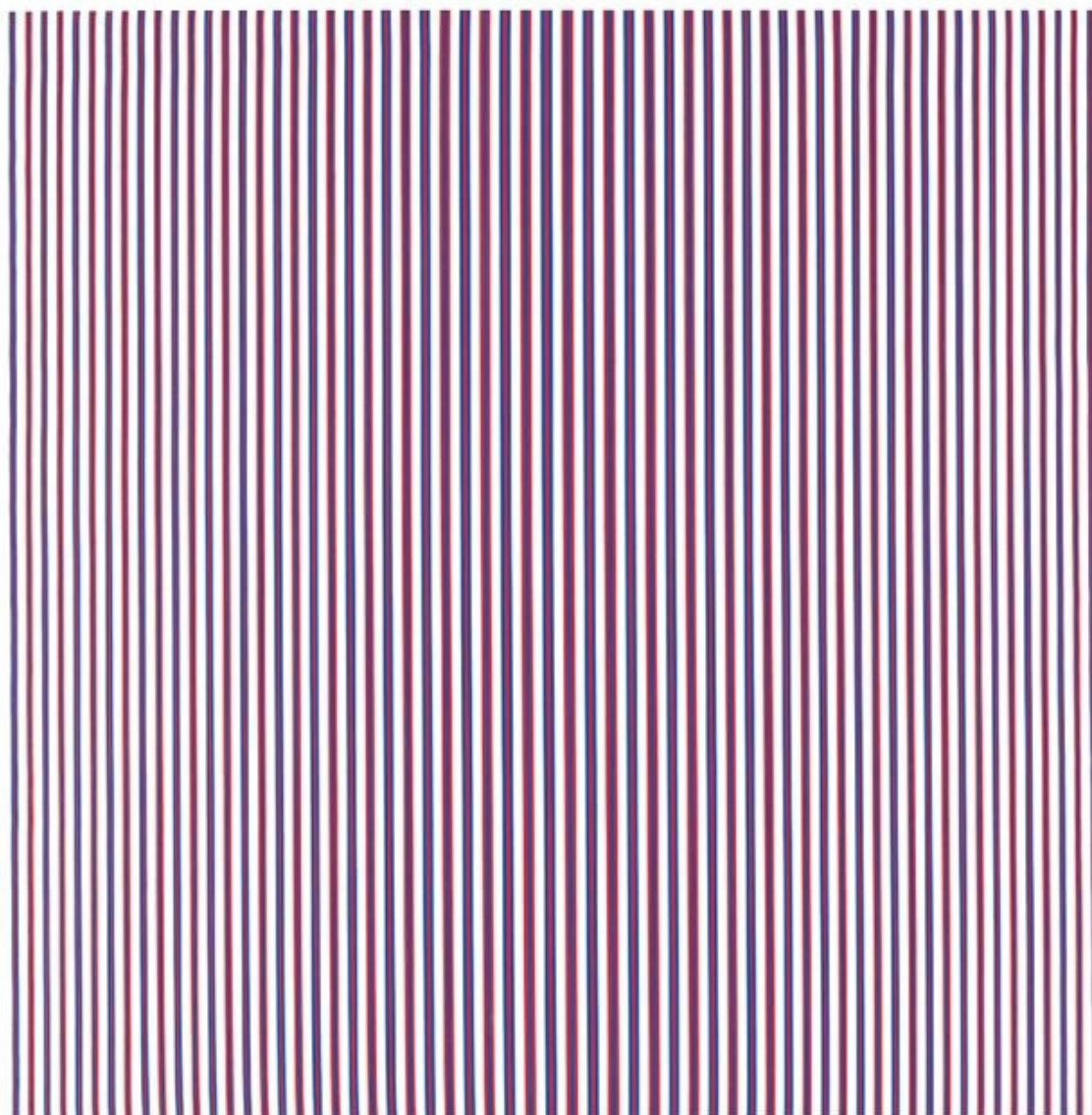


Figura 45 - BRIDGET RILEY. *Canto 2*, 1967. Emulsão sobre linho. 231 × 228,6 cm. Coleção Particular.

2.6.1.4 Decoração

Parece que a primeira coisa que o Homo sapiens fez uma vez que comida e abrigo foram cuidados foi cobrir as paredes de suas cavernas com imagens impressionantes de animais usando materiais cuidadosamente preparados e técnicas incríveis de modelagem e perspectiva. Eles inventaram tudo, teria exclamado Picasso ao visitar as cavernas de Lascaux. Ao longo da história, a humanidade se apropriou das paredes como superfícies para imagens. A dobra central da Playboy no poço de graxa da loja de automóveis e O Sonho de Picasso na sala de estar de Victor e Sally

Ganz estão servindo ao mesmo propósito: algo mais agradável de se olhar do que uma parede nua.

As fotos com as que temos as conexões mais íntimas e pessoais são as de nossas casas. Estes geralmente incluem fotografias de amigos e familiares; obras de filhos, netos, sobrinhas e sobrinhos; cartazes de eventos que assistimos ou desejava que tivéssemos; e pinturas e desenhos de artistas com diferentes graus de valor comercial e aclamação da crítica. Gravado indelevelmente em minha memória está uma pequena vida morta de uma gota de neve branca flutuando em um chão preto em um quadro branco escalpado horrível que pairava sobre a lareira em minha casa de infância. Tivemos outras obras menores igualmente não notáveis, mas essa eu me lembro mais vividamente, eu não tenho ideia do porquê.

Escolhemos o que colocar em nossas paredes por uma ampla variedade de razões, incluindo nostalgia, sentimentalismo, lembrança de entes queridos e heróis seculares e religiosos. Mas quando surge a oportunidade de escolher uma obra de arte, independentemente do orçamento, a maioria das pessoas opta pelo que acredita que sempre nos animará e, claro, combinará com o sofá. Há muito tempo é moda no mundo da arte ridicularizar aqueles colecionadores e seus decoradores que procuram uma obra de arte para preencher um espaço específico na casa. Afinal, os colecionadores verdadeiros compram o que lhes fala, e que se dane para onde ela irá (em alguns casos, para o quarto da empregada, eventualmente). Da mesma forma que decorativo é frequentemente usado como um termo pejorativo, particularmente quando aplicado à arte contemporânea, a implicação é que um objeto que é decorativo não pode ser intenso, espirituoso, chocante, evocativo, didático, incisivo, envolvente, misterioso e absolutamente belo. É útil, especialmente no clima atual de colecionismo como um esporte feroz, lembrar que a raiz latina *decos* referia-se a um troféu ganho no campo de batalha, assim como o diploma de direito, um marlim empalhado e uma pintura vermelha do Presidente Mao por Warhol.¹⁷⁴

Na decoração inglesa é geralmente definida como um complemento ou uma cobertura em vez de essencial. Decoramos um bolo de casamento com cobertura e

¹⁷⁴ A Galeria de arte e até mesmo os artistas têm de fazer uma escolha ou eles vão para um caminho decorativo o buscam um caminho de uma arte verdadeira. Decorativo é tudo aquilo que traz apenas os aspectos estéticos deixando de fora os aspectos simbólicos. A periscópio nunca conseguiu ter uma relação comercial com decoradores e arquitetos. Parece que nosso trabalho não atendia não atendia a demanda deles. Isso não me traz Alegria até mesmo porque uma coisa não é oposta a outra.

enfeites. Um rosto é decorado com maquiagem. Na decoração francesa é entendido mais profundamente como uma qualidade intrínseca e agradável aos olhos que não nega nem contradiz outras qualidades. Matisse provou isso conclusivamente, criando ao longo de sua vida obras extremamente decorativas em todos os meios de comunicação que não são apenas explosivamente inovadoras, mas apaixonadas, pungentes e líricas.

Os colecionadores mais sérios esbanjam muita atenção em como suas obras de arte decoram suas casas. Os objetos podem não ser escolhidos porque se encaixam em um design predeterminado, mas, uma vez escolhidos, precisam ser integrados com sucesso na sala. Buscando criar um diálogo diário com uma nova compra, um colecionador pode pendurá-lo onde será visto com frequência, em vez de cerimoniosamente acima da lareira. Conheço colecionadores que esperam mudar obras de arte em suas casas regularmente. Isso não só os ajuda a ver novamente os méritos de uma obra que, ocupando o mesmo local por anos, tornou-se mobiliário visual, mas a justaposição de obras diversas cria um diálogo entre eles (às vezes um argumento, nesse caso eles devem ser permanentemente separados) que pode ter pouca lógica de uma perspectiva curatorial.

2.7 IV Fantasma de Marley: Passado, Presente e Futuro

*Hoje o mercado é mestre dos artistas e de seu trabalho.*¹⁷⁵

Fausto Melotti

*Os artistas de hoje sabem mais. Eles estão cientes do mercado mais do que antes. Parece haver algo no ar que a arte é o próprio comércio.*¹⁷⁶

Jasper Johns

A capacidade da arte de afetar o indivíduo em nível pessoal e privado recebe cada vez menos atenção no discurso público do que seu valor comercial e social. Considere as seguintes declarações de artistas nascidos entre 1866 e 1965:

A alma está emergindo, refinada pela luta e pelo sofrimento. Emoções mais cruas como medo, alegria e luto, que pertenciam a este momento de julgamento, não atrairão mais o artista. Ele tentará despertar emoções mais refinadas, ainda sem nome. Assim como ele viverá uma vida complicada e sutil, então seu trabalho dará aos observadores capazes de senti-los emoções sutis além das palavras.¹⁷⁷

Wassily Kandinsky, nascida em 1866.

Me perguntaram o que minha pintura realmente significa em termos de sociedade, em termos de mundo... E minha resposta, então, foi que se meu trabalho fosse devidamente compreendido, seria o fim do capitalismo de Estado e do totalitarismo. Porque na medida em que minha pintura não era um arranjo de objetos, não um arranjo de espaços, não um arranjo de elementos gráficos, era [em vez] uma pintura aberta ... nessa medida eu pensei, e ainda acredito, que meu trabalho em termos de seu impacto social denota a possibilidade de uma sociedade aberta.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Nota do Autor: Fausto Melotti, citado por Karen Rosenberg, "Sculptor Italiano Sintonizado com a Ocupação Harmônica do Espaço," *New York Times*, 8 de maio de 2008, E5.

¹⁷⁶ Notas do Autor: Carol Vogel, "As Áreas Cinzentas de Jasper Johns," *New York Times*, 3 de fevereiro de 2008, seção Artes e Lazer, 32.

¹⁷⁷ Notas do autor: KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, 1912. Tradução de Francis Golfing, Michael Harrison e Ferdinand Ostertag. Nova York: Wittenborn Schultz, 1947. p. 24.

¹⁷⁸ Notas do autor: NEWMAN, Barnett. In: HO, Melissa. "Chronology." In: TEMKIN, Ann (org.). Barnett Newman. Filadélfia: Museu de Arte de Filadélfia, 2002. p. 334.

Barnett Newman, nascido em 1905

O resultado da minha pesquisa visa compreender o ser humano como um ser espiritual. Um humano deve aprender a elevar-se acima de sua realidade: ele deve criar um veículo espiritual para si mesmo com o qual ele pode chegar a um local totalmente diferente no cosmos.¹⁷⁹

Joseph Beuys, nascido em 1921.

Eu sempre sinto que a arte está lá e eu só vejo, então não é realmente um monte de trabalho.¹⁸⁰

Damien Hirst, nascido em 1965

Hirst é frequentemente elogiado como um hábil homem de negócios, contrastando fortemente com o estereótipo do artista gênio que se sente torturado e deslocado da sociedade. Embora alguns de nós possam estar apegados à ideia romântica do artista como alguém indiferente ao dinheiro, é um desafio colossal para um artista dominado pelo mercado resistir à tentação de produzir aquilo que claramente vende, ao invés daquilo que ele sente a necessidade de expressar.¹⁸¹

Artistas renomados, desde Rodin e Picasso até De Kooning e Lichtenstein, também apreciavam a riqueza e tinham plena consciência do mercado em que atuavam. No entanto, suas astúcias comerciais eram geralmente mantidas longe dos holofotes. Hoje, a situação mudou. A capacidade de um artista em cultivar e expandir seu mercado é frequentemente destacada, sendo vista por muitos como um atributo admirável.

Anteriormente, muitos artistas sentiam desconforto ao ver suas obras leiloadas publicamente. Hirst, no entanto, rompeu essa tradição com uma proximidade sem precedentes com o mundo dos leilões. Tobias Meyer, leiloeiro da Sotheby's, refere-se a uma obra de Hirst simplesmente como Damien, sem necessidade de um sobrenome.

¹⁷⁹ Notas do autor: BEUYS, Joseph; SCHULZ, Rosemarie; GRAUPNER, Stefan. Joseph Beuys: A Private Collection. Munique: A11 Artforum, 1990. p. 31.

¹⁸⁰ Notas do autor: Blake Butler, "Damien Hirst on Writing," HTMLGIANT, 25 de maio de 2011, <http://htmlgiant.com/craftnotes/damien-hirst-on-writing> (acessado em 4 de outubro de 2011).

¹⁸¹ A repulsa de certos artistas enquanto eles mesmos deste recurso. Eles usam de várias estratégias de marketing (que pode estar em sua intuição). Nenhum deles assume publicamente isso. Em público parecem desafortunados, mas aproveitam de toda segurança de uma conta bancária cheia.

Com perspicácia nos negócios, Hirst fez uma jogada audaciosa em setembro de 2008, utilizando um leilão público como canal principal para suas obras, contornando assim o escrutínio crítico típico de um lançamento em galeria.

A venda na Sotheby's em Londres, que coincidiu com o pedido de falência do sólido banco de investimento Lehman Brothers, parecia inicialmente um sucesso retumbante. No entanto, o cenário mudou rapidamente. Poucas semanas depois, em outro leilão da Sotheby's em Nova York, muitas das obras de Hirst não encontraram compradores. O New York Times chegou a descrevê-lo como notícia velha¹⁸², frustrando quaisquer ambições que Hirst pudesse ter de seguir os passos de David Bowie e lançar ações de si mesmo, englobando sua arte e sua icônica obra com um tubarão conservado.¹⁸³

2.7.1 Não são como eram antes

O lendário curador Henry Geldzahler se referiu à geração de pintores abstratos que surgiram nas décadas de 1940 e 1950 como uma geração de rabinos, pois ele acreditava que Newman, Rothko, Still, Kline, Reinhardt e seus contemporâneos “queriam projetar a imanência de Deus, da divindade, em seus trabalhos, sem especificidade... Eles queriam te elevar e te manter nessa elevação.”¹⁸⁴ Em um mundo artístico muito diferente do atual, demorou muito tempo para que a maioria deles alcançasse um grau modesto de estabilidade financeira. E aqueles abençoados com longevidade se tornaram eminentes referências quando, finalmente, alcançaram algum grau de fama no final dos anos 1950. Mas, naquela época, estavam prestes a ser suplantados pela chamada geração Pop, artistas figurativos e abstratos de traços firmes, que foram identificados, rotulados e transformados em estrelas do mundo da arte ainda no início dos trinta anos - artistas como Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Stella, Kelly, entre outros. Estes jovens artistas se inspiraram em tirinhas, anúncios de outdoor, bandeiras americanas e

¹⁸² Notas do autor: Carol Vogel, “In Faltering Economy, Auction Houses Crash Back to Earth,” New York Times, 17 de novembro de 2008, C9.

¹⁸³ Notas do autor: Carol Vogel, “Damien Hirst’s Next Sensation: Thinking Outside the Dealer,” New York Times, 15 de setembro de 2008, E1, E5.

¹⁸⁴ Notas do autor: Henry Geldzahler, citado por Kathleen L. Housley, Emily Hall Tremain: Collector on the Cusp (Meriden, Conn.: Emily Hall Tremain Foundation, 2001), p. 137.

cédulas de dólar, e muitos admiradores de Pollock e de Kooning se recusavam a aceitar o que eles produziam como arte. Esse argumento parece antiquado hoje, quando a mesma pessoa que compra um Rothko de 1950 em um leilão por 73 milhões de dólares, no dia seguinte, dá um lance de 72 milhões em um Warhol de 1963, presumivelmente para pendurar na mesma sala de estar.

Uma narrativa duradoura dos últimos 150 anos é o eventual sucesso de artistas pioneiros cujas obras controversas foram inicialmente consideradas não arte pelos críticos e pelo público. Para citar apenas alguns, Marcel Duchamp, Pollock, Warhol e Beuys se encaixam nesta categoria, e seu trabalho provavelmente será pendurado em museus e será discutido, comprado e vendido ao longo do século XXI. Cinquenta anos atrás (mais tempo no caso de Duchamp) eles produziram seu grande trabalho, eles são duradouramente influentes e surpreendentemente proféticos, e o argumento sobre se o que eles fizeram é ou não arte ainda é fértil.

O mundo da arte de hoje me parece muito diferente de quarenta ou cinquenta anos atrás. Será que as estrelas da arte de hoje entrarão nos livros de história como capítulos completos, pequenas notas de rodapé, ou em tudo? Alguns foram rapidamente de trapos a riquezas, e embora pareçam estar se alimentando e bem alimentados pelo mercado de arte atual, até mesmo seu melhor trabalho pode estar refletindo, em vez de criar, o intelecto de nossos tempos. Embora a natureza da arte deva evoluir de idade para idade, sua medida é certamente o efeito que ela tem sobre a cultura comum e as gerações subsequentes. Em 50 anos, um tubarão preservado em formaldeído parece datado ou profundo?¹⁸⁵

2.7.2 Arte e a influência da linguagem

O tipo de linguagem usada para discussão pública e crítica de obras de arte reflete a cultura atual tanto quanto a natureza do trabalho discutido.¹⁸⁶ Na primeira metade do século XX, muitos escritos sobre arte poderiam hoje ser considerados

¹⁸⁵ Para registro, o mercado de arte brasileiro consegue ter trabalhos de jovens artistas com preços maiores do que artistas antigos já estabelecidos e aclamados pela crítica. Somente esse assunto daria uma pesquisa a parte.

¹⁸⁶ Posso acrescentar a importância das mídias sociais no mundo de hoje. Um trabalho pode crescer de valor e de importância se estiver nos tópicos mais comentados do Twitter. Várias polemicas tem sido usadas como forma de reconhecimento do dos trabalhos e do artista. Vide a polemica de Maxwell Alexandre com Inhotim. Nunca saberemos as verdadeiras intenções do artista, mas sem dúvida o mercado de arte mudou a percepção sobre o trabalho dos envolvidos.

excessivamente líricos. Com o exagero tipicamente gálico, Octave Mirbeau opinou sobre Renoir em 1913:

Talvez Renoir seja o único grande pintor que não criou uma obra triste. Para ele, a alegria é uma questão de intenção e não de acaso. Sua arte é despertada pela alegria tão naturalmente quanto a luz abraça e revela o que vemos. Quando os olhos de Renoir contemplam objetos, ele vê sua imersão na luz e o jogo da luz muda sua percepção do objeto. Isso dá origem a uma dupla serenidade nele: a alegria que ele sente na contemplação e a certeza de que pode pintar a imagem exatamente como a percebe. Ele sabe que o mundo está lá e ele está lá para pintá-lo.¹⁸⁷

Uma década depois, o distinto crítico britânico Roger Fry abordou os nus de Cézanne com palavras que, para nossos ouvidos, soam talvez um pouco menos rebuscadas:

Assim, existem várias pequenas composições que têm uma extraordinária frescura e delicadeza de sentimento, uma suavidade rítmica fluida e uma delicadeza de cor... É a expressão de um humor que nos surpreende por sua elegância quase lúdica em um temperamento que, na maioria das vezes, era tão sério, tão austero e tão pouco atraído pelo factício.¹⁸⁸

Quer concordando com este sentimento em particular ou não, o público interessado, bem como os artistas, colecionadores e negociantes da época, aceitaram e compreenderam essa abordagem e tipo de linguagem. Os críticos americanos de meados do século, Clement Greenberg e Harold Rosenberg, dominaram o mundo da arte com teorias de arte moderna não adulteradas por referências ao valor comercial. No entanto, à medida que a arte moderna se tornou mais popular, isso mudou.

Após a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, a arte contemporânea tornou-se um tema adequado para revistas semanais de grande circulação como *Life* e *Time*, e alguns artistas contemporâneos posteriormente tornaram-se nomes familiares. Os escritores frequentemente conheciam bem os artistas e, em geral,

¹⁸⁷ Notas do autor: Octave Mirbeau, "Préface," em Renoir (Paris: Bernheim-Jeune, 1913), s.p. Traduzido pelo autor por meio de Christian Bonvin.

¹⁸⁸ Notas do autor: Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development* (University of Chicago Press, 1989), p. 82.

apoiavam suas inovações, mas o estilo da Time/Life exigia uma apresentação ambígua que não alienasse nem os intelectuais nem os ignorantes.

"Ele é o Maior Pintor Vivo nos Estados Unidos?" gritou o título do artigo sobre Pollock na edição de 8 de agosto de 1949 da Life.¹⁸⁹ E na época de sua morte precoce e dramática em 1956, a Time apelidou Pollock de Jack o Gotejador, que se mostrou tão duradouro que encabeçou uma reportagem de 2008 nas páginas de moda do Herald Tribune intitulada Sua Influência Esborrada pelas Passarelas.

"Ele é o Pior Artista dos EUA?" questionou a Life em uma reportagem de 31 de janeiro de 1964 sobre Roy Lichtenstein. Embora deixasse espaço para uma resposta positiva, o artigo ainda citava críticos, oficiais de museus e colecionadores anônimos achando o trabalho de Lichtenstein fascinante, vigoroso e belamente austero.

Durante a década de 1960, quando essas revistas tinham enormes leitores, escritores como Rosalind Constable e David Bourdon, agora em grande parte esquecidos, promoviam descaradamente artistas de vanguarda em artigos ricos em ilustrações e leves em palavras. Christo, em particular, se beneficiou dessa exposição porque seus projetos envolvendo paisagens e arquitetura eram propensos a fotografias impressionantes. Esses escritores de modo algum seguiam a opinião popular do mundo da arte: Bourdon defendeu os vastos trabalhos terrestres de Michael Heizer e Robert Smithson em uma reportagem de 1969 na Life sobre arte de terra quando este gênero radical estava em sua infância. Curiosamente, não havia muito naqueles artigos sobre valor comercial.¹⁹⁰

Na década de 1970, a linguagem do discurso da arte contemporânea tornou-se mais existencial e, gradualmente, mais abstrusa. Conferiu gravidade ao trabalho de pintores e escultores minimalistas e artistas conceituais, mas deixou muitos de nós lutando com nossos dicionários. O notável crítico, negociante e curador alemão Heiner Bastian escreveu sobre o trabalho do artista americano Cy Twombly: "A principal fascinação dessas pinturas é a experiência que elas transmitem de uma infiltração

¹⁸⁹ Notas do autor: Dorothy Seiberling, "Is He the Worst Artist in the U.S.?" Life, 31 de janeiro de 1964, 79–83 (citações na p. 79). O artigo da Life sobre Pollock é "Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?" Life, 8 de agosto de 1949, 42–45.

¹⁹⁰ Notas do autor: David Bourdon, "What on Earth!" Life, 25 de abril de 1969, 80–86.

mútua direta de um formalismo inerente através da dissecação prismática de múltiplos estados de forma.”¹⁹¹

Gradualmente, tal linguagem ficou amplamente confinada à academia, e o jornalismo popular apropriou-se da terminologia do mercado financeiro. Antes, uma obra de arte só chegaria à primeira página do New York Times se fosse roubada, mas, em meados da década de 1980, a crescente perspicácia de mercado das casas de leilão e o apetite do público por histórias de ganância levaram a repetidas aparições de obras de arte na primeira página apenas devido ao preço pago por elas em leilão. Quando um magnífico exemplar dos Girassóis de van Gogh foi vendido na Christie's em Londres por \$39,9 milhões (triplicando o recorde anterior de leilão para uma obra de arte), a história estampou manchetes ao redor do mundo. O comprador manteve sua identidade em segredo por uma semana, enquanto a curiosidade crescia e a especulação corria solta. Então, a Yasuda Fire and Marine Insurance Company do Japão anunciou que havia comprado a obra para comemorar a fundação da empresa em 1887, talvez não tão coincidentemente no mesmo ano em que van Gogh iniciou a série de girassóis. A empresa informou aos leitores curiosos de todo o mundo que ela se juntaria a obras de Picasso, Gauguin, Renoir e Grandma Moses em seu museu corporativo e que simbolicamente substituíria os Girassóis destruídos pelo bombardeio aliado em Nagasaki em 1945. Assim, a segunda maior empresa de seguros do Japão obteve uma cobertura editorial extremamente favorável em todo o mundo que nenhum orçamento publicitário poderia ter proporcionado. Yasuda fez a maioria das manchetes, mas essas manchetes foram feitas apenas por causa do preço então espantoso, e não pela notável obra de arte.

Nos vinte anos seguintes, as casas de leilão aumentaram suas habilidades e orçamentos de marketing, as notícias financeiras dominaram as manchetes, e muitas das pessoas com riqueza recém-criada falavam negociação como primeira língua. Enquanto outros idiomas eram usados para escrever dissertações de doutorado e revisar exposições em revistas de arte, grande parte do mundo da arte seguiu a linguagem do comércio, e a maioria dos jornalistas em atividade seguiu o exemplo. Nos séculos XIX e início do XX, os negociantes de arte envolvidos no comércio

¹⁹¹ Notas do autor: Heiner Bastian, ed., Cy Twombly: Catalogue Raisonné of the Paintings, vol. 3, 1966–1971 (Munich: Schirmer/Mosel, 1994), p. 27.

internacional geralmente falavam mais de um idioma fluentemente. Quando o centro do comércio de arte se deslocou para Londres e Nova York após a Segunda Guerra Mundial, o inglês começou a predominar. Mas agora, no início do século XXI, à medida que asiáticos, do Oriente Médio, russos e outros entraram na disputa como colecionadores, negociantes, curadores e artistas, a língua franca do mundo da arte internacional parece estar se tornando o *Globish*¹⁹², definido por um ex-executivo da IBM como um vocabulário utilitário mínimo de palavras em inglês adequado ao comércio, desprovido de nuances ou descrições sutis.¹⁹³ Enquanto a maioria dos diálogos no mundo da arte se baseia em linguagem comercial, a linguagem dos valores espirituais migrou para a publicidade de produtos de consumo. A CEO da PepsiCo, Indra Nooyi, usa palavras como aspirações e valores mais elevados para definir o apelo salgado, calórico e cheio de xarope de milho dos produtos de sua empresa.¹⁹⁴

Um dos grandes patronos da arte pós-guerra americana foi o Conde Giuseppe Panza di Biumo, um rico italiano que foi um comprador entusiasmado e precoce, como Robert Scull e Emily Tremaine, de obras de Rothko, Kline e Guston e depois Rauschenberg, Rosenquist e Lichtenstein, bem como Donald Judd, Flavin, Serra e muitos outros que agora entraram no cânone da importância histórica. Filantropo, ele doou muitas de suas obras de arte, algumas para museus americanos; ele vendeu outras para transformar sua casa em um museu, que agora é administrado pela Italian National Trust. Quando ele morreu em abril de 2010, o *New York Times* publicou um obituário substancial:

O Conde Panza descartava conversas sobre dólares e centavos. “Entender a nova arte era de suma importância para mim”, disse ele à *Vogue* em 2007. “Era como descobrir uma nova teoria da física, ou um novo corpo celestial. Nasceu desse mesmo desejo, de conhecer o desconhecido.

¹⁹² Globish refere-se a uma versão simplificada do inglês, utilizada globalmente para comunicação entre falantes não nativos, evitando nuances e expressões idiomáticas para facilitar o entendimento mútuo em contextos internacionais.

¹⁹³ Notas do autor: Isaac Chotiner, “Globish for Beginners,” resenha de Globish, por Robert McCrum, *New Yorker*, 31 de maio de 2010, p. 76.

¹⁹⁴ Notas do autor: John Seabrook, “Snacks for a Fat Planet,” *New Yorker*, 16 de maio de 2011, p. 54.

O obituário conclui com uma citação de 2008: “Eu coleciono arte porque amo a beleza, não para ganhar dinheiro.” Apesar dessa declaração inequívoca, o autor do obituário comenta: “Ele investiu cedo no Minimalismo, arrebatando obras de Judd, Flavin, Carl Andre” (ênfase do autor).¹⁹⁵

Como o historiador Tony Judt observou, “fizemos uma virtude da busca pelo interesse material próprio: na verdade, esta mesma busca agora constitui o que resta de nosso senso de propósito coletivo. Sabemos quanto as coisas custam, mas não temos ideia de seu valor.”¹⁹⁶

Não faz muito tempo, participei de uma discussão em painel organizada pela Appraisers Association of America, Inc., que eu presumi que seria sobre os critérios usados para determinar valores defensáveis para fins de seguro e fiscais. O assunto, muito mais amplo, era de fato, “A Arte é uma Classe de Ativo?” Nenhum dos participantes, inclusive eu, se sentiu de alguma forma constrangido em discutir arte como simplesmente um produto.

A nomenclatura do movimento artístico pode ser inexata, mas é frequentemente usada como uma forma abreviada por praticamente todos, exceto pelos artistas assim descritos. À medida que o século XX avançava, ismo seguia mais ismos (Impressionismo, Fauvismo, Cubismo, Pós-Impressionismo, Surrealismo, Expressionismo Abstrato, Pop, Minimalismo), até que ou a fadiga ou a diversidade superou o mundo da arte da década de 1980. A Artforum tentou lançar o que a escritora Ronny H. Cohen chamou de *Energism* na edição de setembro de 1980, mas ele não vingou.¹⁹⁷ Vinte e oito anos depois, apenas alguns meses antes de um colapso econômico global, a mesma venerável revista teve muito mais sucesso com uma edição dedicada a Arte e Seus Mercados (abril de 2008). No entanto, fico decepcionado pelo fato de os editores não identificarem o movimento artístico dominante que logo seria ofuscado no início do século XXI como Comercialismo.

Para debater o mercado de arte, a Artforum organizou uma mesa-redonda de críticos, curadores, historiadores, especialistas em casas de leilões e até,

¹⁹⁵ Notas do autor: William Grimes, “Giuseppe Panza, 87, Collector of Postwar American Art,” New York Times, 2 de maio de 2010, p. A32.

¹⁹⁶ Notas do autor: Tony Judt, “Ill Fares the Land,” New York Review of Books, 29 de abril de 2010, pp. 17-19.

¹⁹⁷ Notas do autor: Ronny H. Cohen, “Energism: An Attitude,” Artforum, vol. 19, no. 1, setembro de 1980, pp. 16-23.

incrivelmente, um artista. Mas, em uma estranha omissão, dado o assunto, não havia nenhum negociante de arte. Um dos moderadores, o estudioso James Meyer, iniciou a discussão afirmando que “[o] extraordinário boom do mercado contemporâneo nos últimos anos, juntamente com a globalização da produção e exposição da arte ... estão entre os assuntos mais urgentes em qualquer discussão sobre a prática atual” (ênfase do autor).¹⁹⁸

2.7.3 Museus e mammon¹⁹⁹

O grau em que o dinheiro governa o mundo da arte é evidente pela forma como os museus agendam eventos para aproveitar atividades comerciais ou para evitar conflitos com eles. Na Suíça Art Basel em junho atrai a elite do mundo da arte (o pintor Chuck Close comparou um artista em uma feira de arte a um cordeiro visitando um matadouro), e um dos melhores pequenos museus do mundo, a Fundação Beyeler, nos arredores de Basileia, sempre apresenta uma exposição muito importante²⁰⁰ para aproveitar o tráfego pesado. Ao anunciar a data da inauguração do novo prédio do Novo Museu em Nova York no outono de 2007, a diretora Lisa Phillips disse: "Também cai bem entre os leilões e a Art Basel Miami."²⁰¹

¹⁹⁸ Notas do autor: James Meyer, citado em Ai Weiwei et al., "Art and Its Markets," p. 293

¹⁹⁹ *Mammon* é um termo que originalmente se referia a riquezas materiais, significando tanto “dinheiro” quanto “posses”, e o nome é usado tanto para expressar estes conceitos quanto para denominar um demônio que personifica a ganância e a avareza.

²⁰⁰ Durante a SP-Arte várias galerias e movimentos culturais abrem novas exposições. Os jantares e festas são amplamente conhecidos e disputados. A mesma coisa se repete na abertura da Bienal de São Paulo. Basta ver nas publicações de Instagram como a vida social e de negócios é movimentada.

²⁰¹ Notas do autor: Carol Vogel, "The New Museum Sets the Date," Inside Art, New York Times, 27 de julho de 2007, p. E28.



Figura 46 - REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN. Aristóteles com um Busto de Homero, 1653. Óleo sobre tela. 143,5 × 136,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Compra, contribuições especiais e fundos dados ou legados por amigos do Museu, 1961.

Reconhecendo o poder que o dinheiro exerce no mundo da arte, o Metropolitan Museum of Art em 2007 optou por fazer a curadoria de *The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, agrupando as pinturas de seus ilustres antigos proprietários (e doadores). Foram incluídas obras adquiridas diretamente pelo museu. Não fiquei surpreso, então, ao ler o extenso rótulo de parede para seu quadro de estrelas, *Aristóteles com um Busto de Homero* (1653, Figura 46) para ver como uma manchete: "O Museu comprou a pintura por um preço recorde." O preço em si,

no entanto, não foi nomeado, talvez por modéstia. Na verdade, foram 2,3 milhões de dólares, pagos em leilão em 1961. Ajustado pela inflação que seria de US \$ 15 milhões hoje, uma soma que causa um murmúrio nas salas de leilão, muito menos aplausos.

O estilo e a substância da linguagem que o Metropolitan Museum of Art escolhe usar ao especular sobre o significado desta obra mudou drasticamente desde que foi adquirida, uma mudança muito condizente em consonância com a ênfase atual na arte como veículo para carreiras e comércio. Em 1962, o reeditado e curador do museu Theodore Rousseau especulou que, ao contemplar o busto de Homero, os pensamentos de Aristóteles são desenhados ... em um mundo distante de sonhos e melancolia.²⁰² Visitantes da mostra do museu em 2007, seus ouvidos colados ao onipresente audioguia, ouviram em vez disso que Aristóteles provavelmente estava pensando: "Serei lembrado em quinhentos anos como Homero?" assim atribuindo ao antigo grego descrito por Dante como o mestre daqueles que conhecem os sentimentos de um participante do show de talentos.

Os limites que costumavam existir entre cultura e comércio desapareceram em grande parte dos olhos do público. As retrospectivas de museus de artistas vivos são patrocinadas pelas galerias e casas de leilões que vendem seus trabalhos. Dealers's Money Nudges Museums protagonizou uma matéria no New York Times que revelou oposição a essa tendência dentro da comunidade de museus e uma certa defensiva por parte de alguns participantes.²⁰³

Os museus anunciam suas exposições blockbuster com anúncios coloridos de página inteira em seções de entretenimento de jornais e promovem ativamente o turismo local com pacotes de hotéis que incluem ingressos cronometrados. Isto é um grande negócio. As lojas de museus evoluíram de alguns racks de cartões postais para franquias autônomas de alta receita vendendo tudo, desde réplicas do Sphinx Hatshepsut até fábricas de pimenta com uma mão. Muitos diretores de museus agora têm em seu ombro um gerente de negócios com o mandato de aumentar a receita de qualquer maneira possível, incluindo visualizações de funções privadas, publicação e venda de ingressos. Maximizar a renda nem sempre é compatível com um programa

²⁰² Theodore Rousseau, "Aristotle Contemplating the Bust of Homer," Metropolitan Museum of Art Bulletin, n.s. 20.5 (New York: Metropolitan Museum of Art, January 1962), 149.

²⁰³ Notas do autor: Jori Finkel, "Dealers' Money Nudges Museums," New York Times, 18 de novembro de 2007, seção Arts and Leisure, p. 1.

de inovação curatorial e excelência. Propostas de exposição consideradas de uma perspectiva comercial obscuras ou controversas podem perder para os agrados comprovados pela multidão. A maioria das exposições de fazer dinheiro são caras para a curadoria e mercado, e desde a crise econômica de 2008, o aperto de cintos forçou muitos museus a serem criados com exposições mais baratas. Os resultados são mistos. Um truque típico de sucesso é para o museu fazer a curadoria de novas exposições temáticas com obras de suas coleções permanentes. A maioria dos grandes museus tem repositórios significativos de obras formalmente exibidas raramente se em tudo. Em 2010, os nova-iorquinos foram expostos a trezentos quadros, desenhos, esculturas, cerâmicas e gravuras em Picasso no Metropolitan Museum of Art, todos de propriedade do museu. Esta mostra, presumivelmente, custou muito menos do que o custo de emprestar uma única obra do mesmo artista de outro museu ou colecionador privado, o que teria incorrido nas despesas adicionais significativas de transporte, seguro, viagens e administração.

Economizar dinheiro, no entanto, também pode levar a um museu a comprometer padrões de especialização. A edição de abril de 2010 do Art News relatou que muitos profissionais de arte familiarizados com a obra de Edgar Degas, incluindo não apenas curadores, mas comerciantes e especialistas em casas de leilões, não aceitaram como esculturas de bronze de boa-fé recém-lançadas de gesso recentemente descobertos supostamente feitos durante a vida do artista.²⁰⁴ No entanto, os patrocinadores dessas novas obras de um artista que morreu em 1917 organizaram uma exposição com um catálogo luxuoso em três idiomas, que começou em um museu privado pouco conhecido na Grécia. Após paradas em museus em Sófia, Bulgária e Tel Aviv, a mostra estava destinada a ser inaugurada no Museu de Arte de Nova Orleans em novembro de 2011, mas Susan M. Taylor, a recém-nomeada diretora, adiou a mostra indefinidamente. Tal exposição embalada e pré-curada entrega um grande artista à bilheteria, mas os visitantes estão olhando para obras ou reproduções originais?

²⁰⁴ Notas do autor: William D. Cohan, "A Controversy over Degas," Art News, vol. 109, no. 4, abril de 2010, pp. 86-97.

2.7.4 Leilões como notícias e entretenimento

Marketing e promoção muito sofisticados agora acompanham leilões de arte impressionista, moderna e contemporânea em Nova York e Londres.²⁰⁵ Antes do leilão em Nova York de obras de Picasso, Matisse, Bonnard e Giacometti da coleção da Sra. Sidney F. Brody em maio de 2010, Christie mostrou as obras por nomeação em galerias privadas redesenhadas para simular a decoração de sua residência em Los Angeles, incluindo o piso de azulejo preto e branco. Na sexta-feira, 30 de abril de 2010, os leitores do New York Times foram tratados com um anúncio de duas páginas e cores para a venda da coleção da Sra. Brody justapondo seu grande Picasso com uma pintura de Johns da coleção do autor Michael Crichton.²⁰⁶ A cativante mas ambígua legenda, Dois Grandes Momentos na Arte, implica uma relação entre as duas pinturas, embora para Christie os dois grandes momentos foram quando os herdeiros dos colecionadores recém-falecidos, mas de outra forma não ligados, ambos escolheram aquela casa de leilões em vez de Sotheby's. O Picasso e os Johns não compartilhavam o mesmo espaço porque um historiador de arte ou curador de museus sugeriu um relacionamento, mas porque seus respectivos proprietários foram recentemente falecidos.

Dois dias depois, o leitor dominical do New York Times foi tratado com uma segunda grande imagem colorida do Picasso da Sra. Brody na primeira página da seção De Artes e Lazer ilustrando um artigo sobre o quão decepcionante seria se a pintura fosse vendida por menos de US\$ 100 milhões,²⁰⁷ Enquanto as cores e data da obra são aludidas, brevemente, seu valor de mercado é o tema do artigo, que, no entanto, não foi publicado na seção de negócios do jornal. A quem serviu a história? A circulação do Sunday New York Times está na área de 1,4 milhões, mas há apenas cinco proprietários privados, em todo o mundo, de pinturas semelhantes o suficiente ao Picasso para ter um interesse investido em seu valor e, ao que parece, apenas cinco licitantes reais para a pintura. Apesar disso, o New York Times dedicou mais três artigos a este evento. Não só sua colunista de leilões regular Carol Vogel arquivou

²⁰⁵ Notas do autor: Consulte o comunicado de imprensa da Christie's, "Christie's to Sell the Collection of Mrs. Sidney F. Brody," 9 de março de 2010, <http://www.christies.com/about/press-center/releases/pressrelease.aspx?pressreleaseid=3948> (acessado em 4 de outubro de 2011).

²⁰⁶ Notas do autor: Anúncio da Christie's, "Two Great Moments in Art," New York Times, 30 de abril de 2010, pp. C30-C31.

²⁰⁷ Notas do autor: Carol Vogel, "The Blue-Chip Period," New York Times, 2 de maio de 2010, seção Arts and Leisure, p. 1.

sua história obrigatória do dia seguinte, mas as escritoras Roberta Smith e Holland Cotter, que revisam principalmente exposições, foram pressionadas em serviço e produziram *The Coy Art of the Mystery Bidder*²⁰⁸ e *Another Auction, Another Trophy*²⁰⁹, respectivamente. Embora essa cobertura não seja acrítica, é muito distante do escrutínio mais limitado dado ao museu e às mostras de galeria, bem como livros, peças de teatro e filmes, nas mesmas páginas de artes. E embora haja claramente um rigoroso processo de seleção definindo quais exposições atuais de museus e galerias podem até ser dignas de um ou dois parágrafos (e os revisores são críticos, não repórteres), cada nova temporada de leilões é concedida maior atenção do que muitos eventos sérios e populares nos principais museus de Nova York. Os participantes e compradores, nomeados ou não, são os mesmos anos após ano. As obras oferecidas são discutidas apenas por seus méritos como mercadoria, e os resultados são oferecidos, como eventos esportivos, com comentários autossuficientes das próprias casas de leilões e especialistas voluntários. "O mercado é tudo sobre liquidez global", citou o *New York Times* Tobias Meyer, da Sotheby's, depois que ele presidiu um leilão perfeitamente respeitável, mas dificilmente mutável de mercado, em 5 de maio de 2010²¹⁰. A cada poucos anos há de fato uma temporada de leilões que sinaliza uma mudança no mercado de arte, mas que dificilmente justifica a cobertura extensa e intensa desses eventos puramente comerciais nas páginas artísticas.²¹¹

2.7.5 A Commoditização da arte contemporânea

Segundo Karl Marx, a comoditização ocorre quando o valor comercial é atribuído a coisas (objetos, atividades, pessoas, até mesmo ideias) que geralmente não são consideradas em termos econômicos. Assim, a escravidão envolve a comoditização das pessoas e a prostituição da comoditização do sexo. Em nossa sociedade, os candidatos ao alto cargo são obrigados a levantar e gastar muitos

²⁰⁸ Notas do autor: Roberta Smith, "The Coy Art of the Mystery Bidder," *New York Times*, 9 de maio de 2010, p. WK4.

²⁰⁹ Notas do autor: Holland Cotter, "Another Auction, Another Trophy," *New York Times*, 6 de maio de 2010, pp. C1, C6.

²¹⁰

Notas do autor: Carol Vogel, "A More Sober Follow-Up to a Record Auction Night," *New York Times*, 6 de maio de 2010, p. A28.

²¹¹ Os leilões continuam com a importância de gerar negócios e notícias no mundo da arte. O mercado Secundário de arte parece ser maior e mais rico quando vemos as galerias, seus agentes e os espaços que ocupam nas feiras. Um dos quadros mais caros do Brasil, *A Caipirinha* de Tarsila do Amaral, foi a leilão por decisão judicial. Ele foi vendido por 57 milhões de reais. Mas foi mais importante para a leiloeira Bolsa de Arte mostrar seu poder.

milhões de dólares: a comoditização da política. Acusada de um crime, a pessoa que pode pagar um advogado bem-sucedido e experiente tem uma chance muito melhor de liberdade do que um réu indigente: a mercadoria da justiça. A educação é uma mercadoria. Um relatório do governo britânico em outubro de 2010 afirmou que "o custo dos cursos será indexado à probabilidade de recompensas financeiras abaixo da linha. O 'ponto de venda chave' de um curso será que ele fornece melhor empregabilidade."²¹² Conhecimento por dinheiro. Desastres são mercadorias. Três dias após o trágico terremoto perto de Sendai, no norte do Japão, em março de 2011, a Reuters informou o custo estimado para a nação em US\$ 180 bilhões, uma soma para a maioria de nós tão surpreendente a fim de ser virtualmente incompreensível.²¹³ Utilmente o escritor compara este evento com o terremoto de 1995 em Kobe, mas isso de alguma forma aumenta nossa compreensão do que aconteceu? Enterrado no fundo da história estava o número de mortos: 10.000.

Essencial para o processo de comoditização na arte é a falta ou perda de singularidade — aquela que distingue uma obra de arte da outra. Economistas definem os bens como *commodities* quando são intercambiáveis com outros bens nessa categoria oferecidos por outro produtor. Em seu excelente ensaio Retornos Históricos, na citada edição de abril de 2008 do Artforum, Thomas Crow cita apropriadamente Investopedia, da Forbes: "Quando um produto se torna indistinguível de outros como ele e os consumidores compram apenas pelo preço, ele se torna uma mercadoria".²¹⁴

Grandes pinturas de spin produzidas mecanicamente assinadas e presumivelmente inspecionadas por Damien Hirst vêm, como o café Starbucks, em três tamanhos. Galerias e casas de leilões têm dificuldade em argumentar que alguém merece custar mais do que o outro porque eles são mais ou menos intercambiáveis e vendidos como itens de marca ("Encontrei uma pintura giratória para você", vou ligar

²¹² Notas do autor: Stanley Fish, "The Value of Higher Education Made Literal," The Opinionator, New York Times, 13 de dezembro de 2010, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/12/13/the-value-of-higher-education-made-literal/> (acessado em 4 de outubro de 2011).

²¹³ Notas do autor: Natsuko Waki, "Analysis: Japan Disaster Costs Seen at Least \$180 Billion," Reuters, 14 de março de 2011, <http://www.reuters.com/article/2011/03/14/us-japan-economy-costs-idUSTRE72D60V20110314> (acessado em 4 de outubro de 2011).

²¹⁴ Notas do autor: "Investopedia," Forbes, citado por Thomas Crow, "Historical Returns," Artforum, vol. 46, no. 8, abril de 2008, p. 287.

e dizer ao meu cliente, nem mesmo precisando nomear o artista), em vez de como obras de arte únicas.²¹⁵

2.7.5.1 História

Uma das primeiras colecionadoras americanas que conheci foi a lendária Emily Tremain, que comprou *The Black Rose* (1927) por Georges Braque pouco tempo depois de ser pintada e antes de ela ter trinta anos. Ela possuía uma das primeiras pinturas verdadeiramente abstratas, *Disque Simultané* (Disco Simultâneo) (Figura 47), de Robert Delaunay, e passou a apoiar De Kooning e sua geração, depois Rosenquist, Warhol, Lichtenstein e Wesselmann quando eram praticamente desconhecidos. Na época de sua morte, ela estava defendendo a próxima geração de artistas progressistas ainda pouco conhecidos, incluindo Robert Irwin e Walter De Maria. Ao longo do caminho, ela também adquiriu grandes obras de Mondrian, Ernst, Pollock, Kline, Johns e Rauschenberg. Este livro foi, em parte, inspirado por suas palavras citadas na introdução.

Ela e seu marido Burton eram incansáveis frequentadores de galerias, raramente faltando a uma exposição de estreia de qualquer novo artista. Ela era alta e estatueta e ficava de pé olhando para um trabalho muito antes de expressar uma opinião. Enquanto Emily não tinha vergonha de desfrutar tanto do sucesso comercial quanto social de sua coleção deslumbrante, ela exibiu uma paixão pela arte que informou suas escolhas e no final de sua vida (ela morreu em 1987) lamentou o grau em que o dinheiro governava o mundo da arte.

Em sua biografia de Tremain Kathleen Housley sugere que foi a aceitação precoce da Pop Art e sua ascensão relativamente meteórica que "desestabilizou o mundo da arte ... Os coletores eram investidores, não patronos, principalmente adquirindo precisamente porque os valores estavam subindo tão rapidamente."²¹⁶ Ela também lembra o leilão de 1973 de cinquenta obras da Coleção Scull, a maioria de

²¹⁵ O que ele realmente está dizendo é que tudo tem um preço. Mas se observarmos mais atentamente ele mostra como as relações de poder podem interferir nesses preços a ponto de vender alguma coisa que não é arte como sendo. Eu entendo isso como fraude.

²¹⁶ Notas do autor: Housley, Emily Hall Tremain, p. 175.

artistas no meio de suas carreiras, que o crítico de arte Irving Sandler sugeriu "deu início ao mercado de arte que conhecemos hoje".²¹⁷

Seis anos depois, em 1979, o Citibank criou seu serviço de consultoria de arte com Jeffrey Deitch como um de seus principais especialistas. Deitch mais tarde tornou-se dono de uma galeria mostrando novos artistas e intermediando vendas no mercado secundário. Em um passo com um mercado de arte um tanto castigado, em 2010 ele entrou em sua terceira encarnação do mundo da arte como diretor do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. Embora ele acredite que o *Greening*²¹⁸ do mundo da arte começou mais tarde do que a década de 1960 (todos gostamos de pensar que as coisas começaram quando começamos), ele descreve com muita precisão:

Quando cheguei, nos anos 70... ainda era o modelo mais antigo. Os colecionadores eram psiquiatras ou advogados — pessoas intelectuais, não sociais ou empresariais... O mundo da arte costumava ser uma comunidade, mas agora é... não apenas um mercado — é uma indústria de cultura visual, como a indústria cinematográfica, ou a indústria da moda e se funde com ambos ... Vivemos em uma economia cada vez mais baseada na cultura, e o valor da arte está em sincronia com outros ativos tangíveis agora, como o imobiliário.²¹⁹

²¹⁷ Notas do autor: Fred Kaplan, "Showing a Couple's Eye for Art (and Money)," New York Times, 10 de abril de 2010, p. C5.

²¹⁸ *Greening*, no contexto mencionado, provavelmente refere-se à comercialização, monetização ou "financeirização" do mundo da arte. Este termo é frequentemente usado em outros setores para descrever uma mudança para práticas mais sustentáveis ou amigáveis ao meio ambiente, mas no contexto do mundo da arte, provavelmente está sendo usado metaforicamente para indicar a crescente influência do dinheiro e do comércio.

²¹⁹ Notas do autor: Jeffrey Deitch, citado por Calvin Tomkins, "A Fool for Art: Jeffrey Deitch and the Exuberance of the Art Market," New Yorker, 12 de novembro de 2007, p. 72.



Figura 47 - ROBERT DELAUNAY. *Disco simultâneo (primeiro)*, 1913. Óleo sobre tela. Diâmetro: 134 cm. Coleção Esther Grether, Basileia.

Não é coincidência que no final dos anos 1980 e 1990, quando a Christie's e a Sotheby's começaram a investir pesadamente em promoção e marketing, ambos adicionaram imóveis à lista de colecionáveis que intermediaram. Ao mesmo tempo, o termo estilo de vida entrou no léxico, redolente de segundas casas, resorts de spa, degustações de vinhos e obras de arte originais. Esse ambiente de luxo, bom gosto e facilidade que as casas de leilões projetadas no final do século XX deram lugar a uma abordagem mais palpável e oportunista em um mercado de arte contemporânea onde

o garoto ou garota maravilha de US\$ 100.000 se torna o homem ou mulher de 6 milhões de dólares (por tela) de amanhã.

Na verdade, havia muitos colecionadores na década de 1960 que faziam parte da elite social e empresarial, mas enquanto suas vidas sociais envolviam arte, suas vidas empresariais não, e poucos tratavam abertamente sua coleta como investimento. Um pouco como filantropia, colecionar Mestres Antigos ou Modernos sinalizou a realização de um certo nível digno e respeitável de sucesso — a capacidade, gosto e inteligência para desfrutar de belas artes em vez de apenas adicionar outra categoria ao portfólio de investimentos pessoais. Colecionadores mais aventureiros procuraram os novos gênios da vanguarda e desfrutaram da possibilidade de serem pioneiros apoiando artistas que ainda eram desconhecidos ou ridicularizados pelo estabelecimento. Se nos anos posteriores era evidente que eles tinham escolhido um vencedor, sua satisfação era muito mais do que financeira. Um dos primeiros colecionadores da arte americana do pós-guerra foi Richard Brown Baker. Em 1995 ele deu toda a sua coleção para Yale, sua alma gêmea. Incluía obras-primas de Pollock, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Rosenquist, Lichtenstein, de Kooning e Twombly, algumas compradas na época por menos de US \$ 1.000. Em meio século de coleta (1941-1995), o preço mais alto que ele pagou foi de US \$ 52.000 (em 1986 para uma escultura de George Segal). Como ele disse uma vez: "Eu nunca vendi nada ... Eu me orgulho de não lucrar com a arte."²²⁰

Curiosamente, Baker só comprou de galerias, não em leilão. Embora ele tenha conhecido alguns dos artistas cujo trabalho ele coletou, sua presença em sua vida social extremamente discreta não era sua motivação para comprar seu trabalho mais do que lucro, e naqueles dias os artistas não eram particularmente ambiciosos para conhecer seus clientes.

2.7.5.2 *Como funciona*

Isso tudo estava longe das complexas relações comerciais e sociais de hoje entre artistas e patronos. O início do novo milênio testemunhou a apoteose do colecionador-especulador. São indivíduos que começaram a recolher da forma convencional, comprando obras que gostam com renda discricionária. Moti foi por

²²⁰ Notas do autor: Bruce Fellman, "Collecting from the Heart," Yale Alumni Magazine, outubro de 1995, http://www.yalealumnimagazine.com/issues/95_10?baker.html (acessado em 4 de outubro de 2011).

altas ofertas de obras compradas recentemente ou por um simples desejo de testar seu julgamento, eles revendidos em um mercado em ascensão. Que divertido! Que lucro! Assim, encorajaram-se a se aventurar no leilão e nos mercados de galerias para comprar o máximo que pudessem deste ou daquele trabalho da estrela em ascensão no próprio processo criando maior burburinho sobre o trabalho. Em alguns casos, em colaboração com o artista ele mesmo e o principal galerista do artista, eles compraram grandes grupos de trabalho diretamente do estúdio, para manter por um mês ou um ano. A notícia vazou que "Joe está fortemente investido em New Artist X" e como Joe era conhecido por ter feito uma matança comprando uma série de pinturas de enfermeiras neo-pop quase imediatamente icônicas de Richard Prince por US \$ 100.000 cada e vendendo-os por US \$ 7 milhões, mortais menores foram inspirados a entrar na banda New Artist X.

Quando se trata dos preços muito altos que foram pagos pelo trabalho de artistas que ainda não pastaram as notas de rodapé da história da arte, gosto de uma frase cunhada pelo capitalista de risco Eric Janszen: hiperinflação do preço dos ativos, que ele descreve como "o enorme aumento nos preços dos ativos que resulta de um sistema de crenças perverso e auto reforçador".²²¹ Esta hiperinflação de preço de ativos foi desenfreada no mundo da arte quando o dinheiro era o qualificador. Em dias de outrora comerciantes costumavam precificar o trabalho de novos artistas o mais razoavelmente possível, a fim de incentivar o maior interesse possível de seus clientes. Desde a virada do século até o acerto de contas de 2008 (quando o sistema de crenças auto reforçadas encontrou a realidade implacável da pior crise econômica desde a Grande Depressão), os negociantes precificaram um novo trabalho tão alto quanto ousaram notá-lo. Aceitando a premissa de que a qualidade é cara, os colecionadores e seus conselheiros foram atraídos pela arte que, por ser caro, presumivelmente deve ser bom, ou então outras pessoas não estariam pagando tanto por isso. Muitas vezes esse raciocínio substituiu o escrutínio significativo do objeto.

2.7.5.3 *Marca*

Quando o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles colaborou com a empresa francesa de artigos de luxo LVMH, de propriedade do colecionador Bernard

²²¹ Notas do autor: Eric Janszen, "The Next Bubble: Priming the Markets for Tomorrow's Big Crash," Harper's Magazine, fevereiro de 2008, <http://harpers.org/archive/2008/02/0081908> (acessado em 4 de outubro de 2011).

Arnault, para instalar no museu uma loja que vende bolsas Louis Vuitton projetadas por Murakami e o ícone da moda americana Marc Jacobs, uma trindade perfeita de arte, moda e negócios foi criada. Centenas de pessoas desfrutaram da emoção de serem clientes de arte de última moda sem ter que gastar um milhão de dólares mais para uma grande pintura de Murakami. Este poderoso ménage à trois até procura abraçar a arte há muito morta e artistas sem senso de ironia ou absurdo. Uma história mencionada anteriormente intitulada *Jack the Dripper*, publicada no *International Herald Tribune Style Magazine* em março de 2008, identificou uma série de estilistas conhecidos inspirados nas pinturas de Pollock. Um deles, Adam Kimmel, foi obviamente seduzido pelo guarda-roupa esparsa do artista: "Ele estava na vanguarda da masculinidade existencial."²²²

A marca sempre foi importante na arte; podemos dizer que tanto Leonardo quanto Warhol são marcas. A marca de sucesso evita a abordagem crítica: a obra de arte deve ser boa (ou seja, vale seu preço considerável) porque o nome do artista está atualmente na moda. Onde uma vez poderíamos ter procurado uma discussão de significado ou interpretação, agora apenas encontramos evidências que reforçam a identidade da marca. Na nota do catálogo de *My Lonesome Cowboy* de Murakami (uma escultura em uma edição de cinco de um jovem nu empunhando um fluxo de ejaculação como um laço), que foi vendido em um leilão da Sotheby's em maio de 2008 por US\$ 15,2 milhões, um especialista anônimo escreve: "Murakami é frequentemente cobrado como o próximo Andy Warhol."²²³ Faturamento costumava ser jargão publicitário confinado à indústria do entretenimento, mas neste mundo da arte o faturamento é primordial porque é o nome do artista que impulsiona a consideração da obra, não vice-versa. E a ligação de Murakami com a bem estabelecida marca Warhol fornece brilho.

Aprendi uma boa lição sobre branding de arte genérica na Indonésia em 1995. Fui levado por um cliente para ver sua coleção em um subúrbio de Jacarta. Conversando educadamente no carro, perguntei o que ela colecionava. "Todos os nomes famosos", ela respondeu. Eu a pressionei para detalhes. "Você sabe", ela

²²² Notas do autor: Armand Limnander, "Jack the Dripper: His Influence Splatters across the Runways," *Herald Tribune "Style" Magazine*, 15 de março de 2008, p. 16.

²²³ Notas do autor: *Contemporary Art Evening Auction*, Sotheby's, Nova Iorque, 14 de maio de 2008, venda NO8441, p. 36, nº 9 (ilustrado).

disse, "Sotheby's e Christie's, esses nomes." Quando examinei as pinturas, pude ver o que ela quis dizer. Nem todos eram de primeira linha, mas cada um ostentava orgulhosamente o adesivo onipresente na frente ou na lateral do quadro com o nome impresso da casa de leilões e um número de lote escrito à mão (hoje eles são códigos de barras).²²⁴

2.7.5.4 *De Readymade para Factory-Made*

Em 1914, Marcel Duchamp acabou com a definição de belas artes declarando objetos encontrados (como um secador de garrafas de ferro galvanizado) dignos de serem exibidos e aceitos como escultura de boa-fé (Figura 48). Duchamp racionalizou que o ato de escolher um *readymade* permitiu-lhe "reduzir a ideia de consideração estética à escolha da mente, não à habilidade ou esperteza da mão que eu me opus em muitas pinturas da minha geração".²²⁵ Como uma posição profundamente radical, esta foi inteligente, desafiadora e espirituosa. Certamente não era lucrativo para Duchamp. Na verdade, ele perdeu o primeiro rack de garrafa que tinha encontrado.

²²⁴ As relações com as grandes marcas trazem um grande peso para quem está se estabelecendo no mercado. A Periscópio se aproximou da Mendes Wood DM. E isso sem dúvida levou ela para outro patamar. Em Relação construção da marca da Galeria fala disso a seguir. Mas aqui cabe pontuar que todas as ações são fundamentais para construir a marca, contudo, o programa de exposições e os artistas são os mais importantes.

²²⁵ Notas do autor: Marcel Duchamp, citado por Anne D'Harnoncourt e Kynaston McShine, eds., Marcel Duchamp (Nova Iorque: Museum of Modern Art e Filadélfia: Philadelphia Museum of Art, 1973), p. 275, catálogo número 106.

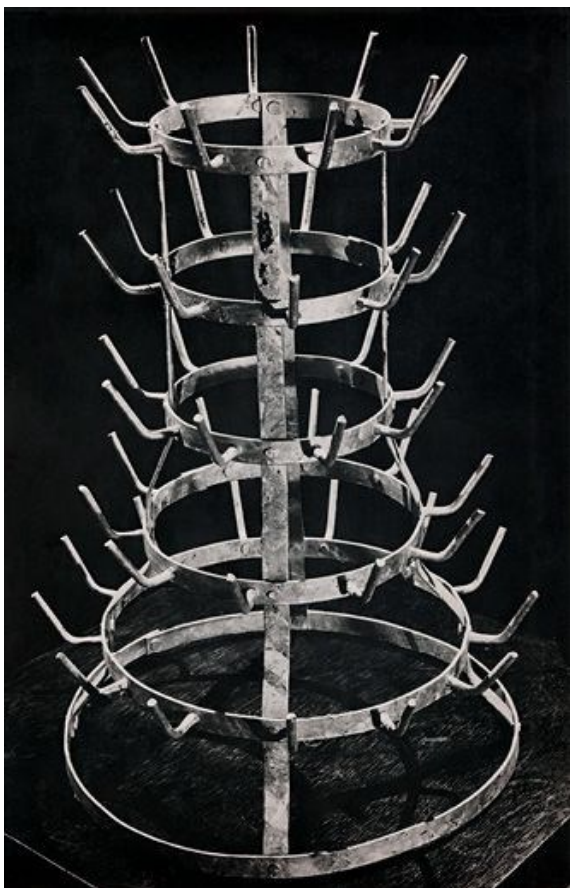


Figura 48 - MAN RAY. Duchamp "Pronto para Usar",
1914. Impressão em gelatina-prata. 29,2 × 19 cm.
The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Na década de 1960 Warhol chamou seu estúdio de Fábrica e promoveu a ideia de que, trabalhando em séries, como os artistas fizeram ao longo da história, ele havia criado uma abordagem de linha de montagem para fazer arte. Na verdade, enquanto ele empregava assistentes de estúdio, assim como muitos pintores, seus pronunciamentos deslizantes ocultavam o controle prático. Suas pinturas são para bens fabricados como seus filmes experimentais são para filmes de Hollywood: feitos à mão, ásperos, exigentes e originais.

Duchamp e Warhol são frequentemente invocados hoje para justificar as equipes de profissionais qualificados, incluindo programadores de computador, que realmente produzem as obras de arte altamente acabadas projetadas pela pessoa (artista) cuja marca vende a obra.

Como Damien Hirst, a estrela da arte americana Jeff Koons desenha descaradamente pinturas e esculturas que são em grande parte fabricadas por assistentes e subcontratados. Basicamente, sou a pessoa da ideia, vangloria-se

Koons. "Não estou fisicamente envolvido na produção. Não tenho as habilidades necessárias, então vou até as melhores pessoas."²²⁶ Em novembro de 2008, o jornal britânico *The Guardian* informou que Hirst não renovaria os contratos de alguns dos trabalhadores que fabricavam seus produtos, presumivelmente devido à diminuição das vendas, levando à especulação de que um dia ele talvez realmente tivesse que fazer suas pinturas e esculturas ele mesmo.

Duchamp foi fiel ao espírito iconoclástico do Dada, que registrou o caos e a desilusão da Europa entre as duas guerras mundiais; e a atitude sem fôlego de Warhol na década de 1960 foi carregada de ironia. Duas décadas após a morte de Warhol, grande riqueza foi criada pela fabricação de objetos visualmente atraentes por artistas/empreendedores na forma de pinturas e esculturas consumidas por alguns colecionadores e museus, bem como muitos especuladores. Para mim, há alguma sagacidade neste processo cínico, mas nenhum no trabalho em si. O escultor Richard Serra definiu muito bem o mal-entendido orientado a commodities de Warhol quando entrevistado por Kynaston McShine para sua retrospectiva de 2007 no Museu de Arte Moderna:

Warhol desafiou e criticou a mídia, zombou e zombou dizendo somos todas estrelas. Mas isso também teve o efeito de atrair a mídia, e as gerações que vieram depois que Warhol tomou isso pelo valor facial — eles interpretaram mal sua subversividade. Ele foi capaz de manipular a mídia e transformá-la de volta em si mesma como uma crítica; que se perdeu. Gerações posteriores entenderam seu marketing e suas ideias sobre arte como negócios, mas não entenderam a radicalidade com que ele zombou da mídia — como ele a inverteu e fez a cultura entender que a mídia serviu tudo da mesma forma, seja um acidente de carro ou uma lata de sopa. Acho que a geração mais jovem vê o que Warhol fez como uma maneira de fazer o mercado responder, mas não era só isso que ele estava tramando. Sua criticidade e subversividade foram perdidas.²²⁷

²²⁶ Notas do autor: Arthur C. Danto, "Banality and Celebration: The Art of Jeff Koons," in *Jeff Koons: Retrospective* (Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, 2004).

²²⁷ Notas do autor: Richard Serra, em Kynaston McShine, "A Conversation about Work with Richard Serra," in *Kynaston McShine e Lynne Cooke, Richard Serra Sculpture: Forty Years* (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2007), p. 35.

Na virada do século, a linguagem do dinheiro havia se tornado a língua franca do mundo da arte e o ponto de entrada para muitos novos colecionadores. Um discurso crítico sério foi abafado pelo barulho do mercado. Em tal atmosfera, por que uma pintura ou objeto original tem que ser diferente do outro, e por que eles deveriam ser feitos à mão por um indivíduo em particular?

Minha crença antiquada é que a arte apela para uma parte maior da minha natureza além daquela que decide qual programa de televisão assistir. Mas claramente surgiu uma geração altamente influente de fabricantes e consumidores de arte para quem a arte se encaixa perfeitamente em uma vida emocionante de moda e finanças. O debate furioso causado pela exposição criticada *High and Low: Modern Art and Popular Culture at the Museum of Modern Art* em 1990 agora parece pitoresco e irrelevante. Na primeira década do século XXI, a arte contemporânea e a cultura popular foram casadas, com o comércio segurando a espingarda e as fotos vendidas para a *New York Times Magazine*.

2.7.5.5 *Quais são as consequências?*

Um pequeno museu não muito longe de Nova York arrecadou fundos recentemente vendendo grandes pôsteres de exposições solo de artistas agora famosos e falecidos. Aconteceu de eu visitar uma loja de molduras local cheia de casais empolgados que haviam comprado os pôsteres e estavam ansiosos para pendurá-los em suas casas. Eu não pude evitar notar que, embora impressionantemente grandes, os pôsteres eram mal impressos, apresentavam cores não fiéis ao trabalho dos artistas e tinham assinaturas a lápis que pareciam suspeitosamente claras e bem formadas. Fiquei surpreso ao ouvir os clientes se gabando de que havia pagado apenas \$750 por cada pôster, metade do preço anunciado. Na minha opinião, um décimo dessa quantia ainda teria sido muito. Molduras caras estavam sendo encomendadas, e havia muita discussão semi-informada de um lado para o outro sobre a luz solar, vidro especial e montagens livres de ácido. Ficou claro que esses pôsteres mal impressos com assinaturas suspeitas eram, para seus novos proprietários, obras de arte distintas de artistas famosos e que estavam pagando uma pequena fortuna para enquadrá-los elegantemente. Infelizmente, o que estavam gastando teria comprado litografias autênticas, gravuras ou impressões em serigrafia, efetivamente feitas, assinadas e numeradas por artistas vivos estabelecidos.

A maior consequência da mercantilização da arte é a perda de integridade do objeto, pois é com a integridade do objeto que reside todo o valor verdadeiro e duradouro. Em seus anos posteriores, Giorgio de Chirico pintou réplicas das primeiras obras surrealistas nas quais, justificadamente, sua reputação se baseava. Essas repetições de suas invenções juvenis parecem mais habilmente executadas, e as cores são mais brilhantes, mas como pinturas, são rasas e sem vida.²²⁸

2.7.5.6 *Luxúria Elegante*

Muitas obras de arte de alguns dos astros das artes recentemente mais aclamados combinam um fetiche por acabamento com uma estupidez impassível e falta de originalidade para a qual não há expressão em inglês, mas a palavra russa intraduzível ПОШЛОСТЬ (pronunciada *poshlost*) parece apropriada. Vladimir Nabokov a definiu (e brincou com *posh+lust*) como não apenas o descaradamente lixo, mas também o falsamente importante, o falsamente belo, o falsamente inteligente, o falsamente atraente. Svetlana Boym elabora: “Poshlost... engloba trivialidade, vulgaridade, promiscuidade sexual e falta de espiritualidade.”²²⁹ Estes atributos têm sido matéria-prima para artistas contemporâneos por meio século, mas recentemente foram elevados e adorados sem qualquer senso de ironia.

Nos orgulhamos de uma cultura extremamente diversa e respeitamos a opinião de todos, incluindo a dos desinformados e inexperientes. Isso contribui para a síndrome, recentemente prevalente em círculos de arte contemporânea, das Novas Roupas do Imperador. Em alguns círculos críticos, julgamentos qualitativos são considerados antiquados, e neste mundo invertido, a arte ruim é boa. O gosto refinado é condenado em favor de jogos filosóficos. Além disso, quando o mercado de arte estava em alta, o sucesso comercial de um artista o imunizava de qualquer avaliação crítica de primeira linha. Vozes gritando do fundo da multidão que os imperadores da arte reinantes estão completamente nus não foram ouvidas pelos especuladores e seus colegas de viagem que assumiram o controle quando as casas de leilão

²²⁸ Qual a relação entre a popularização da arte e sua perda de qualidade. Os artistas reclamam da elitização da arte, mas produzem trabalhos que somente podem ser acessados por poucos. Por outro lado, existem artistas que produzem trabalhos de caráter mais público ou de massa. Basta ver a diferença de preço entre pinturas e gravuras. A primeira causa escassez pelo seu processo lento de feitura e a segunda é bem produtiva. Ali reside uma contradição que os artistas contemporâneos têm de conviver.

²²⁹ Notas do autor: Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), p. 41. Para a citação de Nabokov, consulte Vladimir Nabokov, Nikolai Gogol (Norfolk, Conn.: New Directions, 1944), p. 70. Para mais informações sobre “poshlust,” consulte Vladimir Nabokov, “The Art of Fiction XL: An Interview,” *Paris Review* 11, no. 41 (Verão–Outono 1967), p. 103.

começaram a servir champanhe Dom Perignon e caviar Beluga em suas festas de pré-visualização.

2.7.6 A arte que nossa cultura merece²³⁰

Se os políticos fossem pintores, com FDR como Ticiano e Churchill como Rubens. Bill Clinton poderia aspirar às alturas de Salvador Dalí (e acreditar que foi elogiado pela comparação), Tony Blair ao patamar—e ganância—de Damien Hirst.²³¹

TONY JUDT

Todo aspecto da nossa cultura sofre com a confusão entre qualidade e preço. Candidatos políticos são julgados pelas quantias que arrecadam. Filmes são bons se faturam \$50 milhões no primeiro fim de semana. Dizemos sobre nossos vizinhos: Eles moram numa casa de \$2 milhões, e muitos de nós estamos convencidos de que o vinho mais caro deve ser melhor. Editoras dão adiantamentos multimilionários para livros escritos por celebridades enquanto descartam obras literárias que falham em cumprir sua modesta antecipação. Em nossa sociedade de consumo voraz, um ato de compra não é um meio para um fim: é o fim em si mesmo, e quanto maior o preço, mais justificada a compra.²³²

Um dos sinais de uma cultura em decadência é uma reverência pela forma em detrimento do conteúdo. Muita arte contemporânea com altos preços é extremamente polida — uma boa razão para o artista empregar fabricantes profissionais. Carros e iates caros são bem feitos com materiais caros que se encaixam perfeitamente. Por que a arte deveria ser diferente? A maioria das pessoas ricas acostumadas a comprar o melhor em casas e veículos tem um olho rápido para discernir entre um trabalho malfeito e apressado e um trabalho de alta qualidade. Isso é bom porque, como muitos de nós, elas não têm tempo para fazer mais do que beliscar a arte, distraídas que estão pelo fluxo constante de informações e comunicações que recebemos a cada

²³⁰ Quando ele fala em “nossa cultura” está se referindo a cultura de quem. Eu entendo que a cultura é a materialização coletiva num aspecto social. É aquilo que a de comum entre um determinado povo. Portanto a cultura dele não é a mesma que a minha e talvez não seja a mesma que o seu vizinho de porta.

²³¹ Notas do autor: Tony Judt, “On Being Austere and Being Jewish,” *New York Review of Books*, 13 de maio de 2010, p. 21.

²³² O preço neste caso serve para mostrar que alguém inserido em um coletivo gostou tanto de uma coisa para pagar por ela. Mas sem dúvida isso deve ser questionado. Pode ser um engano.

minuto de cada dia. Cada vez mais existimos em uma cultura onde ser interrompido por conexões (laptop, BlackBerry, iPad, iPod, iPhone) substitui o viver. Para a arte competir por nossa atenção altamente dispersa, ela precisa ser grande, cara, bem feita e divertida de comprar. O proprietário da casa de leilões Simon de Pury mantém o dedo no pulso do mundo da arte, e em abril de 2008 (apenas seis meses antes do colapso do crédito global) ele organizou uma venda de trabalhos de artistas japoneses contemporâneos sob o título *Kyōbai*, que ele explicou assim em seu prefácio ao catálogo: "*Kyōbai* em japonês significa 'Vá, Corra e Pegue!' Este é o nosso lema na Phillips de Pury & Company e, espero, será o lema para colecionadores e amantes da arte em todo o mundo."²³³

Hoje, muitos de nós somos governados por inovações técnicas a tal ponto que nem percebemos que encarar uma tela de duas polegadas na palma de nossa mão pode se tornar uma distração viciante da vida. A atenção sustentada a qualquer coisa, muito menos a uma obra de arte, viola nossa necessidade de estarmos constantemente conectados e informados. Permitimo-nos ser bombardeados com informações, a maioria das quais absorvemos sem edição e sem análise. No capítulo anterior, coloquei grande ênfase na necessidade de olhar bem e longamente para uma obra de arte para absorver seu valor essencial. Obras de arte poderosas, de qualquer época, crescem com um exame cuidadoso e paciente — quanto mais você olha, mais você obtém. Obras de arte menores revelam suas deficiências quando observadas repetidamente ao longo do tempo. Algumas das artes mais caras feitas e vendidas desde 2000 não são projetadas para, nem recebem exame meditativo. Assim como certas formas de literatura, cinema e música, ela acomoda curtos períodos de atenção. McArte. Vá, corra e pegue.

Tão habituado está o mundo da arte a essa abordagem que se tornou notícia de primeira página quando Takashi Murakami decidiu realmente fazer suas próprias pinturas. Na edição de setembro de 2010 do *Art Newspaper*, ele anunciou: "Agora estou quase com 50 anos, criei minha empresa e criei meu mundo... As obras que você vê atrás de você são a produção de uma equipe de assistentes. Agora que a situação permite, é o momento de fazer meu próprio trabalho com minhas próprias

²³³ Notas do autor: Simon de Pury, em *Kyōbai*, Phillips de Pury & Co., Londres, 3 de abril de 2008, venda UK000208. Total vendido (incluindo o prêmio): \$6.560.476.

mãos." De acordo com seu marchand, até então "Murakami trabalha a partir de gráficos de computador usando equipes de assistentes... trabalhando a partir de arquivos de computador, não há elemento de subjetividade" (ênfase do autor).²³⁴ Nossa é uma era de ouro?

A arte contemporânea, inicialmente, referia-se às obras de artistas vivos, destacando-se como recentes em comparação à arte das gerações anteriores. Atualmente, abrange praticamente tudo produzido após 1945. Podemos definir a arte contemporânea clássica como aquelas obras que, retrospectivamente, desejamos que nossos pais ou avós tivessem adquirido - por exemplo, um Warhol de 1962 pelo preço de US\$ 750. Sempre que estabelecemos um termo para caracterizar a arte mais recente, como vanguarda, este rapidamente se desgasta e deixa de ser suficientemente impactante para definir as inovações artísticas do momento. Por algum tempo, pós-moderno parecia ser a expressão adotada. Este termo, carregado de amplidão acadêmica, é capaz de englobar quase tudo, exceto, talvez, um edifício de Mies van der Rohe. No entanto, para a maioria de nós, moderno remete ao que é atual, logo, pós-moderno sugere algo ainda mais avançado, remetendo à ideia de inovação constante.

Para justificar os altos preços da nova arte de hoje, ela tem que ser apresentada como intrinsecamente mais importante do que a arte de ontem ou cem anos atrás, como se estivéssemos em uma era de ouro da criatividade. Infelizmente, as eras douradas não são uma dúzia de centavos, e se olharmos para trás vemos apenas um punhado de pontos brilhantes na história da arte ocidental, cada um seguido por muitas décadas de obras de arte indiferentes ou inferiores, a maioria das quais são imitações e elaborações de ou degenerações de obras-primas da era de ouro.

Nos últimos duzentos anos ou mais da cultura ocidental, houve uma série de marcos de inovação muito acelerada, às vezes durando apenas semanas ou meses, geralmente seguidos por décadas de digestão e elaboração. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge passaram menos de um mês juntos em 1796, como homens muito jovens, colaborando em Baladas Líricas e ainda mudaram o curso da literatura inglesa. Em 1907 Picasso e Braque juntos criaram o Cubismo, e em 1953

²³⁴ Notas do autor: C.B.C., "Murakami's Change of Direction," Art Newspaper, no. 216 (setembro de 2010), p. 8.

Rauschenberg e Johns se conheceram e iniciaram a síntese de objetos comuns e ideias incomuns que mais tarde ficaram conhecidas como Pop Art.

Estou convencido de que nos tempos modernos a arte mais excitante e inovadora ocorre em conjunto com eventos (invenção, guerra, migração) que marcam mudanças tectônicas no comportamento humano e no pensamento. O papel do artista tem sido muitas vezes antecipar, gravar ou expressar visualmente o efeito colossal dessas mudanças. Não é de surpreender que o século XX, um período de desenvolvimentos incomparáveis na ciência e na filosofia, bem como "uma era de brutalidade e sofrimento em massa talvez inigualável no registro histórico",²³⁵ teve mais do que sua parte justa (como examinado hoje, ainda em close-up) de revoluções de belas artes.

Enquanto na época eles pareciam estar fazendo rupturas limpas com a arte do passado, os gigantes do século XX estavam de fato em diálogo perpétuo com a história da arte, estudando sem parar seus ancestrais estéticos para emprestar e roubar, paródia e prestar homenagem. Eles respeitavam o peso da história que seguiam, mas não se limitavam ou se intimidavam por ela. O novo foi perpetuamente informado pelo velho, mesmo quando ele procurou substituí-lo.

Cem anos atrás, o surgimento do Cubismo criou uma emoção palpável entre artistas, comerciantes de arte, escritores e colecionadores. Havia uma sensação real de que uma nova estética estava amanhecendo. O crítico inglês Clive Bell descreveu-o, como estava acontecendo, em 1913:

A arte é um bom índice para o estado espiritual desta era como de outro; e no esforço dos artistas para libertar a pintura das convenções agarradas do passado próximo, e usá-la como um meio apenas para as emoções mais sublimes, podemos ler sinais de uma era possuída por um novo senso de valores e ansiosos para transformar essa posse em conta. É impossível visitar uma boa exposição moderna sem sentir que estamos de volta a um mundo não totalmente indigno de ser comparado com o que produziu arte primitiva.²³⁶

²³⁵ Notas do autor: Tony Judt, "What Have We Learned, If Anything?" New York Review of Books, 1º de maio de 2008, p. 16.

²³⁶ Notas do autor: Clive Bell, Art (Nova Iorque: Frederick A. Stokes, 1913), pp. 239-40.

Bell estava consciente de que a nova arte não era apenas uma manifestação de mudança radical, mas também ligada historicamente a uma era muito mais antiga de expressão vigorosa. Para alguns dos artistas de hoje, a história da arte parece ser sem peso. O passado só tem significado para eles se puder ser feito para referenciar o presente. Ideias e imagens que eram construções potentes nas mãos de mestres modernos como Picasso e Matisse, Rauschenberg e Warhol, tornaram-se tanto Play-Doh para designers de objetos libertados do mundo do intelecto.

No início do século XXI ficção científica tornou-se realidade, celulares e laptops são tão comuns quanto relógios de pulso. O 11 de Setembro é o símbolo da nova natureza da guerra, já que terroristas apátridas desafiam as chamadas superpotências e a ciência parece dar credibilidade ao nosso próprio fim de dias com a aceleração do aquecimento global. Posso estar procurando nos lugares errados, mas até agora não vejo muitos artistas reagindo, expressando ou profetizando por causa desses eventos que mudam o jogo. Cem anos atrás grandes inovadores como Picasso, Braque, Kasimir Malevich, Léger e Delaunay acabaram com a própria natureza da arte, pois a ciência e a guerra mudaram o mundo de repente e radicalmente. No entanto, estou convencido de que o século XXI produzirá seus próprios grandes artistas (alguns talvez ainda não nascidos) para expressar o impacto da história atual sobre a condição humana.

2.7.7 O acerto de contas

No final de 1999 almocei com um colecionador veterano que começou a comprar arte impressionista, moderna e contemporânea em meados da década de 1980 e tinha visto o valor de muitas obras em sua coleção aumentar dramaticamente, particularmente as de artistas do pós-guerra como Warhol e Basquiat. Ambos concordamos que o mercado de arte contemporânea tinha que atingir o pico em 2000, como em 1990. Estávamos fora por quase uma década. Levou mais oito anos e um tsunami financeiro de proporções globais para resolver o mercado de arte contemporânea de volta aos seus calcanhares. Durante esses primeiros oito anos deste novo século, muitos novos artistas, proprietários de galerias, especialistas em casas de leilões, especuladores e especialistas que nunca haviam experimentado uma recessão foram sugados para um vórtice de aumento de preços.

De 1987 a 1990, os japoneses compraram aproximadamente um terço de toda a arte moderna do século XIX, impressionista e moderna no mercado, bem como um número substancial de pinturas do Velho Mestre. Alimentados por empréstimos contra valores imobiliários inflados, eles compraram o bom, o ruim, e os indiferentes com pouca ou nenhuma negociação e, com a ajuda de outros viajantes em todo o mundo, os valores para certos tipos de trabalho dobraram anualmente. Quando a economia japonesa caiu em 1991, os compradores de arte desistiram da noite para o dia. Não havia mais donos de campos de golfe em Fukuoka para inalar todos os Renoir à vista. Por alguns anos, os telefones em galerias e casas de leilões tocavam apenas intermitentemente. Em 1995, uma recuperação havia começado, e o vácuo deixado pelos japoneses começou a ser preenchido por novos colecionadores em lugares como Taiwan, Cingapura e Hong Kong, bem como compradores recém-ricos da crescente indústria de *Dotcom*²³⁷ nos Estados Unidos.

De 1945 até 1995, o mercado de arte mudou-se em ciclos de sete a nove anos, então o trecho entre 1987 e 1995 — quando subiu rapidamente, atingiu o pico, recuou um pouco e começou, mais lentamente, a subir novamente — era típico. Em 2005, no entanto, houve dez anos de crescimento e aparentemente nenhum sinal de desaceleração. Toda uma nova geração de artistas contemporâneos tinha toda uma nova geração de compradores preparados para colocar depósitos milionários em obras ainda não feitas. Não é à toa que os promotores entusiasmados pregaram que o modelo de mercado cíclico deveria ser aposentado e que com a fusão da arte, entretenimento, moda e estilo de vida uma nova ordem corajosa havia sido estabelecida, voltada para sempre para o céu. Esta nova ordem foi celebrada em um livro tagarela por um professor de economia publicado pouco antes do colapso financeiro de outubro de 2008. Em *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses* obras de arte são medidas pelo preço da mesma forma que em contos de filmes glamourosos de Hollywood são medidos por recibos de bilheteria, e a ênfase está nas vidas chamativas e falhas das estrelas (artistas), magnatas (coleccionadores), e agentes (negociadores de arte). No

²³⁷ 'Dotcom' se refere às empresas relacionadas à internet que surgiram durante a bolha das empresas ponto com nos Estados Unidos no final da década de 1990, muitas das quais tiveram um rápido crescimento e valorização antes da subsequente recessão do mercado de ações.

final do livro, Thompson opina, em retrospectiva melancolicamente: "Há ainda mais esperança de que um acidente será evitado."²³⁸

2.7.7.1 O que aconteceu, e quando?

Economistas, banqueiros e políticos ganhadores do Prêmio Nobel debaterão há muito tempo as causas do desastre fiscal que chegou às manchetes no outono de 2008. Basta dizer que o mercado de arte, que raramente reage à economia geral de qualquer forma convenientemente previsível, foi imediatamente abalado pelas mesmas ondas que derrubaram bancos de investimento e empresas grandes e pequenas.

Em dezembro de 2008, o governo dos EUA anunciou que a economia estava em recessão há um ano, dificilmente notícias para os recém-desempregados e para muitos cujas casas valiam menos do que sua dívida hipotecária. Foi mais lento em vir para o mundo da arte. A feira anual art Basel em junho de 2008 foi a melhor em memória para muitas das galerias participantes, e pode ter marcado o ponto alto do mercado para os revendedores. Ainda assim, os comerciantes observaram uma tendência crescente de os coletores demorarem mais para se decidirem e negociarem mais; e, ao longo do verão, alguns compromissos foram cancelados.

A falta de atividade em agosto, tradicionalmente o mês mais lento do ano no ramo da arte, não era preocupante, mas em 4 de setembro, a Sotheby's entrou com uma ação judicial contra o conhecido colecionador Halsey Minor, alegando que ele não havia pagado US\$ 13 milhões por pinturas compradas em maio, uma ação drástica, a notícia da qual contribuiu para a ansiedade geral. Em 15 de setembro, o Lehman Brothers pediu proteção contra a falência, e a bolsa de Nova York despencou. Em Londres, cinco horas antes, o leiloeiro da Sotheby, Oliver Barker, começou a empunhar o martelo para uma venda sem precedentes de dois dias de quase trezentos novos trabalhos recém-saídos dos estúdios de Damien Hirst. Foi um sucesso surpreendente, totalizando mais de 200 milhões de dólares. simbólico e marcando o zênite do primeiro mercado de arte de touro do milênio estava o lote estrela O Bezerro de Ouro, um boi branco preservado em formaldeído com casco, chifres e halo de ouro de 18 quilates. Foi vendido por 18,6 milhões de dólares. Isso se

²³⁸ Notas do autor: Don Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses* (Londres: Aurum Press, 2008), p. 251.

torna Cash Cow por Liam Hogg no romance de Sebastian Faulks, *A Week*, em dezembro, que em parte narra as travessuras nos mundos financeiros de Londres e Nova York. Provando que a ficção era menos estranha que a verdade, o romance antecedeu o leilão por uns dez meses, situando-o bem antes do desastre. Muitos de seus personagens principais se reúnem na glamourosa festa de pré-estreia: "Eu ainda não conheci uma única pessoa que não está nas finanças", resmungou Lance Topping. Metade da indústria sangrenta de fundos de hedge parece ter se afastado de Mayfair depois do trabalho.²³⁹

Por que a venda de Hirst foi um sucesso tão grande quando a economia global estava fora de controle? Os otimistas apontavam a arte como um alvo para o capital fugindo da incerteza dos mercados de ações. Os pessimistas atribuíram isso como o último suspiro do superhype²⁴⁰. Tanto a Sotheby's quanto Hirst promoveram incansavelmente o leilão com publicidade extravagante e eventos de gala VIP em todo o mundo. Também se rumorejava que eles haviam estendido termos de crédito sem precedentes para atrair licitantes.

2.7.7.2 Feira de Arte Frieze: relatórios conflitantes

Qualquer sensação de ter desviado de balas provocada pela venda de Hirst evaporou quando a sexta edição anual da Frieze Art Fair, patrocinada pelo Deutsche Bank, de arte contemporânea abriu em Londres um mês depois, em 16 de outubro. Um repórter da revista *New York* enviou uma história particularmente pessimista das linhas de frente da feira —falava-se de um *Boom* financeiro no ar — mas, enquanto os negociantes participantes e seus clientes admitiam que o agito efervescente de anos anteriores estava ausente, muitos se gabavam de que vendas significativas haviam sido feitas e que os negócios não haviam de forma alguma parado completamente.²⁴¹ No entanto, "vendas de arte não são mais o que eram há alguns anos" não é uma manchete que venderá jornais, e com um previsível *schadenfreude*²⁴², a imprensa olhou para o mundo da arte em busca de evidências dos poderosos

²³⁹ Notas do autor: Sebastian Faulks, *A Week in December* (Nova Iorque: Doubleday, 2009), p. 210.

²⁴⁰ *Superhype* é um termo coloquial que se refere ao excesso de publicidade ou promoção exagerada em torno de um produto, evento ou pessoa.

²⁴¹ Notas do autor: Jerry Saltz, "Frieze after the Freeze," *New York Magazine*, 24 de outubro de 2008, <http://nymag.com/arts/art/features/51525/> (acessado em 4 de outubro de 2011).

²⁴² *Schadenfreude* é um empréstimo linguístico da língua alemã para designar o sentimento de alegria maligna experimentada diante do dano ou infortúnio sofrido por um terceiro. O termo é formado pelas palavras *Schaden* e *Freude*.

derrubados, como se trabalhadores demitidos, tanto colarinhos-azuis quanto brancos, pudessem obter consolo sabendo que o CEO da empresa teve que vender um de seus Picassos. Mais preocupações genuínas foram expressas de que, com o Lehman Brothers e outros bancos de investimento seriamente incapacitados ou fora de cena, o apoio corporativo a museus e feiras de arte diminuiria. Mas muito rapidamente, outros patrocinadores como UBS e AXA Insurance se comprometeram a continuar seus programas e a assumir parte da responsabilidade. Pelo menos um importante oficial de museu viu o lado bom: "Talvez finalmente possamos nos dar ao luxo de comprar coisas", comentou Michael Govan, diretor do Museu de Arte do Condado de Los Angeles.²⁴³

2.7.8 Uma ideia cujo tempo de repente foi

Dias após a Frieze Art Fair, o Central Park de Nova York sediou uma celebração mal programada da apoteose da mercantilização da arte — possivelmente a última de seu tipo para a década. O minimuseu portátil da arquiteta da moda Zaha Hadid, sua ode à bolsa Chanel com alça de corrente acolchoada, chegou perto da Quinta Avenida e da 69ª Rua, fresco de aparições em pontos quentes famintos por marcas como Tóquio e Hong Kong. Gratuito para o público e sem nenhuma das obras de arte inspiradas na bolsa Chanel que foram instaladas internamente à venda, esse pesadelo oldenburgiano de consumo ostentatório levou Nicolai Ouroussoff do New York Times a refletir que, enquanto o co-designer do Central Park, Frederick Law Olmsted, havia planejado o espaço "como um grande experimento democrático, um imenso espaço de mistura social, bem como um instrumento de cura psicológica para os cansados. O projeto Chanel²⁴⁴ nos lembra o quanto nos distanciamos desses ideais, desmantelando a fronteira entre o domínio cívico e os interesses corporativos."²⁴⁵

2.7.8.1 *Os Leilões de Outono de 2008*

Duas semanas de vendas de leilões em Nova York começaram em 3 de novembro na Sotheby's em uma atmosfera na melhor das hipóteses. Os fortes

²⁴³ Notas do autor: Carol Vogel, "Museums Fear Lean Days Ahead," New York Times, 20 de outubro de 2008, p. C7.

²⁴⁴ O cuidado para não se vincular a projetos apenas mercadológicos é fator determinante numa galeria. O cliente busca na arte objetos que perduram ao longo do tempo. Eles não estão interessados em apenas adquirir o melhor do momento.

²⁴⁵ Notas do autor: Nicolai Ouroussoff, "Art and Commerce Canoodling in Central Park," New York Times, 21 de outubro de 2008, p. C5.

resultados das vendas em maio e junho e a concorrência acirrada entre as casas inspiraram estimativas elevadas acordadas bem antes dos sinais de turbulência financeira. Muitas pinturas de alto valor foram garantidas em níveis igualmente altos. Isso significava que as casas de leilões estavam comprometidas em pagar aos vendedores valores específicos, independentemente de onde a licitação terminasse ou, de fato, se houvesse alguma licitação. À medida que as datas de venda se aproximavam, muitos especialistas em casas de leilões deixaram claro aos potenciais compradores que as estimativas poderiam ser ignoradas e que mesmo lances muito baixos poderiam ser bem sucedidos. Isso significava que não só tinham persuadido alguns consignors sem garantias de vender bem abaixo da faixa de estimativa, mas que obras garantidas poderiam ser vendidas também abaixo da faixa de estimativa, indicando que as casas de leilão estavam preparadas para perder dinheiro com as garantias. O que eles fizeram. A maior baixa foi um Rothko comprado em 1988 por US\$ 1,5 milhão e estimado pela Christie's por US\$ 20 a 30 milhões. Não conseguiu atrair nenhuma oferta.

Embora as obras vendidas nessas vendas impressionistas e modernas fossem de qualidade variada, eram de artistas com décadas (ou mais de um século) de vendas sólidas no mercado por galerias estabelecidas, artistas bem representados nos principais museus do mundo. Quase todos desfrutavam de valores crescentes durante os anos de boom, mas a maioria foi comprada por colecionadores sérios, não especuladores. Ele não é necessariamente verdade para todas as obras oferecidas pela Sotheby's, Christie's e Phillips durante a semana seguinte de vendas contemporâneas. Os resultados indicaram que muitos dos especuladores que haviam suportado preços muito altos para artistas atualmente na moda estavam sentados em suas pás. Uma exceção foi o colecionador de Los Angeles Eli Broad, que passou livremente na Sotheby's e depois disse ao New York Times que era uma venda pela metade do preço.²⁴⁶

2.7.8.2 *Forros prateados*

No final de outubro de 2008, tanto a Christie's quanto a Sotheby's realizaram leilões de arte italiana do século XX por artistas como Lucio Fontana, Giorgio Morandi e Marino Marini. Seu mercado é internacional, mas dominado por colecionadores

²⁴⁶ Notas do autor: Carol Vogel, "In Faltering Economy, Auction Houses Crash Back to Earth," New York Times, C9.

italianos, cujo patrimônio artístico nacional pesa muito a favor da arte, chegando a um terço próximo depois de comida e abrigo como uma necessidade de vida. A Sotheby's vendeu mais de 88% da venda, estabelecendo discos para cinco artistas, e Christie's fez quase o mesmo. Obviamente, os licitantes acreditavam na longevidade da reputação dos artistas e na qualidade das obras individuais oferecidas.

Seis semanas depois, sem fim de turbulência econômica à vista e mercados de ações girando descontroladamente, os leilões anuais de pinturas do Velho Mestre foram realizados em Londres com ambas as casas indo bem. Christie vendeu 80%, com preços superiores a US\$ 4 milhões para uma pintura de Giovanni Battista Tiepolo (Figura 49) e quase US\$ 6 milhões por uma de Antonio Canaletto. Como exemplo de inflação, naquela época ainda evidente no mercado de arte contemporânea, compare esses preços com os US\$ 5,5 milhões pagos na Sotheby's três semanas antes de *Nice 'n Easy* (1999, Figura 51), uma pintura do jovem americano John Currin. Anunciado nos últimos anos por suas imagens eróticas de mulheres amplamente dotadas, Currin está a poucos séculos de Tiepolo nas apostas da história da arte. *Nice 'n Easy* foi apoiado no catálogo da Sotheby's por um pequeno (sábio) mago de Lucas Cranach, o Ancião, *As Três Graças*, provando que nem mesmo o aperto de crédito global tinha parado o impulso do hype.



Figura 49 - GIOVANNI BATTISTA (GIAMBATTISTA) TIEPOLO. Retrato de uma Dama como Flora, c. 1760. Óleo sobre tela. 88,3 × 69,9 cm. Coleção Particular.



Figura 50 - JOHN CURRIN. Nice 'n Easy, 1999. Óleo sobre tela. 111,8 × 86,4 cm. Coleção Particular.

Como ponta visível do mercado de arte, os leilões são um termômetro útil da saúde do mercado apenas para quem pode se lembrar da temperatura média, não apenas da onda de calor de ontem. Em um mercado de touros aquém, comparações são feitas com os pontos altos mais recentes, em vez de com os negócios como de costume. Assim, um leilão de cinco dias na Christie's em Hong Kong em dezembro de 2008 de obras de arte asiáticas, incluindo muitos artistas contemporâneos recentemente cunhados, totalizou incríveis US\$ 146 milhões, mas foi relatado como um fracasso porque apenas 70% foram vendidos e o total foi metade da venda anterior em maio. De fato, o resultado dessas vendas, bem como as vendas italianas e antigas master em Londres, mostraram a incrível resiliência do valor comercial da arte em um momento de crise econômica global.²⁴⁷

²⁴⁷ Pode ser coincidência. Mas estamos vivendo o mesmo neste momento.

2.7.8.3 O que acontece quando o mercado de arte desacelera?

Enquanto um mercado de arte superaquecido atrai especuladores, a maioria dos quais desaparece quando as coisas desaceleram, sempre há alguns que se apaixonam tão profundamente que se tornam verdadeiros colecionadores e continuam procurando coisas para comprar. Eles são acompanhados por colecionadores inveterados, alguns dos quais foram afastados pelos preços crescentes e agora retornam, cautelosamente. Com menos dinheiro em circulação, o mercado de arte encolhe e descarta o que foi adicionado mais recentemente, como:

1. Preços absurdos para jovens artistas em alta.
2. Preços absurdos para artistas de carreira mediana superestimados.
3. Catálogos de leilão pesando mais de quatro quilos e meio.
4. Aberturas com champanhe e festas de pré-visualização com caviar.
5. Assistentes para os assistentes dos galeristas.
6. Feiras de arte em países totalitários.
7. Mentalidades de "Não preciso ver; só me diga o preço".

Uma vez que isso acontece, o negócio de expor, observar, comprar e vender arte se torna infinitamente mais interessante e pessoal. Os compradores assumem o controle do mercado, e os vendedores, incluindo artistas, ajustam suas expectativas. Isso começou a acontecer em 2009, um ano que muitos no comércio de arte relembram como seu *annus horribilis* mais recente. Os catálogos de leilão da Sotheby's e da Christie's assumiram uma aparência mais enxuta e faminta, e algumas galerias fecharam ou reduziram seu tamanho. Após a renúncia da diretora de longa data Ann Freedman, Knoedler e Companhia, estabelecida em 1846, colocou sua renomada casa na Upper East Side de Manhattan à venda.

Algumas galerias do mercado primário, representando artistas do tempo de boom, enfrentaram o dilema de reduzir os preços das novas obras de seus artistas para realizar vendas ou manter a ficção de que os valores antigos ainda prevaleciam e não vender nada. As feiras de arte relataram vendas relativamente modestas em quantidade e preço, mas algum negócio foi feito. No final de 2009, houve uma melhoria

notável à medida que os colecionadores se entediavam de não fazer nada e, talvez mais importante, voltaram-se para a arte como um ativo tangível de baixo risco.²⁴⁸

2.7.9 Um mercado de arte em recuperação

Aplausos foram ouvidos na venda da Sotheby's em Londres em fevereiro de 2010 quando um dos dez moldes em bronze de *L'homme qui marche I* (Homem Caminhando I, 1960, Figura 51) de Alberto Giacometti foi vendido por \$104,3 milhões,²⁴⁹ e novamente dois meses depois, em maio, quando a Christie's em Nova York vendeu o previamente mencionado Picasso de 1932 de Mrs. Brody por \$106,5 milhões. Provando que agora não há distância alguma entre a alta arte e a cultura popular, uma manchete do New York Post exclamou *Período Verde Picasso*.²⁵⁰ Além disso, apenas três meses após o recorde mundial de Giacometti, a obra apareceu na tela grande na mansão do herói dos quadrinhos Tony Stark no sucesso do cinema *Iron Man 2*. Ambos os lances finais superaram por pouco o preço mais alto pago em leilão seis anos antes, também por um Picasso. Em novembro de 2009, lances acirrados na Sotheby's elevaram as 200 Cédulas de Um Dólar de Warhol de uma estimativa de \$8-12 milhões para um lance final de \$43.762.500, e poucos dias após o triunfo para os herdeiros de Mrs. Brody, os de Michael Crichton comemoraram os \$28,6 milhões pagos pelo quadro do autor feito por Johns da bandeira americana. A imprensa adora ouvir das casas de leilão que recordes mundiais foram quebrados e, em seguida, criar diferentes categorias, algo parecido com o Livro dos Recordes Guinness: Artistas Americanos Vivos, Pintura Contemporânea Chinesa, e assim por diante. Poucos destes chamados recordes resistiriam contra os preços que foram pagos em transações privadas, pois muitos vendedores e compradores de verdadeiras grandes obras de arte preferem conduzir seus negócios em privado, longe da atmosfera circense.²⁵¹

²⁴⁸ A galeria nunca teve um momento de paz desde sua abertura passamos pela crise de 2015, o Joesley Batista Day e a pandemia. O mercado sempre tem uma oportunidade. É preciso ser perseverante e atento.

²⁴⁹ Notas do autor: Carol Vogel, "At London Sale, a Giacometti Sets a Record," *New York Times*, 4 de fevereiro de 2010, p. C1.

²⁵⁰ Notas do autor: Andy Soltis e Amanda Longo Bucco, "Picasso 'Green' Period," *New York Post*, 5 de maio de 2010, p. 31.

²⁵¹ Notas do autor: Carol Vogel, "At Christie's, a \$28.6 Million Bid Sets a Record for Johns," *New York Times*, 12 de maio de 2010, p. A20.



Figura 51 - ALBERTO GIACOMETTI. *L'homme qui marche I* (O Homem que anda I), edição 1/6, 1960. Bronze. 182 × 97 × 27 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Patrons Art Fund.

Em vez de relacionar os preços pagos em leilão em maio de 2010 à qualidade das obras em oferta, o que teria sido uma luta para a maioria dos comentaristas, expressou-se surpresa de que as vendas foram tão bem, dado que os mercados financeiros internacionais estavam vacilando mais uma vez, com o índice Dow caindo com as notícias de rebaixamento de crédito para Grécia, Espanha e Portugal.²⁵² De fato, como era o caso no mercado de vendas privadas, um número crescente de indivíduos extremamente ricos das Américas, Europa, Rússia e Ásia estavam procurando obras de arte ocidentais de alta qualidade. Por quê? Talvez alguns deles realmente gostem de arte e gostem de colecionar! Essas pessoas são imunes às flutuações do mercado financeiro ou talvez estejam realmente aumentando sua

²⁵² Notas do autor: Rita Nazareth, "U.S. Stocks Tumble Most Since February on Europe Debt Concern," Business Week, 4 de maio de 2010, <http://www.businessweek.com/news/2010-05-04/u-s-stocks-tumble-most-since-february-on-europe-debt-concern.html> (acessado em 5 de maio de 2010).

riqueza apostando contra o crescimento. Mais um número, caso seja uma nota de rodapé do texto original a inclua por gentileza.²⁵³

Enquanto a demanda por arte de alta qualidade impressionista, moderna e pós-guerra em 2010 era tão forte quanto antes da recessão, indicando um gosto generalizado por pinturas e desenhos de primeira linha, a escultura moderna de grande porte tornou-se particularmente popular. Um colecionador de curto prazo comprou um molde de bronze do Thinker, marca registrada de Rodin, em um leilão em Paris em junho de 2009 por \$3.577.322, e menos de um ano depois o vendeu na Sotheby's em Nova York por \$11.842.500.²⁵⁴ Além disso, o valor de obras importantes de Warhol aumentou no final de 2009 e 2010: Airmail Stamps (1962), uma pequena pintura que havia sido vendida em 2005 por \$1.024.000 e novamente em 2007 por \$1.364.500, foi arrematada por \$3.890.500 em maio de 2010.²⁵⁵

Em setembro de 2010, a Sotheby's leiloou a Coleção de Arte Corporativa da Lehman Brothers, quase dois anos após o colapso da venerável firma. A peça de destaque, com uma entrada de catálogo de quatro páginas, foi a obra de Damien Hirst intitulada *We've Got Style (The Vessel Collection—Blue/Green)*, uma escultura de prateleiras com objetos cerâmicos. Foi estimada entre \$800.000 e \$1,2 milhões, mas não houve lances.²⁵⁶ Obras de Richard Prince e John Currin foram vendidas pela metade de suas estimativas. Obras com preços mais modestos tiveram melhor desempenho.²⁵⁷

As casas de leilões e as galerias nem sempre atendem os mesmos clientes. Descobri que em 2010 novos colecionadores estavam pedindo a negociantes que encontrassem tesouros específicos e passeavam pelas galerias com a intenção seria de entender o mercado e os preços das obras disponíveis. Colecionadores que só

²⁵³ Notas do autor: Lindsay Pollock e Philip Boroff, "Picasso Nude Fetches Record \$106.5 Million in N.Y.," Bloomberg, 5 de maio de 2010, <http://www.bloomberg.com/news/2010-05-05/picasso-s-nu-au-plateau-sellsfor-106-5-million-record-for-work-of-art.html> (acessado em 4 de outubro de 2011).

²⁵⁴ Notas do autor: Impressionist and Modern Art Evening Sale, Sotheby's, Nova Iorque, 5 de maio de 2010, venda NO8633, nº 8 (ilustrado). Estimativa: \$4–6 milhões; vendido (incluindo prêmio): \$11.842.500.

²⁵⁵ Notas do autor: Contemporary Art Evening Auction, Sotheby's, Nova Iorque, 12 de maio de 2010, venda NO8636, nº 26 (ilustrado). Estimativa: \$2,8–3,5 milhões; vendido (incluindo prêmio): \$3.890.500.

²⁵⁶ Notas do autor: Obras Seleccionadas das Coleções de Arte Corporativa da Neuberger Berman e Lehman Brothers, Sotheby's, Nova Iorque, 25 de setembro de 2010, venda NO8704, nº 31 (ilustrado). Estimativa: \$800.000–1,2 milhão; não vendido (sem lances a partir de \$200.000).

²⁵⁷ Notas do autor: Lindsay Pollock, "Lehman \$12.3 Million Art Sale Picks 'Long Way Home' Over Hirst," Bloomberg, 27 de setembro de 2010, <http://www.bloomberg.com/news/2010-09-26/lehman-art-sale-raises-12-3-millionfor-creditors-at-sotheby-s-new-york.html> (acessado em 4 de outubro de 2011).

compram em leilões acham isso antiquado e demorado, mas aqueles que o fazem acreditam que estão se educando, gastando seu dinheiro com sabedoria e se divertindo, tudo ao mesmo tempo.

A menos que haja outro colapso financeiro global, a recuperação do mercado de arte continuará, mas provavelmente sem picos no futuro próximo. As vendas em leilão de Nova York em maio de 2011 começaram lentamente, com o leilão impressionista e moderno da Sotheby's não conseguindo vender 25% de seus cinquenta e sete lotes. Além disso, muitos que foram vendidos receberam apenas um lance. Na noite seguinte, a Christie's vendeu mais obras de arte com muitos lances, mas fez menos dinheiro. Cada venda teve um ou dois lotes estelares, mas, no geral, a qualidade foi mista. As vendas contemporâneas começaram bem, com a venda da Sotheby's de obras do espólio de um renomado negociante de Nova York, Alan Stone. Ele representava Wayne Thiebaud, e um grupo de pinturas iniciais de Thiebaud foi por preços recordes. Depois disso, foi ladeira abaixo com poucos e distantes lances. A peça de capa para a segunda noite da Sotheby's foi o Pink Panther de Jeff Koons, uma escultura de porcelana de uma loira seminua segurando a pantera dos desenhos animados. Uma edição de quatro, foi estimada entre \$20-30 milhões, mas recebeu apenas um lance; o comprador pagou menos de \$17 milhões. A venda totalizou \$128 milhões — ligeiramente acima da estimativa mais baixa — mas na noite seguinte a Christie's arrecadou quase \$302 milhões com lances muito determinados. A Christie's ofereceu obras de melhor qualidade, particularmente de artistas cujas reputações transcendem a moda, como Alexander Calder, Joan Mitchell, Guston, Francis Bacon, Rothko, e sim, Warhol, cujo auto retrato inicial de 1963–64 em quatro partes foi vendido por quase \$40 milhões contra uma estimativa de \$20–30 milhões. Esta obra estava na mesma família desde que foi feita. Como de costume, esses leilões foram analisados minuciosamente pela imprensa de arte, o New York Times chegou a identificar um licitante de alto nível como um "jovem não identificado vestindo jeans",²⁵⁸ como se ele fosse um suspeito da polícia.

É perigoso extrapolar o movimento do mercado de arte de qualquer leilão ou mesmo temporada de leilões porque as obras oferecidas são de um grupo muito

²⁵⁸ Notas do autor: Carol Vogel, "44 Works Sell for \$170 Million at Sotheby's Auction," New York Times, 4 de maio de 2011, p. A22.

pequeno de artistas e, não importa o quanto a casa promova uma venda equilibrada, de qualidade mista. No entanto, os leilões contemporâneos em Londres em junho de 2011 demonstraram mais competição por boas obras de artistas com força histórica do que por trabalhos dos jovens turcos envelhecidos de hoje. Como em Nova York



Figura 52 - LUCIAN FREUD. *Mulher Sorrindo*, 1958–59. Óleo sobre tela. 71 × 55,8 cm. Coleção Particular.

algumas semanas antes, Basquiat e Warhol foram muito bem, assim como Freud, cujo pequeno *Woman Smiling* (1958–59, Figura 52) foi vendido por \$7.599.695.

Mas as principais honrarias foram para o Estudo de Bacon para um Retrato (1953), que foi vendido por quase US\$ 29 milhões. Talvez não querendo correr muitos riscos, apenas um trabalho de Koons foi oferecido — uma pilha presumivelmente icônica de dezoito bolas de basquete datadas de 1983-93. Não havia licitantes para esta obra, nem havia nenhum para uma pintura de camuflagem Murakami de 2000. Se minha leitura desses leilões é justa ou não (algumas obras podem não ser vendidas por razões que pouco têm a ver com sua qualidade), a micro-análise de que grande parte da imprensa de arte se engaja em exagerar o que pode ser um acaso em uma tendência. Falta na mistura é a amplitude e profundidade da venda e compra durante

todo o ano nas galerias, que está aumentando constantemente. Mesmo quando os leilões estão ostentando resultados recordes, a quantidade total de negócios transacionados pelo comércio é muito maior. O mercado primário é robusto desde que os preços do trabalho de artistas emergentes e intermediários sejam mantidos razoáveis e não especulativos, e no mercado secundário os vendedores geralmente preferem o maior controle que têm ao trabalhar com um negociante para jogar com seu trabalho em leilão.

Cantar sobre preços recordes é uma tradição de casa de leilões, embora rumores bem fundamentados sugiram que os preços mais altos para a arte são de fato negociados pelos comerciantes. Por exemplo, pelo menos três obras (por Pollock, de Kooning, e Gustav Klimt) vendidos em 2006 em transações privadas por mais de US \$ 106,5 milhões pagos pelo já mencionado Brody Picasso em maio de 2010.²⁵⁹ The Pollock, Número 5 (1948), foi marcado em US \$ 140 milhões, mas este preço foi bem eclipsado pelo murmúrio 250 milhões (ou mais, de acordo com Georgina Adams do Financial Times) paga na primavera de 2011 por The Card Players de Cézanne da coleção do falecido George Embiricos.²⁶⁰

Os catálogos de leilões contemporâneos para a temporada de outono de 2012 em Nova York estavam mais gordos do que nunca, com quase um bilhão de dólares mudando de mãos. Significativamente, 85% das obras vendidas por mais de US\$ 10 milhões foram por artistas falecidos do século XX com fortes mercados secundários, não as superestrelas bem comercializadas da década anterior. Esta temporada também testemunhou deserções públicas amplamente discutidas por dois escritores de arte de listras muito diferentes. O ilustre curador, educador e crítico Dave Hickey anunciou sua aposentadoria em uma longa entrevista²⁶¹ exaltando os costumes de um mundo da arte totalmente alterado daquele que ele (e eu) entrou na década de 1960, e a jornalista e socióloga cultural do mercado de arte Sarah Thornton escreveu um artigo sobre o mercado de arte intitulado, paradoxalmente, Top 10 razões para NÃO escrever sobre o mercado da arte.

²⁵⁹ Notas do autor: Gabriel Fernández, "The Most Expensive Paintings Ever Sold," theartwolf.com, http://www.theartwolf.com/10_expensive.htm (acessado em 4 de outubro de 2011).

²⁶⁰ Notas do autor: Georgina Adam, "The Art Market: Bad Apples and Big Bucks," Financial Times, 22 de abril de 2011, (acessado em 4 de outubro de 2011). <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/6e000e46-6b9f-11e0-93f8-00144feab49a.html#axzz1TVRadV00>

²⁶¹ Notas do autor: Em Vogel, "Museums Fear Lean Days Ahead," New York Times, p. C7.

2.7.10 AD 2020

Em relação aos valores duradouros da arte, a segunda década do século XXI provavelmente será muito mais emocionante do que a primeira, particularmente no campo da arte contemporânea. Com o dinheiro não mais o único poder da equação, julgamentos de qualidade podem ser menos nublados²⁶². Assim como nenhuma obra de arte é feita grande por ter custado uma fortuna, nem a grande arte é feita menos grande para ser vendida a um preço razoável. Em um mercado de arte estável há mais paridade entre os valores comerciais, sociais e intrínsecos da arte. Citando Michael Govan novamente: "A arte não perde seu valor emocional ou artístico ... Isso não muda, não importa o que a economia."²⁶³



Figura 53 - JASPER JOHNS. *Bandeira Branca*, 1955. Encáustica, óleo, impressão de jornal e carvão sobre tela. 198,9 × 306,7 cm. *The Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque.

²⁶² Eu penso que o dinheiro nunca foi o único poder na equação. Mas entendo que a complexidade das decisões de compra ou de venda passam por ele. Contudo não podemos determinar precisamente qual é o fator mais importante. É preciso saber o que realmente pode (poder) influenciar o mercado e seus preços.

²⁶³ Notas do autor: James Rosenquist, em conversa com o autor, 17 de agosto de 2011.

Nem todos os artistas são obcecados por preços altos — mesmo aqueles que os comandam. Alguns alcançam tanto o sucesso financeiro quanto a aclamação crítica, afastam-se do comercialismo e do carrerismo, e são, em grande parte, imunes aos caprichos dos mercados de touros e ursos. Décadas atrás, o negociante da Califórnia Irving Blum procurou Johns para vender sua obra-prima *White Flag* (1955, Figura 54) pela então surpreendente soma de US\$ 2 milhões, bem acima do que havia sido pago por qualquer obra do artista. A proposta veio durante um almoço caro. Johns evitou o assunto à medida que Blum se tornava cada vez mais persistente. Finalmente, Johns disse que não venderia. Irving, não vale a pena, disse ele ao negociante, com um sorriso ao sair do restaurante.²⁶⁴



Figura 54 - ZHANG HUAN. *Para Elevar o Nível da Água em uma Lagoa de Peixes*, 1997. Impressão cromogênica montada em placa. Performance, Pequim. Cortesia do Zhang Huan Studio.

Rosenquist, que, como Johns, ainda pinta à mão, disse as seguintes palavras aos alunos da venerável Escola de Design de Rhode Island, que corriam o risco de serem enganados pela riqueza e fama no auge do boom em 2007 (Figura 54):

Belas artes não é uma carreira. Você pode ser muito bom e ninguém olha para o seu trabalho até que você esteja morto. A maioria dos artistas não corta. Tive 35 assistentes ao longo dos meus 50 anos como pintor e nenhum deles obteve sucesso como artista. O que você precisa é de sorte. Nada é garantido ou automático.

²⁶⁴ Notas do autor: Ma Jian, *Beijing Coma*, trad. Flora Drew (Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2008), p. 125.

Quando perguntado sobre o processo de fazer arte, ele disse: Está funcionando como o inferno para algo que você não sabe nada sobre. Só uma coisa é garantida, e isso é mudança. Culturas degoladas floresceram no passado, morreram e foram sucedidas por períodos de inovação genuína. A arte que me excita hoje por artistas celebrados e emergentes é o que é incomum, desafiador, inteligente, profundo e, acima de tudo, visualmente estimulante. Tal obra transcende a apropriação, atitude e moda, marcas dos objetos de arte ociosos de ontem.

Eu disse que não posso discernir o impacto do 11 de Setembro na arte americana dos últimos dez anos (poderia muito bem estar lá; eu só não vejo isso), mas artistas de outras partes do mundo, particularmente da Ásia, parecem estar mais sintonizados com o temperamento de seus tempos. A seguinte passagem aparece em *Coma de Pequim*, o romance magistral de Ma Jian sobre ativistas pró-democracia na China no final dos anos 1980:

O andarilho não fazia a barba há meses. Sua barba tinha crescido tanto que os seguranças o prenderam duas vezes recentemente, suspeitando que ele era um artista dissidente. Foi durante a semana em que uma banda de artistas de vanguarda fez um show na Beijing Art Gallery que envolvia atirar armas no ar.

O incidente real referido ocorreu em fevereiro de 1989, cinco meses antes do massacre na Praça Tiananmen (um auto-infligido 11 de setembro), quando Xiao Lu, uma artista mulher, disparou dois tiros em sua própria escultura espelhada na primeira exposição de arte experimental patrocinada pelo governo na Galeria Nacional de Arte. Depois disso, a arte progressiva na China foi para o subterrâneo. Alguns artistas se mudaram para o exterior, e em meados da década de 1990 uma gangue de artistas de malha solta negou status oficial (e, portanto, acesso à pintura e tela) se uniram, chamando-se a Comunidade de East Village. Utilizando performance, instalação e fotografia, eles criaram trabalhos eloquentes expressando dimensões profundas da mudança, do pessoal ao político ao ambiental. Curiosamente, um desses artistas, Zhang Huan, que obteve considerável sucesso no Ocidente, tanto crítico quanto financeiro, agora tem um complexo de 75.000 metros quadrados de seis edifícios em Xangai, onde uma comuna de cem artesãos e ajudantes colaboram em suas pinturas, esculturas e gravuras (Figura 55).



Figura 55 - ZHANG HUAN. Para Elevar o Nível da Água em uma Lagoa de Peixes, 1997. Impressão cromogênica montada em placa. Performance, Pequim. Cortesia do Zhang Huan Studio.

É possível que a narrativa global mais convincente do final do século XX seja a sinergia social, cultural e econômica entre o Ocidente e o Oriente. A autoridade está mudando, e no mundo da arte a Ásia está emergindo como consumidor e produtor vital. Isso não aconteceu da noite para o dia. O gosto japonês pela arte ocidental contribuiu para três picos de compra entre 1960 e 1990, e os chineses no exterior em Hong Kong, Cingapura e Taiwan têm sido compradores ativos da arte impressionista e moderna ocidental por trinta anos. Os coreanos têm sido colecionadores ardentes da arte americana contemporânea e agora reconhecem pioneiro da videoarte Nam June Paik, que viveu a maior parte de sua vida em Nova York, como um herói nacional. Artistas ocidentais de van Gogh a Kline reivindicou influência da arte asiática.

No início do século XXI, artistas chineses estão produzindo trabalhos energéticos e inovadores. Não surpreende que isso também esteja acontecendo em outras regiões que estão passando por mudanças profundas, como a Índia e a Rússia. Colecionadores americanos e europeus não passaram a ter tempo em colecionar arte asiática contemporânea, e galerias em Nova York e Londres são várias vezes dedicadas a artistas chineses, coreanos, indianos e russos emergentes, assim como havia galerias em Paris, Colônia e Tóquio dedicadas a mostrar arte americana contemporânea quando era radical e inovadora na década de 1960. Alguns desses artistas imitam tropos estabelecidos, outros fundem estilos, e alguns são genuinamente inovadores. O estudante de arte da Caxemira Raqib Shaw formou-se no St. Martin's College of Art, em Londres, em 2002, aos 28 anos. Cinco anos depois, após shows em galerias e museus de Londres e Nova York, uma pintura dele foi

vendida na Sotheby's, em Londres, por mais de US\$ 5,5 milhões. Sua pintura faz referência forte à tradição indiana, e é improvável que seu sucesso teria sido tão meteórico sem uma enorme onda de interesse na arte contemporânea por uma geração crescente de índios ricos.

Artistas sempre viajaram, na maioria das vezes para se inspirar, mas hoje a nacionalidade de um artista pode não dar nenhuma pista de onde eles estão vivendo. Artistas coreanos trabalham em Paris, artistas indianos em Londres, artistas chineses em Nova York. O pintor irlandês Sean Scully tem estúdios na Espanha, Alemanha, Irlanda e Nova York. Essa mobilidade é muito positiva tanto para a criatividade do artista quanto para o acesso global à obra.

No início do segundo milênio, a arte era uma âncora necessária na vida dos indivíduos e sociedades. No final do segundo milênio, tornou-se um estimulante de luxo para os ricos. No terceiro milênio é provável que o propósito da arte e o papel do artista evoluam além do objeto único contido nas caixas tradicionais de casa, galeria e museu. A nova tecnologia está criando sistemas de entrega visual altamente sofisticados que chegam a milhões. David Hockney, depois de uma distinta carreira de quatro décadas produzindo pinturas, desenhos e estampas com materiais convencionais, agora desenha com seu aplicativo para iPhone Brushes, usando apenas a almofada do polegar, e envia estudos sequenciais do que vê, em tempo real, para amigos de todo o mundo (Figura 56):

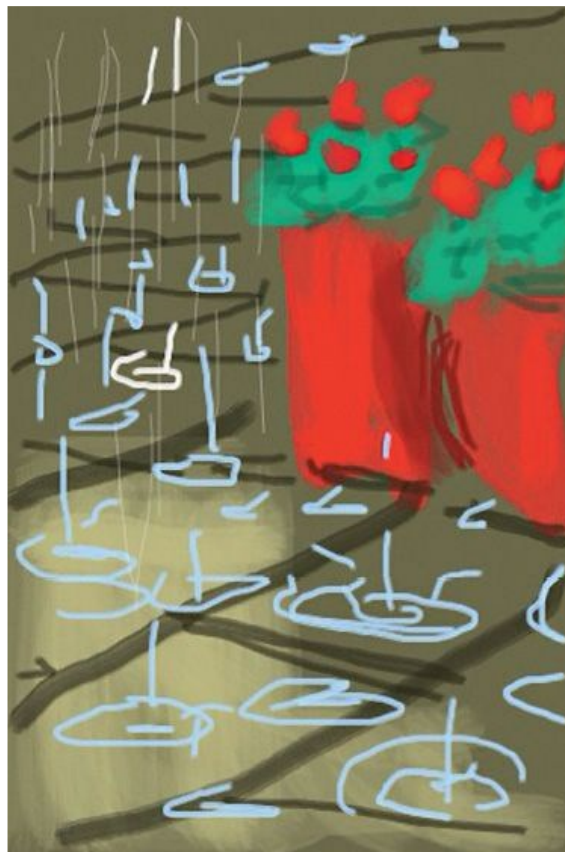


Figura 56 - DAVID HOCKNEY. *Sem Título*, 7 de julho de 2009, No. 5. Desenho no iPhone.

Você olha para o mundo e é chamado para fazer gestos em resposta. E isso é um chamado primordial: vai todo o caminho de volta para os pintores de cavernas. Pode até ter precedido a linguagem. As pessoas sempre me perguntam sobre meus ancestrais, e eu digo, bem, deve ter havido um pintor de cavernas lá em algum lugar. Ele arranhando a parede da caverna, eu arrastando meu polegar sobre a tela deste iPhone. Tudo parte da mesma paixão.²⁶⁵

Acima do Times Square, a tela NBC Astrovision de 891 pés quadrados é usada pela organização artística sem fins lucrativos Creative Time, sediada em Nova York, para bombardear multidões de turistas e locais com arte experimental em vídeo. O papel arquetípico do artista é direcionar nossa atenção, e os meios pelos quais isso pode ser feito começaram a passar por mudanças radicais no meio do século XX e estão lentamente ganhando impulso. Enquanto o mundo da arte comercial ainda é

²⁶⁵ Notas do autor: Lawrence Weschler, "David Hockney's iPhone Passion," *New York Review of Books*, 22 de outubro de 2009, p. 35.

dominado, e continuará sendo por décadas, pelo objeto móvel único (pintura, desenho, escultura, impressão), a vanguarda da arte contemporânea tende a se inclinar para trabalhos que são temporais, colaborativos e essencialmente não colecionáveis da maneira tradicional. As raízes dessa tendência podem ser encontradas no movimento Fluxus dos anos 1960, que gerou eventos intermídia incorporando objetos, sons, imagens e textos. Pelos vinte anos seguintes, o artista alemão Joseph Beuys foi o principal defensor de performances artísticas e instalações que eram inclusivas, comunitárias e enfatizavam o ativismo social em detrimento do oportunismo comercial. Em 2008, Qiu Zhijie, professor na prestigiada Academia de Arte de Pequim, apresentou uma exposição/evento multifacetada e em constante evolução chamada A Suicidologia da Ponte do Rio Yangzi de Nanquim, que viajou para vários lugares e incorporou um *think tank*²⁶⁶, material arquivístico e uma clínica de prevenção ao suicídio. Artistas chineses contemporâneos têm explorado uma ampla variedade de formas artísticas, desde instalações didáticas e aparentemente tradicionais até pinturas e textos, como é o caso de Xu Bing, até as provocações polemicas e desafiadoras de autoridades de Ai Weiwei, que conheceu John Cage, Laurie Anderson e Allen Ginsberg quando viveu em Nova York como um artista empobrecido e desconhecido nos primeiros anos da década de 1990.

Novos métodos de financiamento serão criados e podem depender mais do número de pequenas contribuições (na forma de taxas de entrada, vendas de publicações e pagamentos de royalties e direitos autorais) do que da compra por parte de um colecionador específico de um objeto específico de um artista específico. Conforme esse novo sistema evolui, haverá novos líderes. Em 1975, o livro polêmico de Tom Wolfe, *The Painted Word*, criticou o enorme poder de Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Leo Steinberg e a adulação social de um mundo da arte moderna que estava sob o domínio desses críticos. Em poucos anos, sua celebridade diminuiu, e na década de 1980 parecia que os negociantes de arte eram as estrelas do mundo da arte. Hoje, o mundo da arte parece ser liderado por colecionadores extremamente ricos, que não apenas compram arte em grande quantidade para seus museus

²⁶⁶ Um laboratório de ideias, *Think Tank*, gabinete estratégico, centro de pensamento ou centro de reflexão, é uma instituição de pesquisa composta por especialistas que realizam investigações e defesas sobre tópicos reflexiva cuja função é a reflexão intelectual sobre assuntos de política social, estratégia política, economia, assuntos militares, de tecnologia e cultura. A maioria dos think tanks são organizações não-governamentais, mas algumas são agências semi-autônomas possuindo laços com o governo, partido políticos, empresas ou militares.

privados, mas também possuem casas de leilão e revistas de arte. Os líderes do mundo da arte do futuro podem ser os próprios artistas, alcançando grandes audiências com sistemas de entrega ainda não imaginados.

Estou firmemente convencido de que, embora sempre haja artistas comercialmente bem-sucedidos surfando nas ondas das tendências, um subproduto muito positivo dos recentes anos de crescimento na arte contemporânea tem sido o apoio dos negociantes a artistas que abordam todos os tipos concebíveis de assuntos, desde os tradicionalmente enganosos até os ultrajantemente transgressores. As atalhas do século passado (Abstrato x Figurativo; Novo Realismo x Pop) deram lugar a uma multiplicidade de estilos e mídias, cada um com seus próprios promotores, atendendo a uma ampla variedade de gostos, desde o etéreo até o didático.

O que me fascina é a arte que expõe questões de identidade e transformação. Isso pode ser pessoal, geopolítico ou intercultural, como os vídeos do artista dinamarquês Jesper Just, os vídeos e fotografias da artista nascida no Irã, Shirin Neshat (figura 58**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), a bela escultura de porcelana do artista chinês baseado em Sydney, Ah Xian, as silhuetas envolventes da afro-americana Kara Walker (Figura 57**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) ou os retratos provocativamente casuais do nova-iorquino Billy Sullivan. Ao contrário de Paris, Londres e Nova York no século XX, não existe mais um centro geográfico como um cadinho para artistas emergentes. Não é atípica a trajetória da talentosa Fiona Tan, que nasceu na Indonésia, cresceu na Austrália e agora vive e trabalha em Amsterdã.

Um dos benefícios de um mercado diversificado, particularmente quando uma economia em declínio castiga as grandes marcas, é a liberdade da moda e da ortodoxia. De Williamsburg, no Brooklyn, a Brunnenstrasse, em Berlim, há galerias de cordas de sapato dirigidas por homens e mulheres apaixonados por mostrar artistas ainda desconhecidos trabalhando em uma vasta variedade de estilos.

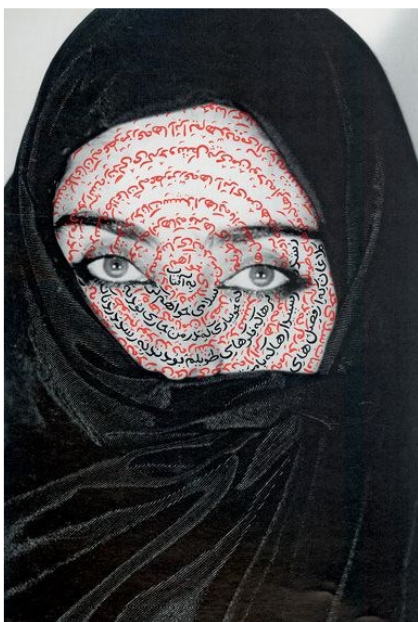


Figura 58 - SHIRIN NESHAT. *Eu Sou Seu Segredo*, 1993. Impressão RC e tinta. 125,7 × 85,7 cm. Gladstone Gallery, Nova Iorque e Bruxelas.



Figura 57- KARA WALKER. *Rebelião Darkytown*, 2001. Papel recortado e projeção de parede. 475 × 1143 cm. Coleção Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Aquisição 2004.

2.7.11 Quais valores da arte são permanentes?

2.7.11.1 O Valor Comercial da Arte Está Sujeito ao Sabor Predominante

A demanda por qualquer obra de arte específica, embora por um artista conhecido e cobiçado, pode mudar, e seu valor pode diminuir em um período tão curto quanto duas décadas, assim como dentro desse mesmo período artistas caídos de favor podem desfrutar de ressurreição semelhante a Lázaro. Especuladores de curto prazo que compram obras apenas para revenda podem vir ao luto. Uma artista viva pode parecer destinada a um lugar na história um dia e, seja porque seu trabalho posterior não agrada ou seu estilo é substituído por um novo movimento, ela é retirada das listas imperdíveis. Tais artistas podem desaparecer nas névoas da história, mesmo que alguns sejam trazidos de volta ao mercado décadas ou até séculos depois. Na década de 1960, um jovem escultor, Lee Bontecou, desfrutou de alguns anos de sucesso crítico e vendas para grandes colecionadores e museus (Figura 59). Ela então deixou a prestigiada Galeria Leo Castelli em 1972 para ensinar e criar uma

família: "Eu precisava descansar. Eu queria explorar e expandir. Eu só não queria ter que fazer as coisas, e terminar as coisas, e mostrá-las a cada dois anos."²⁶⁷



Figura 59 - LEE BONTECOU. *Sem Título*, 1962.
Metals soldados e tela. 172 × 182 × 76,2 cm. Museu de Belas Artes, Houston. Presente de D. e J. de Menil.

Naqueles dias, sua ação não era considerada o assassino de carreira que seria agora. Não consigo imaginar essas palavras vindas de um dos artistas de hoje. É preciso muita coragem para uma artista se retirar do centro do mercado para trabalhar de acordo com seu próprio cronograma. Bontecou nunca parou de fazer arte, mas no final da década de 1980, quando todo o mercado de arte estava crescendo, grandes obras iniciais de Bontecou estavam sendo vendidas em leilão por pouco mais de US \$ 20.000. Em 1993, o preço mais alto pago por uma grande construção foi de US \$ 46.000 e este recorde permaneceu até 2003, quando ela foi descoberta ou redescoberta por uma nova geração de colecionadores, e uma pequena obra vendida por pouco menos de US \$ 300.000. Um ano depois, uma escultura bontecou foi vendida por \$850.000.

Da mesma forma, o artista abstrato francês Simon Hantaï (1923-2008) foi para o subterrâneo no final da década de 1960, quando seu trabalho começou a se tornar moda. "Senti que o mundo da arte estava dando errado", disse ele. "Eu estava

²⁶⁷ Notas do autor: Lee Bontecou, citada por Diane Calder, "Lee Bontecou," ArtScene, <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2003/Articles1003/LBontecouA.html> (acessado em 4 de outubro de 2011).

começando a receber comissões... A sociedade parecia estar se preparando para pintar meu trabalho para mim. A expectativa não coincidiu a realidade²⁶⁸. Ele basicamente permaneceu um recluso o resto de sua vida, surgindo uma vez para mostrar seu trabalho no final dos anos 1990. De tal forma, artistas de realização reconhecida podem exercer uma necessidade de reclusão que confunde tanto a sabedoria convencional quanto os especuladores do mercado de arte, mas não os colecionadores sérios.

O propósito da arte não é ganhar dinheiro para seu dono. A capacidade de uma obra de arte para manter, perder ou aumentar o valor comercial é incidental ao seu significado. Nem sempre é fácil para uma cultura de investimento. Comparar o valor de investimento de obras de arte com o de instrumentos financeiros não tangíveis não é particularmente útil, embora seja frequentemente feito. Uma obra de arte, ao contrário de um instrumento financeiro, tem uma existência independente como objeto. Pode ser vendável a qualquer momento (ou não), por mais do que foi pago (ou menos). Como um ativo tangível, ele pode reentrar no mercado em um, vinte ou cem anos com a possibilidade de um aumento substancial no valor comercial.²⁶⁹

Há uma noção generalizada de que a morte de um artista automaticamente faz com que os preços desse artista sobem. O que realmente acontece é que em qualquer lugar de um a dez anos após a morte de qualquer artista moderadamente conhecido há uma revisão gradual de sua reputação com resultados que podem ser positivos ou negativos para o valor comercial. A extensão exata da produção do artista torna-se mais conhecida do que durante sua vida, e isso impacta a oferta, o que afeta o valor. A coleção do artista de sua própria obra pode ser extensa e ameaçar inundar o mercado, ou pode ser escassa e estabelecer raridade. Alguns artistas sustentam grande popularidade em sua vida por força de sua personalidade e vendas, sem a qual suas reputações diminuem. A arte do passado, como a arte do presente, requer o entusiasmo de colecionadores e comerciantes, bem como o intercâmbio público, para sustentar o valor comercial. Em todas as gerações há bons artistas que

²⁶⁸ Notas do autor: Margalit Fox, "Simon Hantai, Painter of Silences, Dies at 85," New York Times, 30 de setembro de 2008, <http://www.nytimes.com/2008/09/29/arts/design/29hantai.html> (acessado em 30 de outubro de 2011).

²⁶⁹ A arte reflete um símbolo social, nada mais justo do que seu valor monetário levar em consideração as compras realizadas. Mas lhe digo, caro leitor, compre alguma coisa somente quando sua experiência com aquele objeto for satisfatória. Não se ligue ao que é virtual e se apegue ao que de fato você percebe. Se isso será um bom investimento ou não ninguém sabe.

expressam seus tempos com sucesso para seus pares, mas de alguma forma não se adequam ao gosto da próxima geração. Um grande artista faz um trabalho que fala de gerações ainda não nascidas, muitas vezes gerações dispostas a pagar um bom dinheiro.

Praticamente todas as obras de arte que obtiveram algum grau de mérito quando foram feitas retêm a comercialização, embora possa haver períodos em que seu valor comercial é baixo. Certos colecionadores, fora da penúria ou um espírito de aventura, buscam obras de arte negligenciadas e desvalorizadas e às vezes isso leva a um reexame de artistas e movimentos de arte relegados às ligas menores da história da arte. Muitas vezes me perguntam por novos compradores o que foi que guiou colecionadores lendários como Emily Tremaine para fazer as escolhas que fizeram. Traduzido, isso muitas vezes significa, "Como posso comprar por um dólar hoje o que posso vender amanhã por cem?" Eu digo a esses indivíduos que verdadeiros colecionadores não fazem suas escolhas tentando duvidar da história e do mercado de arte. Eles compram de fontes confiáveis, gastam o que podem pagar, e consideram esses valores gastos, não investidos. Ao olhar constantemente, eles desenvolvem um grau de connoisseuridade pessoal em sua área de interesse e estão em contato frequente com outros colecionadores, bem como comerciantes e curadores que compartilham seus entusiasmos.²⁷⁰

1.1.1.1 O valor social da arte é constante

Há 500 anos, a arte era vital para todos os níveis da sociedade, desde os príncipes que a encomendaram aos camponeses em quem inspirou piedade e senso de comunidade. Na curta e brutal vida da maioria das pessoas, era sua única estimulação visual além da paisagem viva.

Agora a arte compete com imagens múltiplas, quietas e comoventes, que nos bombardeiam dia e noite em todos os aspectos de nossas vidas, sociais e de outra forma — no trabalho, em casa e na rua, até mesmo em nossos carros. Que valor

²⁷⁰ As obras do Lorenzato ou do Sebastião Januário são exemplos desse processo de redescoberta.

social único a arte tem que a eleva acima desse fluxo constante de estimulação visual?²⁷¹

Uma contribuição significativa para esse valor social especial é a dedicação de lugares específicos para a instalação e desfrute da arte — museus, galerias e muros de nossas casas e instituições, talvez até mesmo nosso local de negócios. Na verdade, passamos a confiar onde ele está (um museu) para descobrir o que é (arte), particularmente quando pode ser algo (como o secador de garrafas de ferro de Duchamp) que poderia ser confundido com um objeto menos exaltado. Com espaços dedicados firmemente enraizados em nossa cultura, o valor social da arte é o resultado necessário da reunião de dois ou mais indivíduos com o propósito geral de vivenciá-la.

Reclamo dos graus que alguns museus vão para se tornarem fáceis de usar, mas tenho que confessar que se o resultado líquido for mais pessoas aprendendo a ter interesse genuíno e prazer em obras de arte, então estou relutantemente a bordo com a parafernália e o hoopla, mas por favor, mais cadeiras e bancos. Por alguns dólares, a maioria dos museus vende adesões que fornecem acesso a eventos especiais, aberturas privadas e palestras que fornecem companhia de pessoas com a mesma mentalidade. Depois de olhar para a arte com um amigo ou sua família, fale sobre o que você viu que você gosta e o que você não gosta, e por quê.

1.1.1.2 O Valor Pessoal da Arte é fundamental

Como uma pintura afeta você? O que acontece quando você a olha rapidamente uma vez ou duas vezes lentamente, ou volta a ela depois de um ano ou vive com ela dia após dia? Existem tantas maneiras pelas quais uma obra de arte pode agir em nossas sensibilidades, desde a primorosamente intelectual até a selvagemmente emocional. Podemos ser fundamentados, ou podemos ser elevados. Podemos ser transportados às profundezas mais baixas da tristeza ou levados a um plano espiritual elevado. Podemos ficar encantados, podemos ficar perplexos,

²⁷¹ Não posso dizer quanto de exposição as pessoas podem ou devem ter. Cada uma sabe de si. Mas posso dizer que a arte é um refúgio. Quem percebe que as imagens podem influenciar sua vida, se apressam em cuidar melhor do que colocam a sua frente. O poder da arte de transformar as pessoas é o mesmo que a poluição visual tem de destruí-las.

podemos ficar chocados, podemos ficar revigorados, podemos nos emocionar até às lágrimas ou passar o resto do dia sorrindo.

Seja um objeto que você possui ou um que você é inspirado a retornar em um museu, uma obra de arte com a qual você pode se envolver em um nível puramente pessoal é um tesouro que enriquece a vida. Na verdade, aqueles que não colecionam têm um caminho mais fácil para desfrutar da arte por seu próprio valor, porque considerações de valor comercial são irrelevantes. Apesar disso, muitos de nós são seduzidos pela cultura impulsionada por mercadorias a confundir o valor em dólares de uma obra de arte com a qualidade, e assim somos atraídos para obras das quais nos disseram ser caras, correndo o risco de ignorar aquelas cujo valor comercial é insignificante ou, melhor ainda, desconhecido para nós.

Uma orientadora no Museu de Arte de Toledo, em Ohio, me repreendeu por fazer parte da maquinaria que estabeleceu e promoveu a arte como dinheiro. Ela estava encarregada dos programas infantis e disse que, quando começou nos anos 1960, as crianças escolhiam seus favoritos com base no que viam e no que sentiam, mas agora só querem ver o Van Gogh porque a única coisa que aprenderam na escola ou à mesa de jantar foi que ele deve valer milhões de dólares. Inocência perdida.

Descrevi a possibilidade de que um colecionador possa eventualmente se envolver pessoalmente com uma obra que originalmente comprou como investimento ou para impressionar ou preencher um espaço específico - assim como uma pessoa pode escolher um parceiro por razões práticas e, depois de conviver por um tempo, adquirir algum afeto genuíno. O valor intrínseco e essencial de uma obra de arte nem sempre se manifesta à primeira vista. Os colecionadores muitas vezes são atraídos por objetos específicos devido à pressão dos pares e à promessa de investimento; eles ficam felizes em encontrar um bom exemplo do artista que todo mundo está tentando comprar. No início, eles não entram no espírito da obra em particular. Isso pode levar semanas, meses ou até anos de posse. Às vezes, é desencadeado pelo comentário perceptivo de um visitante que vê algo que nós perdemos.

Novamente, assim como com um cônjuge, nossa compreensão, apreciação e puro desfrute de uma obra de arte podem crescer, diminuir ou simplesmente mudar de natureza à medida que desenvolvemos um relacionamento com ela. É difícil evitar sermos escravizados pela nossa cultura e pela opinião dos outros, mas uma vantagem

de passar um tempo sério com uma obra de arte é a capacidade de se libertar de associações externas. Quanto mais celebrada uma obra, mais difícil é livrá-la de associações

Aproximar-se da Mona Lisa de Leonardo da Vinci (1503-05, Figura 60) pode ser literalmente impossível devido à constante multidão de turistas com câmeras. Conceitualmente, é ainda mais difícil porque a imagem foi tão brutalmente censurada que é impossível separar nossa experiência de ver a pintura real da profusão de abusos que ela sofreu.



Figura 60 - LEONARDO DA VINCI. Mona Lisa, 1503-5. Óleo sobre madeira. 77 × 53 cm. Louvre, Paris.

A natureza essencial desta inegável obra-prima foi interpretada de maneira inconsistente ao longo dos tempos. Comentadores refletiram sobre o enigmático sorriso de La Gioconda de diversas formas. O artista e escritor Giorgio Vasari (1511-1574) foi o primeiro a exaltar a obra. Em seu influente *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos*, Vasari declarou-se encantado pelo rosto, e particularmente pela clavícula dela, que foi retratada de forma tão natural que o espectador "não pode deixar de acreditar que vê a pulsação das veias". Nos séculos XVII e XVIII, a Mona Lisa permaneceu esquecida, mas no final do século XIX foi exaltada ao seu atual status - o que agora é inelegantemente chamado de iconicidade - pelos escritores Théophile Gautier na França e Walter Pater na Inglaterra. Imitar a natureza já não era o atrativo; eles se sentiam extasiados por suas próprias imaginações, expressas em prosa rebuscada. Pater a encontrou irresistível e inebriante, com um sorriso insondável, sempre com um toque de algo sinistro. Oscar Wilde considerou as palavras de Pater como a mais alta forma de crítica.

Tal opinião dominou até uma audaz reavaliação feita por Bernard Berenson em 1916. Ele tentou apreciar as qualidades formais e estilísticas da obra, mas acabou declarando que La Gioconda era uma estrangeira com um olhar que eu não podia entender. Três anos depois, Duchamp fez uma grosseira piada Dadaísta às suas custas, lançando sua carreira secular como vítima de sequestro, visada não apenas por artistas sérios como Warhol, mas também por mouse pads de computador e um dispositivo intrauterino (Mona Lisa-Cu375). Milhões viram sua imagem, mas quem realmente pode experienciar-la da mesma forma que o primeiro visitante do estúdio de Leonardo quando ela foi concluída? O gênio da obra é que ainda há uma potência remanescente após todos os saques.²⁷²

1.1.2 Relaxe e aproveite

Informações sobre uma obra de arte, seja externa (autoria, valor comercial, popularidade) ou interna (estrutura, simbolismo), podem inspirar meu interesse, mas é improvável que contribua para aquele momento "aha" quando sinto, ao invés de entender, seu significado intrínseco para mim.

²⁷² Aqui temo o relato de uma experiência. Existem várias formas de se relacionar com a obra de arte. Cada sujeito terá uma forma de se aproximar. Isso não deve ser uma predeterminação. Por outro lado, é comum perceber como a arte se torna vital na vida das pessoas e como isso as modifica.

Quando se trata de experimentar plenamente uma obra de arte, a linguagem pode ser tanto um limite quanto uma ponte. A crítica artística, por mais eloquente e erudita, tenta usar uma língua para descrever outra linguagem, muito diferente, mas sem dicionário para auxiliar na tradução. Pintura, escultura, desenho e outros meios visuais no mais alto nível representam a criação de uma linguagem que não é lida ou falada. É compreendido com os olhos, a mente, e o que podemos chamar de coração, nossa capacidade interna de ser profundamente comovido. Isso pode nos deixar sem palavras, quando achamos difícil colocar nossas respostas em palavras. E por que não, já que estamos lidando com uma linguagem sem palavras, como a música? Podemos falar, ouvir e ler palavras, mas não podemos ver ou sentir arte com palavras, apenas com nossos olhos e mentes. Como discutido anteriormente, quando se trata de música, a maioria de nós tende a ter confiança em nosso gosto, embora possamos totalmente não ter conhecimento sobre desenvolvimento histórico ou teoria composicional. Eu ouço frequentemente, "Eu não sei nada sobre arte", mas quase nunca, "Eu não sei nada sobre música." Em vez disso, a maioria de nós está confiante em dizer: "Eu gosto de música clássica", ou "Prefiro ritmo e blues ao rap". Quando se trata de arte, temos a crença de que a simples experiência de apenas olhar é inútil sem informação.



Figura 61 - HENRI MATISSE. *Os Marroquinos*, Issy-les-Moulineaux, final de 1915 e outono de 1916. Óleo sobre tela. 181,3 × 279,4 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. Presente de Sr. e Sra. Samuel A. Marx.

Descobri que em exposições é mais eficaz relaxar e usar meus olhos pacientemente em obras de arte em si do que ler a escrita nas paredes ao mesmo tempo. Se eu correr por um museu cruzando os rótulos e lanchando em nomes famosos, é improvável que eu tenha um momento "aha". Uma pintura que pode ter levado meses de trabalho para completar merece mais de vinte segundos de nossa atenção (dos quais dez são gastos lendo o rótulo). Eu tento ter tempo para deixar meus olhos e minha mente se ajustarem ao que estou vendo e fornecer-lhe um grau razoável de atenção total. Às vezes, minha resposta é imediata e poderosa, como em duas visitas à Capela Rothko em Houston, com 30 anos de diferença. Foi preciso uma nova instalação da coleção permanente no Museu de Arte Moderna, no entanto, para que eu finalmente me conectasse com *Os Marroquinos* de Henri Matisse (1915-16, *Figura 61*), uma pintura que eu tinha olhado muitas vezes antes, mas nunca tinha realmente conseguido.

Nosso interesse por uma obra de arte pode ser despertado por informações e opiniões dos outros, mas a total apreciação e gozo dela só pode vir quando nos

concentramos nela de forma descontraída, mas fundamentalmente atenta, entregamos nossos preconceitos e confiamos em nossos olhos.



Figura 62 - PETER PAUL RUBENS. O Último Julgamento de Paris, 1632-35. Óleo sobre carvalho. 144,8 × 193,7 cm. National Gallery, Londres. Comprado em 1844.

2.8 Epílogo: o julgamento de Páris

Comecei este livro com as Três Graças e estou terminando com outra trindade de beleza feminina, rivais no primeiro concurso de beleza registrado. De acordo com o mito grego, quando os pais de Aquiles se casaram, Zeus organizou uma grande festa que foi invadida por Éris, a deusa da discórdia, que atirou uma maçã de ouro inscrita com para a mais bela na multidão. As deusas aprendizes Hera, Atena e Afrodite cada uma clamou por esse prêmio, que Zeus decidiu que deveria ser concedido por um mortal, Páris. Regras mais flexíveis prevaleciam naqueles dias, e cada candidata tinha permissão para oferecer incentivos ao juiz.

Oferecendo a oportunidade para a representação de três mulheres atraentes e sem roupa sendo observadas por um jovem bonito, o Julgamento de Páris apareceu na arte desde os tempos romanos, em sarcófagos, até a Idade Média, em manuscritos

iluminados, até a obra-prima de Peter Paul Rubens na National Gallery de Londres (figura 53), bem como obras de Renoir e Dalí no século XX. Hera ofereceu fazer de Páris o rei da Europa e Ásia, o suborno de Atena era sabedoria e habilidade na guerra, e Afrodite tentou Páris com o amor da mulher mais bonita do mundo, Helena, esposa do rei grego Menelau.

Os subornos de Hera e Atena eram mundanos, assim como podemos considerar a promessa comercial e social de valor na arte como mundana. Afrodite ofereceu a própria beleza, na forma de Helena. Páris escolheu o presente de Afrodite, então Zeus deu a Afrodite a maçã de ouro, Páris levou Helena para Troia como sua recompensa, e os gregos lutaram nas Guerras de Troia para recuperá-la.

Embora beleza possa ser uma palavra atualmente desatualizada para descrever o valor essencial da arte, especialmente da arte contemporânea, eu argumentaria que quando se trata de escolher o que você gosta, ou mesmo do que você pode querer comprar, siga o exemplo de Páris e vá pelo que atrai seus sentidos, não sua mente racional.

Existe uma simbiose básica entre o valor comercial da arte e o valor social da arte em nossas vidas. Afinal, as pessoas gostam de falar sobre o quanto as coisas custam. Possuir arte de alto valor atrai o interesse dos outros em nós mesmos. O valor essencial da arte, por outro lado, é melhor absorvido de forma privada e pessoal, e para acessá-lo, precisamos deixar de lado o aspecto comercial (quanto vale em dólares) e o aspecto social (a fama do artista, seja ele Leonardo ou Rothko) e aprender a nos concentrar, silenciosamente, apenas no que vemos.

3 O COMERCIANTE



Figura 63 - MARCEL DIOGO na exposição CARINHOSA-CAFUNÉ METAQUILOMBO. Arma Branca - Capitalismo, 2022. Mármore em base de madeira. 7 x 40 cm (faca) / 13 x 50 cm. Fonte: próprio autor

3.1 Conceitos econômicos aplicados ao mercado de arte

3.1.1 Dinheiro e Moeda



Figura 64 - Cildo Meirelles (1968), Zero dólar

Segundo Rothbard (1974) história do dinheiro mostra que várias mercadorias foram utilizadas como moeda. Ao longo dos séculos algumas foram sendo escolhidas como meio de troca. O Ouro e a prata foram por séculos as mercadorias utilizadas como moeda. Hoje vivemos sobre o reino das moedas fiduciárias. Elas são emitidas

pelos Estados através dos bancos centrais. O Dólar é a moeda dominante no mercado.

Se hoje a moeda é baseada em credibilidade (moeda fiduciária) O termo *Fiat* é uma palavra latina que é frequentemente traduzida como será ou deve ser feita. Assim, as moedas Fiat têm valor porque o governo determina esse valor. Sendo assim o valor de face pouco importa pois é a quantidade de moeda disponível no mercado é que será a referência para as pessoas. O Zero Dólar (Figura 64) de Cildo vale muito mais do que seu valor de face zero. De uma certa maneira isso é abordado por Kopytoff:

Percebe-se assim que cada sistema de trocas tem um impulso inerente para atingir uma mercantilização ideal - o impulso de ampliar a noção fundamentalmente sedutora de troca até incluir tantos itens quanto a tecnologia de troca existente pode admitir, sem maiores dificuldades. Daí a aceitação universal do dinheiro, sempre que ele seja introduzido em economias carentes de sistemas monetários, e a inexorável conquista da economia interna dessas sociedades pelo dinheiro, independentemente de uma rejeição inicial a ela ou de uma insatisfação pessoal com ela – uma insatisfação bem ilustrada pelos Tiv contemporâneos. Daí vêm também os resultados uniformes da introdução do dinheiro numa grande variedade de sociedades que de outra forma diferem muito entre si: uma mercantilização mais ampla e a fusão das diferentes esferas de troca. É como se a própria lógica interna da troca adaptasse previamente todas as economias para tirar vantagem das novas oportunidades tão obviamente associadas à mercantilização ampliada. (KOPYTOFF, 2008, p. 6)

3.1.2 Produto

A arte tem um status quase sagrado e atualmente. Chamar uma obra de arte de produto é uma ofensa. Mas quando buscamos na palavra produto a que ela se refere aquilo que é produzido, vendido e utilizado. Se uma pintura é feita e vendida para alguém que a admira, cabe a palavra produto. Também serve para o caso de uma obra produzida que é emprestada pelo artista. Mesmo que ele não realize a venda por dinheiro a obra é trocada por outra coisa, seja por ego ou amizade. Um artista não emprestaria uma obra para uma exposição caso esta fosse depreciativa da sua carreira. Muito pelo contrário, a maioria das vezes existe um ganho nesta relação.

Kopytoff (2008, p. 1) destaca a importância de entender que as mercadorias não são apenas objetos materiais, mas também são culturalmente sinalizadas como tais. Ele enfatiza a dimensão moral subjacente às transações mercantis. O autor propõe que ao estudar a vida de um objeto, podem ser feitas perguntas sobre suas possibilidades biográficas, sua origem, quem o fabricou, sua carreira ao longo do tempo e sua utilidade ao longo das diferentes fases de sua vida.

3.1.3 Mercado

3.1.4 Escassez



Figura 65 - ANA LINNEMANN . Exposição *Uma volta a mais no parafuso* 2017 - O artista, Aço inox, madeira, sapato, acrílico, cimento, corrente dentada, motor, placa eletrônica, bateria. 70 x 60 x 30cm.

Karl Marx (2015), filósofo e economista do século XIX, explorou o conceito de escassez em sua teoria econômica e política. A escassez é um conceito fundamental da teoria marxista e desempenha um papel importante em sua análise crítica do capitalismo e em sua proposta do comunismo como alternativa.

Segundo Marx, a escassez refere-se a uma condição na qual os recursos produtivos são limitados em relação às necessidades e desejos humanos. Em outras palavras, é uma situação em que a produção de bens e serviços é insuficiente para atender a todas as necessidades da sociedade. Marx via a escassez como uma característica inerente ao sistema capitalista.

Sob o capitalismo, a escassez é exacerbada pela busca constante do lucro e pela competição entre os donos dos meios de produção (capitalistas). Os capitalistas se esforçam para maximizar seus lucros, o que muitas vezes leva à exploração dos trabalhadores, à produção de bens inferiores e à supressão da produção de bens não lucrativos.

Marx também acreditava que a escassez era perpetuada artificialmente pelo sistema capitalista porque a classe dominante controlava os meios de produção e podia, portanto, decidir o que e quanto produzir. Isso tem levado a desigualdades sociais e à exclusão de muitas pessoas do acesso a bens e serviços básicos.

A visão de escassez de Marx estava ligada à sua crítica da propriedade privada dos meios de produção e do próprio sistema capitalista. Ele argumentou que abolindo a propriedade privada dos meios de produção e adotando uma economia socialista ou comunista, a escassez poderia ser superada ou significativamente reduzida.

Em uma sociedade comunista ideal, segundo Marx, os meios de produção seriam propriedade coletiva da sociedade e a produção seria planejada e organizada para satisfazer as necessidades de todos os indivíduos, eliminando a lógica do lucro e do artificial, mantendo assim uma sociedade de escassez.

Para os liberais como Adam Smith (2023.), a escassez é uma realidade essencial do mundo e da existência humana. Eles entendem que recursos produtivos como terra, trabalho e capital são finitos em relação às reivindicações e desejos ilimitados do homem. Em outras palavras, os recursos são finitos, mas as necessidades humanas são virtualmente ilimitadas.

Ao contrário do pensamento marxista, os liberais veem a escassez como uma condição natural e não como resultado de estruturas econômicas ou propriedade

privada dos meios de produção. Eles argumentam que a escassez é uma motivação para a atividade econômica e a alocação eficiente de recursos.

Os liberais acreditam que em um sistema de mercado livre, a escassez é satisfeita pela oferta e demanda. Quando os recursos são escassos, os preços tendem a subir, incentivando as pessoas a usar esses recursos com moderação e eficiência. Além disso, a escassez também cria oportunidades de empreendedorismo, inovação e investimento à medida que os indivíduos buscam maneiras de atender e se beneficiar das necessidades do mercado.

A visão liberal também inclui o papel do mercado como mecanismo de alocação de recursos. Eles acreditam que mercados livres de interferência governamental indevida e monopólio tendem a alocar recursos de forma mais eficiente para atender às necessidades da sociedade.

Assim, embora os liberais aceitem a realidade da escassez, eles a veem como uma oportunidade de inovação, competição e eficiência econômica, em contraste com a visão marxista, que vê a escassez como resultado de problemas estruturais inerentes ao sistema capitalista.

3.2 Visões do socialismo e liberalismo sobre o livre mercado



Figura 66 - Flávio Cerqueira. Exposição *A Escultura no Flarante da Ação*. 2019, Foto: Eduardo Eckenfels .
Acervo Periscópio

O principal capítulo do livro *O Capital* de Karl Marx é o primeiro capítulo, intitulado *Mercadoria*. Nele, Marx apresenta sua análise da natureza da mercadoria e do valor de troca, que é o princípio básico do capitalismo. Ele argumenta que o valor de uma mercadoria é determinado pelo trabalho socialmente necessário para produzi-la e que o trabalho humano é a fonte do valor de todas as coisas. Ele também apresenta a noção de valor-trabalho e valor-uso e como essas noções estão relacionadas. Além disso, ele explora a relação entre as mercadorias e o dinheiro, e como essa relação é importante para a compreensão da economia capitalista.

Já o liberalismo econômico entende que as pessoas fazem trocas voluntárias. Em que o objeto da troca tem menos valor para o indivíduo do que aquele que será dado em troca. Isso vale para o dinheiro e a obra de arte. O Cliente valoriza mais a obra do que o dinheiro que tem. O preço é apenas uma referência daquela troca e não diz respeito ao objeto trocado. Um bem pode ganhar e perder valor ao longo do tempo.

Igor Kopytoff (2008, p. 5) discute a existência de diferentes esferas de troca em uma economia multicentralizada, usando o exemplo dos Tiv da Nigéria central antes do período colonial. Ele identifica três esferas distintas de troca:

1. **Esfera dos Itens de Subsistência:** Esta esfera incluía itens como inhames, cereais, temperos, galinhas, cabritos, utensílios, ferramentas, entre outros.
2. **Esfera dos Itens de Prestígio:** Itens de prestígio, como gado, escravos, postos de autoridade ritual, tecidos especiais, remédios e varas de latão, faziam parte dessa esfera.
3. **Esfera dos Direitos-na-Forma-de-Pessoas:** Essa esfera envolvia direitos expressos em esposas, dependentes e filhos.

Kopytoff (2008) aborda o problema do valor e da equivalência entre valores, destacando que a criação de equivalência de valor entre coisas distintas é uma tarefa complexa. Enquanto a teoria do valor do trabalho sugere que coisas como inhames e panelas podem ser comparadas com base no trabalho necessário para produzi-las, torna-se mais desafiador comparar itens de subsistência com itens de prestígio ou direitos de parentesco. Essa dificuldade leva à construção cultural de diferentes esferas de troca, onde a cultura desempenha um papel na criação de equivalência de valor dentro de cada esfera específica.

3.3 Valor monetário e valor simbólico



Figura 67 - Marc Davi - *Exposição da morte e do amor - proposições para o aniquilamento do outro*, 2015.. Foto: Eduardo Eckenfels Acervo Pricópio.

A percepção de valor de uma obra de arte pode variar significativamente dependendo do ponto de vista de quem a observa. Vamos considerar a percepção de valor de uma obra de arte por diferentes tipos de pessoas envolvidas no mundo da arte: o artista, o galerista de arte, o colecionador de arte e o observador de arte no museu. Este exercício é importante para mostrar como a percepção pode variar de acordo com cada indivíduo.

Para o artista, o valor de uma obra de arte pode ser medido por sua capacidade de expressar sua visão de mundo, seus sentimentos e emoções através de sua criação. O artista pode valorizar sua obra pelo esforço criativo e técnico empregado na produção, bem como pelo significado e propósito que a obra carrega para ele. O valor da obra de arte para o artista tem uma relação umbilical da criação. É como se, do ponto de vista do artista, a obra fosse um ser, um filho ou uma parte do seu corpo.

Não é por menos que vários artistas produzem trabalhos relacionados ao mercado seja ele o mercado de arte ou o mercado de capitais. Como exemplo cito a obra do artista Marcel Diogo Arma Branca (Figura 63) e que posso descrever como uma escultura de uma faca em mármore branco com a palavra capitalismo cravada em sua lâmina. É uma representação lógica da ideia de que o capitalismo é a arma utilizada pelos agentes de mercado de pele branca. Não posso deixar de mencionar o trabalho da artista Ana Linnemann O Artista (Figura 65) que é uma máquina giratória com sapatos que ao se movimentar golpeia a parede da Galeria. É o artista que chuta a parede branca da sua própria exposição.

Para o galerista de arte, o valor de uma obra de arte pode ser determinado pelo seu potencial de mercado. O galerista pode avaliar a obra de arte em termos de sua capacidade de atrair compradores e colecionadores. Muitas vezes o galerista não entende nada de arte, mas sabe muito de pessoas. O valor da obra de arte para o galerista pode estar mais relacionado ao seu potencial de vendas e lucro do que à qualidade intrínseca da obra. Mais adiante discutirei essa ideia de que as coisas têm valor intrínseco.

Para o colecionador de arte, o valor de uma obra de arte pode ser medido por sua raridade, autenticidade, importância histórica ou artística, bem como por sua beleza estética. O colecionador pode valorizar sua coleção pelo status e prestígio que ela traz, bem como pelo potencial de valorização financeira a longo prazo. Muitos colecionadores descobrem na arte um lugar para questões fundamentais para sua vida. A busca individual de sentido para as coisas é muitas vezes canalizada para objetos artísticos. Isso é a explicação para que muitos deles dediquem sua vida e recursos para a construção de uma coleção e arte.

Para o observador de arte no museu, o valor de uma obra de arte pode ser medido por sua capacidade de transmitir uma mensagem ou emoção, bem como por sua beleza e originalidade. O observador pode valorizar a obra de arte pela experiência estética que ela proporciona, pelo prazer visual que ela traz ou pela capacidade de provocar reflexões e questionamentos. O valor da obra de arte para o observador pode estar mais relacionado à sua experiência subjetiva e pessoal do que à sua reputação no mercado de arte. É claro que existem diversos níveis de fruição intelectual, mas por fim todos pagam o mesmo ingresso nos museus.

Em resumo, a percepção de valor de uma obra de arte pode variar significativamente dependendo do ponto de vista de quem a observa. Enquanto o artista pode valorizar sua obra pelo processo criativo, o galerista pode se concentrar no potencial de vendas, o colecionador pode valorizar a raridade e autenticidade e o observador pode se concentrar na experiência estética e emocional que a obra proporciona. Cada um desses pontos de vista pode ser válido e relevante, mas é importante reconhecer que a percepção de valor da arte é subjetiva e pode variar de pessoa para pessoa.

Sendo assim o valor monetário pago por alguns trabalhos também podem variar de pessoa para pessoa. O preço de uma obra não diz qual a qualidade artística, mas mostra quanto uma pessoa está disposta a pagar por ela. É famoso o caso do Abaporu de Tarsila do Amaral de 1928, que foi vendida por preço recorde num leilão da Christie's em 1984. Até então era o maior preço pago por uma pintura brasileira. Passado o leilão, o arrematador foi um argentino, dono do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires – Malba, Érico Stickel. Somente depois desta constatação, os brasileiros perceberam o erro. Uma das obras mais importantes na história da arte brasileira, foi expatriada. O preço que era caro, passou instantaneamente a ser barato. Fica explícito que o valor não está no objeto, mas naquele que o observa.

BBC NEWS BRASIL

Notícias Brasil Internacional Economia Saúde Ciência Tecnologia Vídeos

Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira

Edison Veiga
De Bled (Eslovênia) para a BBC News Brasil

3 abril 2019



Figura 68- notícias da venda do Abaporu. Fonte: BBC acesso em 3 de setembro. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>

Esta conclusão dá um alento ao jovem artista que muitas vezes não consegue vender seu trabalho ao menos pelo preço do material empregado. O valor monetário não determina a qualidade do objeto produzido. Não há o que temer sobre a qualidade de sua produção quando ela tem um valor de mercado ruim. Também pode ser útil para aqueles artistas que sofrem por terem um preço altíssimo, mas que por outro lado não realizam venda. Não é que as pessoas desgostem do trabalho, mas é apenas o preço que está acima do que elas desejam pagar.

Por outro lado, essa é a grande questão entre os artistas. Se são as pessoas que colocam valor nos trabalhos eles valem mais quanto mais o observador tenha suas expectativas realizadas. Ora, a arte serve para atender expectativas dos clientes ou para revelar a expressão individual do artista? O livro de Findlay é bastante claro que os clientes buscam a individualidade expressiva do artista. O Cliente não chega com uma encomenda, definindo a cor e a técnica do trabalho. Não é isso que o cliente está disposto a pagar. Fosse isso a arte seria equivalente a qualquer objeto de decoração ou utensílio doméstico. O contrário destes a utilidade da arte é muitas vezes ser inútil ao cliente. Claro que falo no sentido de funcionar com o objetivo de.

O artista deve se guiar pela liberdade em sua expressão, pois quando prioriza os desejos de terceiros em detrimento dos seus próprios, ele comete um duplo erro: moral e artístico. O erro moral reside na supressão de sua verdade íntima. No âmbito artístico, quando erra, o tempo faz o favor de apagar da história. O artista possui a capacidade, mas, às vezes, opta por silenciá-la em prol de interesses menores. O que é genuinamente artístico, mesmo se rejeitado em sua época, pode ser redescoberto e aclamado em momentos futuros. Sebastião Januário (Figura 69) ensinou Abdias do Nascimento a pintar e produziu consistentemente durante toda sua vida sem alterar sua poética. Somente na velhice teve seu trabalho reconhecido. Em tempo.



Figura 69 - Sebastião Januário em seu ateliê em 2022. Fonte: Zakee Kuduro 2022

Por outro lado, o trabalho pode ganhar valor ao longo do tempo de acordo com a trajetória do artista. Um artista fajuto, mesmo que tenha sorte no início da carreira, vai sendo desmascarado do longo de sua produção e seu trabalho vai perdendo valor. As exposições, publicações e textos produzidos em torno do artista vão, de uma certa maneira, verificando a produção do artista. É uma validação pelos pares ou o resultado de um círculo de influências. Aqueles que estão dentro e sabem se movimentar neste círculo tem vantagens preferenciais a outros artistas sem traquejo ou habilidades sociais. Um dos motivos deste trabalho é perceber que não somente eu, mas todos os artistas têm uma sensação de estar fora do Mercado de arte.

4 O ARTISTA



Figura 70 – Fachada da Galeria Periscópio na sua abertura, 2015. Foto: Eduardo Eckenfels. Acervo Periscópio

O nome Periscópio

Para a criação da empresa eu e meus sócios tínhamos de pensar um nome a galeria. Tivemos dificuldade e para resolver isso contratamos o Prof. Marcelo Drummond²⁷³. A primeira reunião não trouxe nenhum nome que fosse do agrado de todos. Marcamos uma segunda reunião e para a frustração de todos não chegamos em um nome comum. Após a frustração do momento fomos numa cafeteria. Lá

²⁷³ Marcelo Drummond é professor na escola de Belas Artes da UFMG. Possui graduação em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Minas Gerais (1988). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes. Finaliza doutorado junto ao programa "Estudios Avanzados en Producciones Artísticas" da Universidad de Barcelona, Espanha, cujo objeto analisa a gráfica vernácula brasileira.

falamos sobre a busca deste nome e O Marcelo disse “eu penso que deveria ser um nome estranho como “Periscópio. Eureka!

Na sua origem, Periscópio é um aparelho ótico, formado de lentes e prismas de reflexão total, que possibilita ver por cima de um obstáculo. A palavra periscópio deriva do vocábulo grego periskopein, que significa “ver em volta, acima ou além de”, faz referência ao ato de observar. Um periscópio é, pois, um elemento com forma de tubo que permite ver uma região que é impossível de visualizar só com os olhos. Esse novo aparelho cultural de Belo Horizonte, espaço ampliado de arte, permitirá a observação de objetos situados fora do campo de visão do observador, ativando novos sentidos. Ver através da arte.

Marcelo Drummond



Figura 71 - Apresentação da Logo da Galeria. Fonte: MArcelo Drummond

Para mim remetia ao projeto do artista Guto Lacaz no Arte cidade. Para mim abarcava toda concepção de arte que nos propúnhamos.

O artista Guto Lacaz instalou no prédio da Eletropaulo um imenso periscópio que liga o rés-do-chão ao quinto andar do edifício,

onde outras obras de arte esperam o visitante. Você está na rua e consegue ver, graças a um gigantesco aparelho ótico, as pessoas que estão lá em cima. Inicialmente, aquilo parece um espelho. O grupo de pessoas no térreo olha a imagem de um grupo de pessoas também. São as pessoas que estão no quinto andar do prédio que se aglomeraram, como você na rua, para se verem, ao mesmo tempo diferentes e iguais. Cada pessoa no térreo fica com vontade de comunicar-se com o grupo que a vê do quinto andar. Produzem-se eventos lindos. Alguém arrisca um aceno para quem está lá embaixo. O aceno é respondido. O periscópio possibilita uma tentativa de comunicação entre pessoas desconhecidas –ao mesmo tempo que impede qualquer forma de comunicação verbal. Você não ouve nada do que é dito no quinto andar; só pode comunicar-se por meio de gestos... [Marcelo Coelho | Folha de São Paulo]

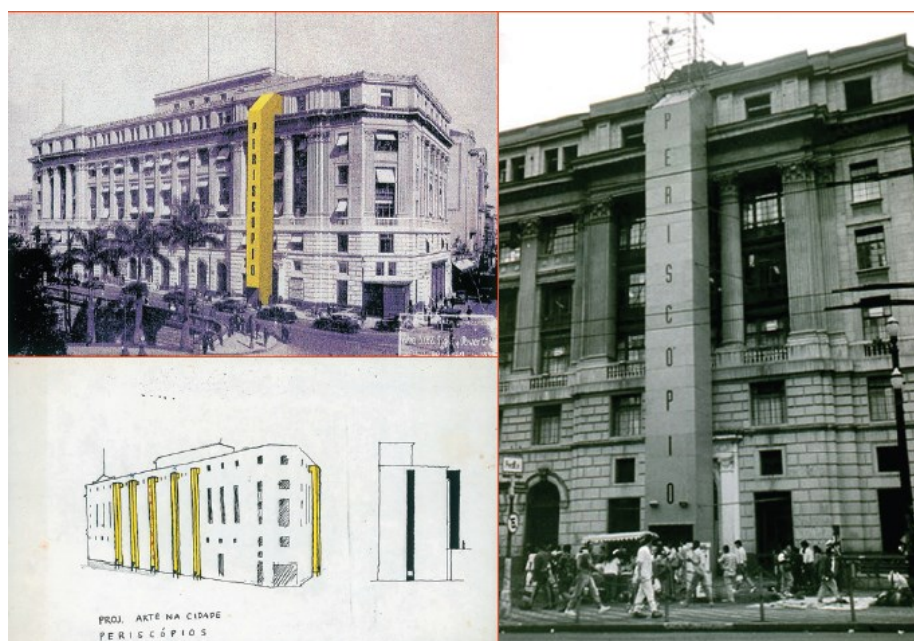


Figura 72 - Imagem contrante no documento de apresentação da logo da Periscópio.
Fonte: MArcelo Drummond

O Artista atrás do balcão

Sou artista e comerciante de arte, desempenhando ambos os papéis em uma galeria. A maior parte do meu dia é gasta gerenciando vendas, estabelecendo conexões com possíveis clientes e apresentando diversas obras de arte. Contudo, reservo um momento especial para me dedicar à criação das minhas peças artísticas.



Figura 73 - Estande da SP-Arte 2018 da Periscópio com o trabalho do artista Bruno Faria - Brasília, instalação 5x5

Conciliar as responsabilidades de gerenciar uma galeria com a paixão de criar arte nem sempre é simples. Há momentos em que me vejo diante de um conflito moral ao ponderar entre promover minha própria arte e a de outros artistas talentosos. A integridade da galeria e as expectativas de nossos clientes são primordiais, e equilibrar esses aspectos exige discernimento.

Além disso, enquanto artista, enfrento dilemas éticos sobre como o mundo da arte comercial se relaciona com a genuína expressão artística. Vender uma obra pode posicioná-la no panorama cultural, mesmo que seja adquirida por um coletor privado. Para mim, a arte representa uma jornada em busca da verdade. No entanto, como gerente da galeria, é um desafio avaliar outras peças pelo meu próprio padrão. Com

tantas obras e artistas passando pela galeria, como posso assegurar o padrão de qualidade que me imponho?

Em face desses desafios, busco um equilíbrio entre meus princípios artísticos e comerciais. Valorizo trabalhar com artistas que, a meu ver, produzem com sinceridade e paixão. Priorizo a promoção de suas obras com honestidade e clareza. Quando se trata da minha criação, busco manter minha liberdade, sem ceder às demandas comerciais.

De trás do balcão, testemunho nuances do mundo da arte que seriam invisíveis de outro ângulo. Mesmo quando não estou criando, a arte nunca deixa meus pensamentos. Cada interação com outros artistas enriquece minha jornada, ensinando-me tanto sobre o que aspirar quanto sobre o que evitar. Sou grato por cada uma dessas experiências.



Figura 74 - Altivo Duarte, Alexandre Romanini e Rodrigo mitre. Acervo Periscópio.

O balcão não diminui a importância do meu trabalho. Ele é um meio que facilita minha carreira artística. Grandes nomes como Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Amílcar de Castro e Lorenzato também equilibraram outras profissões para sustentar suas paixões. O que permanece hoje é o impacto de sua obra, não o tempo gasto em atividades secundárias.

A galeria é a ponte entre o artista e o admirador. Enquanto o artista se dedica em seu ateliê, suas obras são apresentadas e vendidas. As vendas, por sua vez, financiam mais do que desejos pessoais; elas possibilitam a aquisição de materiais e a criação de novas obras. Ah, como eu gostaria de estar plenamente do outro lado do balcão, imerso apenas na criação!

4.1 O Artista

"A poesia é mais filosófica e elevada do que a história; pois a poesia tende a expressar o universal, enquanto a história se limita ao particular." - Aristóteles, A Poética



Figura 75 - "Poética, Retórica, dialética, lógica", 2022. detalhe da instalação. Exposição O Tudo e o Nada" realizada no Centro Cultural UFMG, com curadoria de Fabrício Fernandino, foi inaugurada na quarta-feira, 21 de dezembro de 2022. Foto: Eduardo Eckenfels

4.1.1 Introdução ao trabalho

Minha visão de arte não é simplesmente ilustrar o conhecido ou traduzir uma ideia, mas sim criar o inédito. Ofereço apenas uma conversa genuína e uma perspectiva sobre as coisas que me cativam. A origem exata do meu trabalho é indefinida para mim. Traduzir envolve acessar e compreender um original para, em seguida, transpô-lo. Eu não busco esse original pré-definido; não existe uma essência pré-concebida que busco transmitir. Talvez eu seja um tradutor inadvertido, navegando sem uma bússola clara. Não desejo que meu trabalho sirva apenas como um veículo de comunicação ou um panfleto. Afinal, como se pode difundir algo ainda não descoberto? Busco, na arte, não apenas retratar o familiar, mas também inventar o novo, e é essa inovação que, de forma paradoxal, me reconecta com a origem do Criador. Desejo embarcar numa jornada sem roteiros preestabelecidos, talvez até mesmo desenhando os mapas pelo caminho.

Durante o ato criativo, sinto que a obra passa a direcionar-me, orientando minhas escolhas e fornecendo-me pistas. Dessas pistas, extraio informações e

interpretações. Por vezes, penso: "Isso se assemelha a uma porta e, neste contexto, tem um significado". É como decifrar um enigma de minha própria autoria. Gradualmente, cada elemento estabelece laços com o próximo, formando conexões que, à primeira vista, podem parecer improváveis. Parto de premissas possíveis para alcançar uma conclusão verossímil

O processo subsequente é um amálgama entre a criação artística e uma reflexão sobre o resultado obtido. Atualmente, torna-se complexo distinguir o que surgiu antes, durante ou depois. O produto é uma escultura de bronze de 40 x 40, remetendo a uma pintura emoldurada. Esta peça foi apresentada em uma exposição como parte de um projeto de mestrado. Mas, antes de mergulhar no processo, gostaria de aludir a algumas referências: influências arquitetônicas que permeiam desde as vanguardas artísticas até obras de artistas contemporâneos.

4.1.2 A Porta, a janela, o espelho e a moldura

4.1.2.1 A Porta



Figura 77 - RODIN, Auguste. *La Porte de l'Enfer* (Porta do inferno). Bronze. 6 x 4 x 1 m. Fonte Museu de Arte da Filadélfia



Figura 77 - DUCHAMP, Marcel. *Étant donnés: 1. A queda d'água, 2. O gás de iluminação, 1966*. Fonte: Arthur museu digital

A Porta do Inferno (Figura 77) é uma icônica escultura criada por Auguste Rodin²⁷⁴, cuja produção teve início em 1880 e só foi concluída em 1917. Essa obra é considerada uma das mais importantes do artista, e o seu interesse reside,

²⁷⁴ Auguste Rodin (1840-1917) foi um famoso escultor francês, considerado um dos mais importantes do século XIX. Suas obras revolucionaram a escultura, incorporando movimento e emoção de maneiras inovadoras, e ele é mais conhecido por sua icônica escultura "O Pensador" e pela monumental "O Beijo". Seu trabalho deixou um legado duradouro e influenciou gerações de artistas.

principalmente, na relação e interação entre escultura e arquitetura. Além disso, o modo como o artista aborda a ideia de porta também desperta grande fascínio.

Uma característica fundamental da Porta do Inferno são os elementos que a compõem, como as folhas e a Bandeira da porta, os quais desempenham um papel essencial na definição do limite entre o interior e o exterior. A aplicação do mesmo material, o bronze, aos diversos componentes da porta resulta em um objeto que enquadra a passagem arquitetônica de forma imponente. Diferentemente dos marcos convencionais, geralmente feitos de madeira ou pedra, nesta escultura, eles são constituídos de bronze, conferindo um caráter durável e monumental. À primeira vista, esses elementos parecem formar uma única estrutura, assemelhando-se a um grande retângulo, mas, ao observar mais atentamente, percebe-se a complexidade e a riqueza de detalhes presentes em cada um deles.

Étant Donnés (Figura 77) é uma das últimas grandes obras de Marcel Duchamp²⁷⁵, um artista conhecido por sua abordagem inovadora e provocativa. Assim como na Porta do Inferno, Duchamp também utiliza elementos arquitetônicos em sua criação para intrigar e seduzir o observador. Nessa obra em particular, o elemento arquitetônico em destaque é uma porta totalmente fechada, mas que, por meio da apresentação de materiais sugestivos, como tábuas de madeira, provoca a curiosidade do espectador a espiar entre as frestas.

Étant Donnés desafia as expectativas do observador ao oferecer uma visão restrita e misteriosa. A porta, com suas tábuas entrelaçadas, convida o espectador a se aproximar e a se curvar para espiar por entre as aberturas. Essa experiência de observação curiosa cria uma sensação de intriga e questionamento, uma vez que o que é revelado pelo olhar é uma cena complexa e enigmática.

Essas duas obras, a Porta do Inferno de Rodin e *Étant Donnés* de Duchamp, representam exemplos marcantes da relação entre escultura e arquitetura. Ambas

²⁷⁵ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um influente artista francês, considerado uma figura chave no movimento dadaísta e no desenvolvimento da arte conceitual do século XX. Ele desafiou as convenções artísticas ao questionar a definição de arte e introduziu a ideia do "ready-made", transformando objetos comuns em obras de arte provocativas, como sua famosa peça "Fonte". Sua abordagem inovadora e seu impacto duradouro o tornaram uma figura seminal na história da arte moderna.

desafiam as noções convencionais de porta, ao mesmo tempo em que exploram a interação entre o observador e o objeto artístico.

4.1.2.2 A janela



Figura 79 - VERMEER, Johannes. *El astrónomo*, 1688. Óleo sobre tela. Museo del Louvre. Fonte: Museu do Louvre

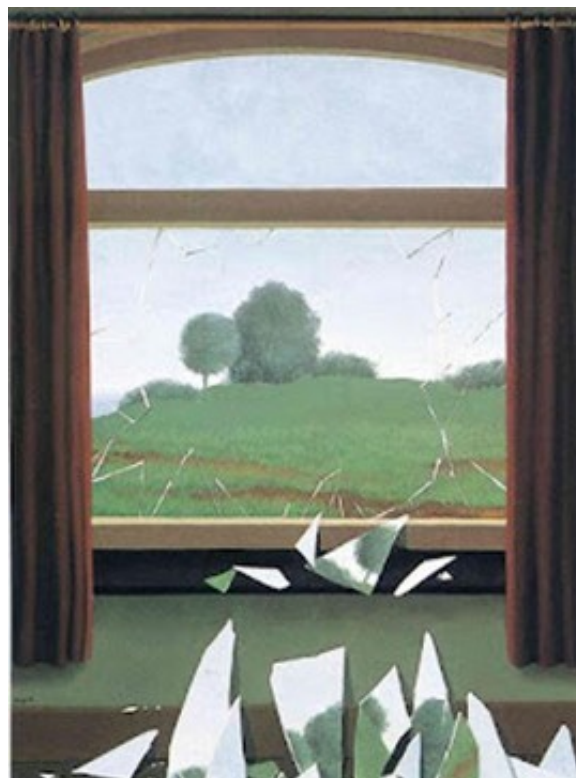


Figura 79 - MAGRITTE, René. *La llave de los campos* (A chave dos Campos), 1936. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fonte: universidade livre do alvito.

A janela é um elemento arquitetônico fascinante, que desempenha um papel importante tanto na função prática de iluminação e ventilação quanto no aspecto simbólico na história da arte. Um exemplo notável de janelas são os vitrais da Catedral de São Vito, cuja construção começou em 1344 por ordem de João de Luxemburgo e foi aberta ao público em 1929. Os vitrais são uma forma de arte que combina elementos arquitetônicos com a luz e a cor. Eles permitem a entrada de luz externa, filtrando-a através de vidros coloridos e criando imagens luminosas em seu interior. Através da interação dos diferentes tons de cores, os vitrais transformam completamente o ambiente interno, conferindo uma atmosfera mágica e espiritual.

Na história da arte, a janela também desempenha um papel simbólico significativo. Artistas como Vermeer (Figura 79) e Edward Hopper²⁷⁶ exploraram o uso da janela como um elemento arquitetônico que representa a luz e o pensamento. A janela se torna o ponto de transição entre o interior e o exterior, separando os espaços e proporcionando uma conexão visual com o mundo exterior. Além disso, ao observar os croquis de Le Corbusier²⁷⁷, um arquiteto modernista renomado, é possível perceber sua intenção de ampliar a janela como uma forma de emoldurar a paisagem. Nessa abordagem, a arquitetura passa a delimitar e enquadrar a vista, tornando-se parte integrante da experiência espacial.

Em resumo, a janela vai além de sua função prática na arquitetura, desempenhando um papel simbólico e estético. Os vitrais, as pinturas e as visões da arquitetura moderna destacam como a janela pode transformar a iluminação, criar atmosferas e estabelecer conexões entre o interior e o exterior, influenciando a experiência e a percepção dos espaços.

²⁷⁶ Edward Hopper (1882-1967) foi um proeminente pintor realista americano, conhecido por suas obras que retratavam a solidão e a melancolia da vida urbana. Suas pinturas icônicas, como "Nighthawks" e "Gas", capturam a atmosfera única da vida americana do século XX, estabelecendo-o como um dos grandes artistas do seu tempo.

²⁷⁷ Le Corbusier (1887-1965) foi um arquiteto suíço-francês pioneiro da arquitetura moderna, famoso por suas obras inovadoras e visão funcionalista. Sua influência no urbanismo e na arquitetura do século XX é inegável.

4.1.2.3 O Espelho



Figura 80- PRIETO, Alejandra. Coal Mirror, 2011. Carvão. 300 x 185 x 15 cm. Fonte: Saatchi Gallery

Outros símbolos arquitetônicos incorporados pelas artes é o espelho. Talvez o espelho mais famoso seja o que o Velásquez²⁷⁸ (Figura 81) pintou no quadro as meninas. Onde o observador é inserido na pintura. Ou mesmo na pintura de René Magritte²⁷⁹ A Chave dos Campos (Figura 79) Pintura que o artista confunde a paisagem de fora refletida em um espelho que está dentro de um ambiente, mas que parece pedaços da janela que acabou de se quebrar. O mesmo artista coloca em dúvida o

²⁷⁸ Diego Velázquez (1599-1660) foi um renomado pintor espanhol do século XVII, mestre da técnica e um dos principais artistas da corte de Filipe IV, immortalizando a realeza e a vida cotidiana em suas obras-primas.

²⁷⁹ René Magritte (1898-1967) foi um célebre pintor surrealista belga, conhecido por suas obras enigmáticas e provocativas que desafiavam a percepção e a realidade. Sua abordagem única e seu estilo altamente simbólico influenciaram profundamente o movimento surrealista do século XX.

olhar do observador na sua famosa pintura isto não é um cachimbo. Os pedaços de vidro refletem como se espelho fossem. A característica física do material é que permite espelhamento.



Figura 81 - As Meninas é uma pintura de 1656 por Diego Velázquez

Da mesma forma artista Alejandra Pietro²⁸⁰ constrói em 2011 um espelho de carvão polido (Figura 80). A reflexão deste material se comporta de uma maneira completamente diferente de um espelho convencional. Ele apenas sugere uma forma. Também posso citar o trabalho 4Vigas do arquiteto Solano Benítez²⁸¹. O arquiteto paraguaio projetou um jardim quadrado (Figura 83) e infinito delimitado por quatro vigas de 9 metros de comprimento, localizado junto a um córrego em um bosque (Figura 83). As vigas não se tocam, criando aberturas para o interior do espaço, onde espelhos revestem a face interna da estrutura. O jardim é o túmulo do pai do arquiteto, e a ideia era celebrar a morte como memória e presença, coexistindo com a vida

²⁸⁰ Alejandra Pietro (1980-) artista chilena cujas obras e instalações exploram o paradoxo e provocam sensações desconfortavelmente prazerosas. Utilizando o carvão como material para criar esculturas realistas altamente polidas, suas peças refletem ícones funcionais do design, moda e móveis, oferecendo múltiplas interpretações que vão além da simples contemplação.

²⁸¹ Solano Benítez é um renomado arquiteto paraguaio conhecido por suas abordagens inovadoras e uso criativo de tijolos na arquitetura. Co-fundador do Gabinete de Arquitectura, conquistou reconhecimento internacional e prêmios importantes, destacando-se pela simplicidade aparente e complexidade estrutural em seus projetos.

familiar. A complexidade estrutural do projeto se esconde por trás de sua simplicidade aparente, com as vigas flutuando no espaço quase intocado do jardim. O uso de espelhos cria efeitos óticos, multiplicando as imagens dos seres e plantas infinitamente.

Tudo o que se repete, perdura, e é eterno, portanto, é sagrado. Por isso que o futebol de Domingo é sagrado; por isso que o sexo é sagrado; por isso que jantar com minha mãe no sábado é sagrado. Isso constrói em mim um vínculo com a permanência de tudo, todos os seres humanos, todos os sonhos, todas as vidas, que, nesse momento, atravessam minha existência (BENÍTEZ, 2018)



Figura 83- Projeto 4 Vigas de Solano Benitez. Fonte: Leonardo Finotti

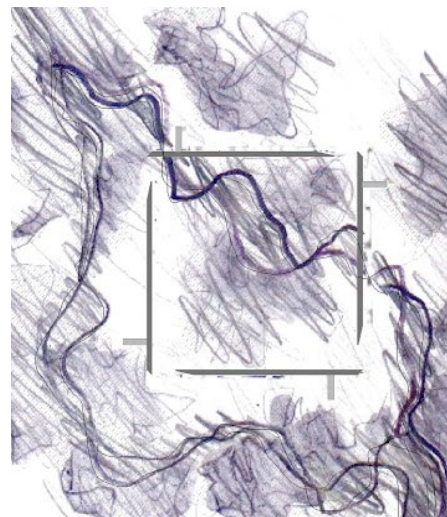


Figura 83- Desenho do arquiteto Solano Benitez do projeto 4 Vigas. Fonte: ArchDaily

O espelho é o único lugar onde você está aqui e lá ao mesmo tempo. É colocado frente a frente com você mesmo. A oposição ótica é causada pela reflexão do material, mas pode ser bem definida de maneira poética como a reflexão do ser. O egoísmo do mito de Narciso²⁸² ou da Branca de Neve²⁸³ é também o lugar da recordação

²⁸² O mito de Narciso é uma história da mitologia grega que narra a tragédia de um jovem extremamente bonito e orgulhoso que se apaixona perdidamente por sua própria imagem refletida na água. Incapaz de se afastar desse fascínio, ele se consome em sua própria vaidade e narcisismo, levando-o à morte. O mito de Narciso é frequentemente interpretado como uma alegoria do amor-próprio excessivo e dos perigos da vaidade e do egoísmo. A história continua a ressoar ao longo dos séculos como uma advertência sobre as consequências da obsessão consigo mesmo.

²⁸³ "Branca de Neve" é um conto de fadas clássico que tem origens antigas e foi popularizado pelos Irmãos Grimm.

e tradição no trabalho de Benitez. Não é por menos, tem sido utilizado em diversos trabalhos artísticos ao longo da história da arte.

4.1.2.4 A Moldura

A moldura aparece na porta na janela e no espelho ora funcionando Como elemento estrutural hora como elemento ornamental. De uma certa forma a moldura demarca e delimita um lugar. Ela realiza a transição visual e estrutural entre os elementos. Por exemplo no caso da porta é o elemento onde fixamos a folha da porta e que precisa ter uma rigidez para suportar o elemento fixado. Além disso demarca exatamente o espaço de dentro e de fora. A moldura aparece elementos ornamentais arquitetônicos e que podem ser chamados de ornamentos. Podemos observar a Mona lisa exposta no Louvre cercada e delimitada por diversos tipos de moldura. Temos a moldura do próprio quadro, a moldura do vidro de proteção, as paredes que circundam a obra, o guarda corpo de proteção e um grande pórtico quem envolve isso tudo.



Figura 84 - Mona Lisa no Louvre. Fonte: Autor Desconhecido

A ilusão e o desejo. Todos esses elementos podem ser usados Como instrumentos físico ou simbólicos na arquitetura e na arte. É até muito comum ver a moldura sendo utilizada para dar pompa ao trabalho artístico. Isso me interessa. O interesse sobre esse elemento também vem da sua característica técnica. As técnicas de molduraria são fundamentais para a preservação e conservação dos objetos emoldurados. O simples fato dela existir demonstra a vontade de permanência do seu conteúdo no tempo. É a confissão dá vontade de perdurar.

4.1.2.5 Referencias e simbolismo

Seguindo a classificação proposta por Aristóteles em sua obra *Categorias*, a porta pode ser analisada sob diversas perspectivas. Em termos de substância, a porta é considerada uma substância secundária, pois é um objeto individual e distintivo dentro de um contexto arquitetônico. Quanto à quantidade, a porta pode ser quantificada por suas dimensões físicas, como altura, largura e espessura. Em relação à qualidade, a porta possui características como resistência, durabilidade, cor e textura da superfície. No que diz respeito à relação, a porta estabelece uma conexão entre espaços, funcionando como uma passagem ou barreira. Ela ocupa um lugar específico em uma estrutura, pertencendo à categoria de lugar. Em relação ao tempo, a porta possui uma duração temporal, desde sua instalação até possíveis desgastes ou substituições. Quanto à posição, a porta se localiza fisicamente em relação a outros elementos arquitetônicos. No aspecto de estado, a porta pode estar aberta, fechada, trancada ou entreaberta. Ela permite a ação de abrir e fechar, sendo influenciada por afecções como desgaste, ação climática e decoração. Ao analisar a porta através dessas categorias, obtemos uma compreensão mais abrangente de suas características físicas, funcionalidade e relação com o ambiente arquitetônico em que está inserida. Mas Aristóteles conseguiria com essas categorias abranger todo o significado do objeto? podemos ampliar o entendimento além das características físicas?

A criação da escultura *A Porta do Inferno* por Auguste Rodin foi inspirada principalmente na obra literária *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Rodin era um admirador do poema épico e se inspirou nas descrições das passagens do inferno presentes na obra de Dante. A *A Porta do Inferno* é uma interpretação visual das várias cenas e personagens descritos por Dante em sua jornada através do inferno.

Além da influência de Dante, Rodin também se inspirou em outras fontes mitológicas e literárias para criar os elementos da escultura. Por exemplo, personagens como *O Pensador* e *O Beijo*, que são obras independentes de Rodin, foram incorporados à composição da porta. O uso dessas figuras icônicas adicionou uma camada de simbolismo e significado às representações do inferno presentes na escultura.

Além disso, Rodin também estudou obras de outros escultores e artistas, como Michelangelo, para explorar técnicas e expressões artísticas que pudessem ser aplicadas em A Porta do Inferno.

Portanto, podemos afirmar que as principais referências para a criação da escultura A Porta do Inferno foram a obra A Divina Comédia de Dante Alighieri, mitologia, literatura e influências de outros artistas renomados. Essas referências ajudaram a moldar a visão de Rodin sobre o inferno e a dar vida a essa obra de grande impacto e importância em sua carreira. Ora, Rodin fez muito mais do que uma porta. Ele se preocupou em criar um objeto simbólico impregnado de referências externas.

Certamente a porta pode ser analisada sob seu caráter simbólico, uma vez que ela transcende sua função puramente prática de entrada e saída e adquire significados mais profundos e abstratos. A porta possui uma carga simbólica que pode variar de acordo com diferentes contextos e culturas.

Em um sentido mais amplo, a porta simboliza uma passagem, uma transição de um espaço para outro. Ela pode representar a entrada em um novo estágio da vida, a passagem de um estado para outro, como a transição da juventude para a idade adulta, ou até mesmo a transição entre diferentes dimensões ou estados de existência, como na ideia de uma porta que separa o mundo físico do espiritual.

Para ampliar a interpretação de um objeto artístico, um observador de arte pode realizar uma pesquisa prévia sobre o artista, o movimento artístico e o contexto histórico da obra. A análise formal dos elementos da obra, como linhas, cores e composição, é essencial. Além disso, é importante considerar o contexto histórico-cultural e fazer conexões interdisciplinares com outras áreas do conhecimento. A experiência pessoal e subjetividade do observador também desempenham um papel significativo, assim como o diálogo com outros observadores e especialistas. Essas abordagens combinadas fornecem uma compreensão mais abrangente e enriquecem a apreciação da obra de arte.

4.1.3 A Isca -

4.1.3.1 *Exposição*

A exposição O Tudo e o Nada no Centro Cultural UFMG, com curadoria de Fabrício Fernandino, foi inaugurada na quarta-feira, 21 de dezembro de 2022, às 19 horas. A mostra reuniu os resultados dos trabalhos desenvolvidos na disciplina O Tudo e o Nada - Projetos Tridimensionais Interativos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG²⁸⁴. A exposição apresentou esculturas, objetos e instalações dos artistas Altivo Duarte, Capra Maia, Cláudio Nadalin, Deco Vaillant, Dyana Santos, Fernando Costaa, Gabriel Santana, Lourenço Martins Marques Marcel Diogo, Pedro Moreira, Sabrina Damas e Theodora. A disciplina, ministrada pelo curador, no segundo semestre deste ano, possibilitou habilitar os alunos para desenvolverem projetos tridimensionais poéticos, sensíveis ou reativos, que dialogassem com o espaço e tivessem como base conceitual O Tudo e o Nada. A exposição ficou em cartaz até o dia 14 de fevereiro de 2023.

Os trabalhos que compunham a exposição eram: Poética, Retorica, Dialética, Logica, Isca – escultura e Isca - Pintura todos de 2022,

²⁸⁴ Ementa apresentada pelo Professor Dr. Fabrício Fernandino para a Atividade Acadêmica Curricular do Programa de Pós-Graduação em Artes no segundo semestre de 2022: Habilitar o aluno a desenvolver projetos tridimensionais (esculturas, objetos e instalações), que dialoguem com espaço de maneira poética, sensível ou reativa tendo como base conceitual "O Tudo e o Nada". Para dar suporte a realização do projeto será utilizada uma bibliografia base associada a recursos necessários para sua concretização - mecânicos, eletromecânicos, digitais, fisicoquímicos e naturais. In: Coloque o site do PPGARTES acesso data 3 de setembro 2023. Quanto aos objetivos é válido notar que apesar de haver um tema comum existia uma grande oportunidade de maturar a minha poética pretérita e desenvolver objetos tridimensionais próprios. Eu venho desenvolvendo, a bastante tempo, uma pesquisa sobre forma e contra forma. O tema o tudo e o nada foi abordado a partir das questões reflexivas sobre o Tudo. Essa ideia que compreende e contém toda a existência e que posso chamar de Deus ou de verdade ao passo que o nada é o símbolo matemático do vazio e da inexistência. E em paralelo a capacidade de entender um objeto, não pelo que ele é, mas pelo que ele não é. Assim como a forma de bolo da forma ao bolo mas não é o bom e assim como a escultura fundida é o espelho invertido da sua forma. Todo esse processo de encher e esvaziar transforma a matéria a ponto de que o objeto final nada mais é do que a lembrança do objeto original.

4.1.3.2 Poética, Retórica, Dialética, Lógica



Figura 86 - obra Armadilha - poética, retórica, dialética, lógica Corda, forma de bolo e anzóis, 2022. Fonte: Eduardo Eckenfels



Figura 86 – det. obra Armadilha - poética, retórica, dialética, lógica Corda, forma de bolo e anzóis, 2022. Fonte: Eduardo Eckenfels

Enquanto o Prof. Fabricio Fernandino apresentação a planta da galeria durante uma aula para que os estudantes escolhessem o espaço deles na exposição eu percebia a ansiedade de alguns para escolher os melhores locais ao abrir para a escolha os maiores espaços foram escolhidos primeiros. Um espaço maior permite artista maior flexibilidade para implantação dos trabalhos e ao mesmo tempo permite maior visada dos trabalhos. Eu, por outro lado, refletia sobre o tema O Tudo e O Nada e vi aquela planta não como opções de espaço (que seria o nada). Eu optei pelo espaço concreto da galeria. As paredes, as diferenças de piso é que me tomavam por completo. Esse seria o Tudo. Escolhi um pilar em formato de L que em sua presença robusta articulava três espaços. Era uma escultura quase pronta. Eu, em minha pesca, via a necessidade de capturar este elemento. O contra espaço e a contra forma do

espaço expositivo livre só me forneciam um pequeno espaço residual em planta. Escolhi amarrar o pilar para reafirmar minha escolha. Foram horas circulando esse elemento com vários rolos de corda num processo quase performático.

O espaço da liberdade de expressão estava agora amarrado. De um lado foram colocadas 4 formas de bolo. Elas foram escolhidas por suas características estéticas. A que aparecia novamente a forma e contra forma. O Bolo na mais é do que a contra forma da forma. Também representavam os livros de Aristóteles na busca pela verdade. Cada forma recebendo um nome: Poética, Retórica, Dialética, Lógica. O Bolo também remetia as publicações de receita de bolo dos jornais Brasileiros na época da ditadura.



Figura 87 - Fotoperformance Fonte: Altivo Duarte



Figura 88 - uma página do jornal da tarde com receitas de bombom e pratos salgados em vez de notícias políticas. Imagem via memorial da democracia.

Do outro lado adicionei insetos coletados nas terras de Pompéu. Como uma coleção etimológica, porém de forma mais discreta. Os insetos somente eram percebidos a partir da aproximação daqueles grandes novelos de cordas. Juto deles coloquei uma série de iscas de fly²⁸⁵. Nesse tipo de pesca a isca fica no limiar entre a superfície e a própria água.

²⁸⁵ Uma isca de fly, na pesca com mosca, é uma imitação artesanal de insetos, larvas ou outros alimentos naturais dos peixes, geralmente feita com materiais como penas, pelos, fios e ganchos. Essas iscas são amarradas ao final de uma linha de mosca e lançadas na água com uma vara de pescar especializada. O pescador utiliza técnicas de movimento da vara para imitar o comportamento de presas na superfície da água, atraindo os peixes para morder a isca. A pesca com mosca é apreciada por sua técnica especializada e pela experiência de pescar em águas tranquilas, sendo popular entre aqueles que buscam um desafio único na pesca esportiva.

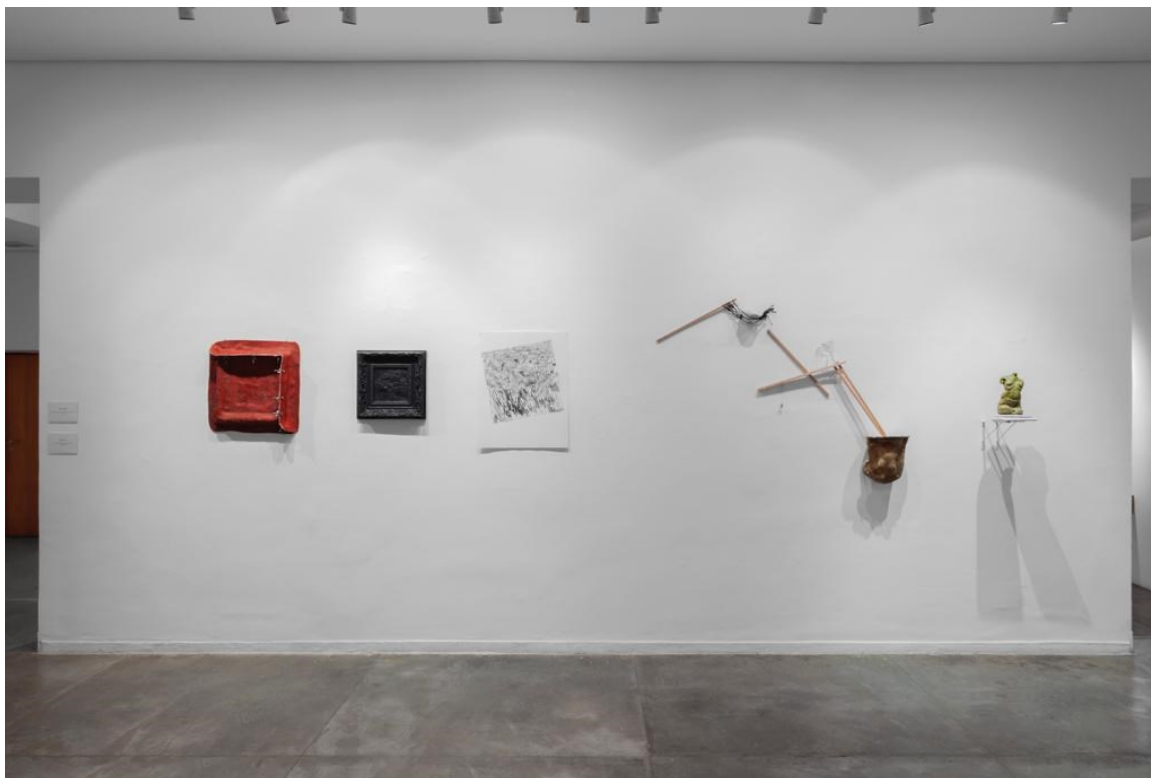


Figura 90 – Exposição O Tudo e o Nada. Fotos Eduardo Ekenfels



Figura 89 – Exposição O tudo e o Nada. Fotos: Eduardo Ekenfels

4.1.3.3 *Uma pintura que é uma escultura que é uma isca que é uma passagem.*

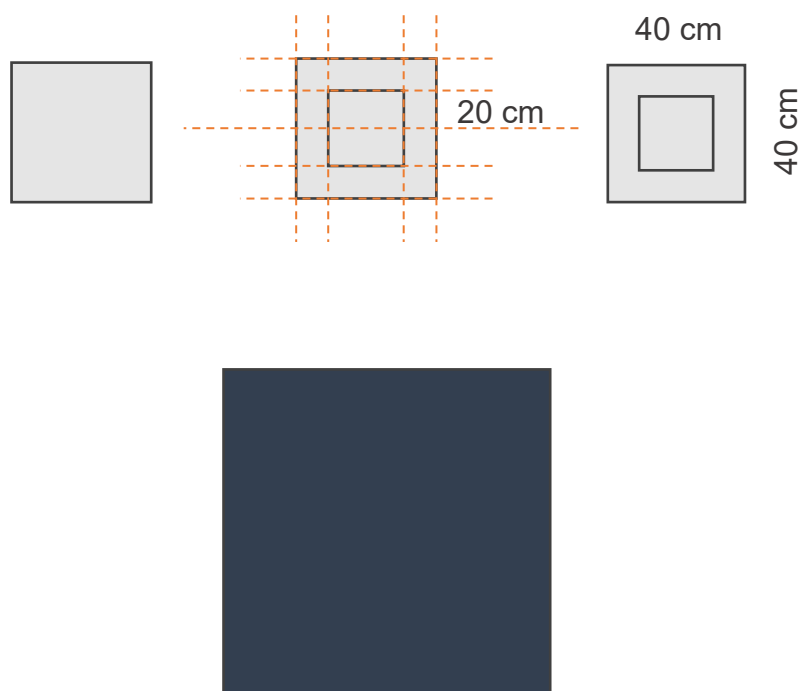


Figura 91 - Estudo para escultura

Esse trabalho parte da ideia de sedução. Ele pretende criar um atrativo, como uma isca, para efeitos visuais inesperados. A sedução vem pela moldura floreada e a pintura rebuscada. Ele segue uma modulação de 10 cm sendo 4 módulos de base e 4 módulos de altura. Essa conformação linear deixa 20 cm de moldura, sendo 10 cm de cada lado, e 20 cm de pintura. Mutas vezes as galerias de arte cobram por metro linear do trabalho o que gera um anacronismo. Podemos ver que no trabalho, apesar da medida linear ser igual para moldura e pintura as áreas são bem diferentes. Temos, portanto, muito mais moldura do que conteúdo. Assim como Malevich faz um quadrado branco sobre fundo branco aqui temos um quadrado preto sobre fundo preto. A cor dá unidade ao trabalho, mas parece à primeira vista dois elementos de mesma cor. O estranhamento já aparece quando percebemos que além da tonalidade esses dois elementos têm também mesmo brilho. De longe as pinceladas da dita pintura e os ornamentos do continente não permitem qualquer conclusão. Mas a dúvida sobre os aspectos físicos impele o observador a se aproximar para verificar o

que acontece. De perto ele, em choque visual, vê e toca o objeto para descobrir que o provável não aconteceu. A pintura não é pintura, mas pelo contrário, é uma escultura de bronze. Os dois elementos, pintura e a moldura, são na verdade um só. A descoberta da verdade traz um espanto e com ela uma eterna dúvida sobre o mundo. A porta, a janela e o espelho para a busca da verdade.



Figura 92 - Altivo Duarte. ISCA -Escultura. 40x40.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi o encontro de quatro personas²⁸⁶ o pesquisador, o tradutor, o comerciante e o artista. Nem todas estavam visíveis no início desta pesquisa. O comerciante era o agente que atuava e que procurava o pesquisador. Não era de fato um acadêmico, mas sabia que ali havia um caminho. Ele sabia que alguma coisa havia de obscuro e estava mascarada. A pesquisa era então o principal instrumento para essa investigação. Ela funcionou como um periscópio que faz ver mesmo quando submerso. O processo de pesquisa não foi linear nem pré-determinado. Os capítulos desta dissertação por exemplo só apareceram depois de uma reflexão profunda sobre as suas relações. A forma como estão dispostos foi, de fato, como foram encontrados.

A motivação inicial partia da vontade de que os artistas pudessem viver do seu trabalho sem que outras atividades externas (a feitura da obra de arte) viesse a tomar lhes tempo. Havia ali alguma coisa ilegível e incompreensível precisando ser traduzida. Eu acreditava que a resposta estava no objeto físico de livro ou na língua estrangeira. A resolução desse problema através de um processo técnico de tradução haveria de trazer uma luz para a classe artística. Mal sabia eu dos desafios no processo de tradução. E não estou falando de questões semânticas até mesmo porque a simplicidade de um relato do autor não trazia uma ambiguidade ou polissemia. O processo de tradução despertou dentro de mim contradições e similaridade entre atividade de galerista e a jornada acadêmica de tradução sistemática. As contradições, vieram pelo papel que eu exercia dentro de cada função, ou melhor dizendo vieram pela dificuldade de atuar nos dois campos ao mesmo tempo. Tudo isso me fez ver a mim mesmo como artista adormecido. Talvez essa não seja a melhor palavra pois a situação era mais similar a um artista em cativeiro com sua boca e mãos amarrados e com sua cabeça submersa em um tanque de água.

O algoz desse artista era eu mesmo. Eu conseguia denominar as minhas profissões de galerista, de pesquisador e até de tradutor que não tenho talento, mas não conseguia me ver como artista, me chamar de artista e nem mesmo ser um artista.

²⁸⁶ Persona é a instância psíquica responsável pela interação entre o ser e a comunidade de forma geral. Ela é constituída em paralelo com o ego e com a sombra, desde o início da vida. Na psicologia analítica de Jung, é "uma espécie de máscara projetada, por um lado, para fazer uma impressão definitiva sobre os outros, e por outro, dissimular a verdadeira natureza do indivíduo", a face social que o indivíduo apresenta ao mundo. O termo persona vem do teatro grego antigo, onde o ator usava uma máscara para amplificar a voz.

Posso dizer que até me saia bem nessas atividades e que elas por mais difícil que fossem conseguiram me trazer um conforto alienante. Todas essas atividades públicas fazia um barulho suficiente para que eu não escutasse os gemidos e as súplicas que vinham do cárcere. Porém, aqui dentro de mim, ecoava aquele chamado. Deve ter sido isso que fez o Galerista percorrer em busca do que ele não via ou mesmo o Pesquisador que aprendia melancolicamente uma tradução.

O Artista estava ali dentro e nada conseguia pará-lo. O paradoxo de que quanto mais apertado eram seus grilhões e mais profundo mergulhavam sua cabeça na água mais resultaram num incômodo insuportável para mim. O encontro com ele era inevitável e agora não podia mais ser negligenciado. O trabalho exposto, no Centro Cultural da UFMG para o público, foi visível demais pra mim. As cordas que o prendiam a galeria foram usadas. os anzóis jogados para fisgar fisgaram-me. Foi quando ao artista apareceu.

É incrível como o método acadêmico de busca da verdade e o objetivo de fornecer meios para que artistas terceiros exercessem em suas atividades da forma livre e todo um discurso sobre o valor e ilusão, nada mais era, do que um mapa para eu encontrar verdadeiro artista que tenho aqui comigo. Nem por isso toda pesquisa aqui realizada perde o seu caráter utilitário para a comunidade acadêmica. Mas agora é também, e de forma principal, o registro de uma experiência que começa numa busca despreziosa, que passa por um processo melancólico e doloroso e chega ao encontro de tudo aquilo que essa pesquisa pretendia esconder: O Artista. O encontro que, em tempo, me permite dar valor a arte, a minha arte.

A vida intelectual é que me levou ao inominável e ao invisível das minhas questões artísticas. Para aqueles que chegaram até aqui peço que fiquem atentos aquilo que se vê e aquilo que não se vê. O cotidiano e as atividades modernas têm uma capacidade alienante. É como o mito da sereia que seduzira os marinheiros e levavam a morte ou mesmo a história da Medusa que transformava seus observadores em Pedra. Existe aí uma diferença em ser observador e protagonista da própria história.

Por fim, sentado a praça da liberdade, um lugar que é tão comum e corriqueiro e ao qual eu já estava acostumado, já no final deste período de pesquisa, percebi que

sempre esteve ali uma fonte de água com uma escultura em pedra das três graças. Ironicamente penso com isso me remete ao início do livro de Findlay ao mesmo tempo que me espanta por ter ignorado isso por tanto tempo. Cai no canto das sereias e fui petrificado pelas distrações fúteis do cotidiano e precisei de um periscópio metafórico para me denominar de Artista.

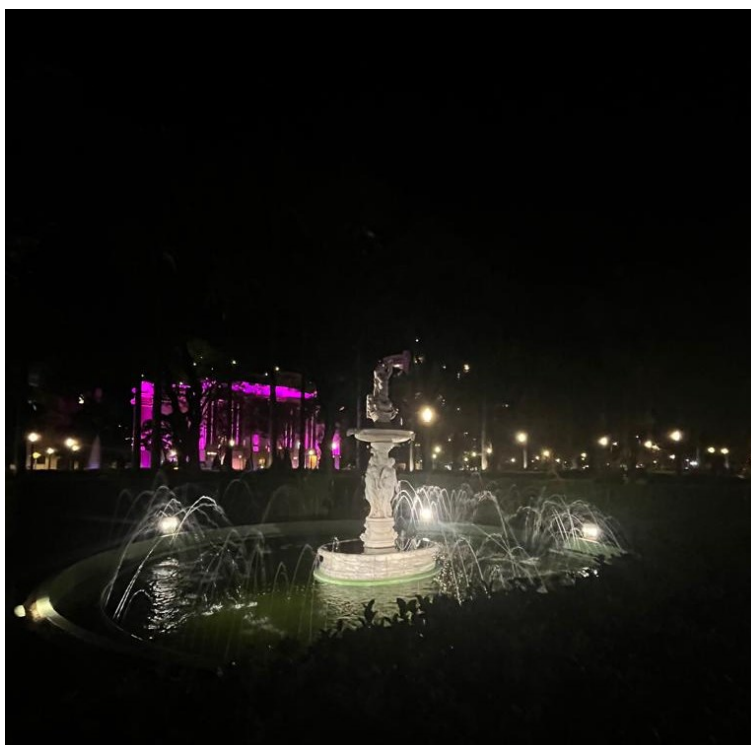


Figura 93 - Foto da fonte das tres graças. Praça da liberdade. Fonte: Altivo 2023.

REFERÊNCIAS

- ABACT E. Latitudebrasil. **Pesquisa Setorial. O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil**, Dezembro 2018. Disponível em: <<https://latitudebrasil.com/publicacoes>>. Acesso em: 05 set. 2023.
- ADAMS, T. E.; ELLIS, C.; JONES, S. H. Autoethnography. [S.l.]: [s.n.], 2007. p. 1 - 11.
- ALMEIDA, F. **Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista**. Forum Sociológico. Série II. CESNOVA: [s.n.]. 2009. p. 63-71.
- ANJOS, J. C. G. D. **BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARIÊ, A. Projeto Afro. **Negrestudo mapeamento de artistas representados pelas galerias de arte de São Paulo**, 2020. Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representados-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 2 fevereiro 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de M. F. de Azevedo. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BARCK, K. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. C. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 51 - 65.
- BENÍTEZ, S., 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SYeSRqtKnkU>>. Acesso em: 1 Ago 2023.
- CALABRE, L. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. [S.l.]: Editora FGV, 2009.
- CALVA, S. M. B. **Autoetnografía: Una metodología cualitativa**. San Luis: Aguascalientes, 2019.
- CAMACHO, F. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. C. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- ELLIS, C. **The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography**. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004.
- FERREIRA, D. S. **O Mercado Primário de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro e em São Paulo**. FORMIGA: [s.n.], 2016. Tese de Doutorado. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ.
- FINDLAY, M. **The Value of Art. Money Power Beauty**. New York: Prestel, 2012.
- GOMIDE, A. C. **Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil [manuscrito]: um estudo**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Tese (Doutorado em Belas Artes) -.
- GREFFE, X. **Arte e mercado**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2013.
- HEINICH, N. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, 0204, outubro 2014. 337 - 390.
- ITAÚ CULTURAL. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **DO Corpo à Terra**, São Paulo, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84839/do-corpo-a-terra>>. Acesso em: 05 setembro 2023. Verbetes da Enciclopédia.
- KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. **A vida social das coisas**. Niterói: EDUFF, 2008.
- LA FONTAINE, J. D. In: CIAREI, M. **Fábulas**. Tradução de Brão de Paranapiacaba. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- LAGES, S. K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. [S.l.]: Edusp. 2002.
- MARX, K. **O Capital-Livro 1: Crítica da economia política**. Livro 1: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. [S.l.]: Boitempo Editorial, 2015.
- MCANDREW, C. **Art Basel and UBS Art Market Report 2023**. Zurich: Basel: Art Basel e UBS, 2023.
- PIMENTEL, L. G. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **ouvirOUver**, Sem local, 11, 4 set 2015. 88 - 98. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>>.
- ROSA, N. V. **Estruturas Emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores**. [S.l.]: [s.n.], 2008.

ROSA, N. V. O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? **Revista Estado**, Uberlândia, p. 97 - 109, 2020.

ROSA, N. V. Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, 6, 2022. 269 - 300. Acesso em: 5 setembro 2023.

ROTHBARD, M. N. **A Anatomia do Estado**. Tradução de Tiago Chabert. [S.l.]: Instituto Rothbard, 1974.

ROTHBARD, M. N. **O que o Governo Fez com o Nosso Dinheiro?** [S.l.]: LVM Editora, 2022.

RUBIM, A. A. C. (.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: edufba, 2007. Coleção cult).

SCHARF, A. Suprematismo. In: STANGOS, N. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 100-102.

SMITH, A. **A riqueza das nações**. [S.l.]: Nova Fronteira, 2023.

WACQUANT, L. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, 2005. 117-123.