

T ANJOS, Moacir dos. 1999 (8 p.)

In: REVISTA: ARTE & Ensaios. Glória Ferreira (org)
Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas
UFRJ. Rio de Janeiro, no. 6, 1999 p. 117 - 125 (8 p.)

Do caráter mercantil, monetário e, ainda assim, autônomo do objeto de arte

Moacir dos Anjos*

O artigo analisa os processos modernos de mercantilização e autonomização do artista. Tomando como exemplo os trabalhos de Andy Warhol, Duchamp, Beuys, Cildo Meireles e Waltercio Caldas, o autor examina a relação estreita entre os universos da moeda e da arte.

Palavras-chave: arte moderna e contemporânea; mercado de arte.

I

O objeto de arte moderno é por natureza ambíguo: produto de um tempo que diluiu os critérios valorativos que organizavam e limitavam sua inserção simbólica no universo de bens materiais, ele foi gradualmente alcançado pelo campo reificado e fugaz das trocas mercantis, tornando-se mercadoria; contrariando esse movimento, contudo, fez-se simultaneamente espaço de expressões irreduzíveis a outras formas quaisquer de experimentação do mundo, afirmando a autonomia do campo artístico.

A produção pictórica dos expressionistas abstratos norte-americanos nas décadas de 1940 e 1950 é, talvez, a mais exemplar condensação dessa ambigüidade. Embora tenha sido protagonista do deslocamento do pólo dinâmico do mercado de arte moderna de Paris para Nova York e tenha contribuído para expandir a aceitação mercantil de obras modernas nos Estados Unidos, essa produção também explicita, de modo inequívoco, o desejo do artista de instituir sua autonomia inventiva. Tornando a superfície da tela uma "arena" para sua ação expressiva, Jackson Pollock, Willem de Kooning e Franz Kline, entre outros, enfatizaram mais o ato de pintar do que, mesmo, o que dele resulta; e, por meio da subsunção relativa da materialidade da arte na construção identitária tecida sobre o suporte, fizeram com que o gesto do artista se libertasse da objetividade mercantil do artefato artístico.

Aparentemente contraditórios, os processos de mercantilização e autonomização do trabalho do artista refletem, em sua simultânea presença, a ambivalência que preside a generalização das relações monetárias no mundo moderno, a qual sujeita os sentidos a mecanismos homogeneizadores (todo produto do trabalho humano deve fazer-se reconhecer por meio de troca universal) e promove, ao mesmo tempo, a liberdade expressiva do indivíduo¹. São esses processos, de fato, os termos da tensa equação modernista que, reconhecendo a perda da "aura" que envolvia a obra de arte, empenhou-se em afirmar a transcendência do que, ainda assim, resultaria do gesto do artista. A partir da discussão de trabalhos de artistas que enfrentaram essa ambigüidade e que dela buscaram se afastar, exploram-se, neste ensaio, algumas das importantes questões que emergem da relação estreitada entre os universos da moeda e da arte.

II

A insatisfação com o ambíguo lugar simbólico ocupado pela arte moderna é formulada, de modo claro, por meio da produção dos artistas pop, que denunciam a nostalgia da aura sentida pelos expressionistas abstratos e celebram, ao contrário, a dessacralização do objeto de arte. Despidos de interesse na síntese modernista, buscam hierarquizar o poder de sedução dos artefatos artísticos mediante a radicalização de sua capacidade de agregar

valor monetário: desrespeitando toda a lei de equivalência mercantil, consagram a obra de arte por sua capacidade de ganhar mais valor do que o que perde em autonomia estética, transformando-a em "mercadoria absoluta".

Nesse universo cínico, foi o norte-americano Andy Warhol quem mais consistentemente explorou – no processo criativo e no objeto criado – a submissão do processo de valoração do artefato artístico às normas do mundo das mercadorias. Para tanto, tentou gradualmente apagar de sua obra qualquer traço de expressão individual e artesanial, de invenção e gestualidade, sabotando o atributo da habilidade artística e também o poder consagrador da autoria³. Importante marco desse trajeto foi a eleição, no início da década de 1960, do processo serigráfico de reprodução fotomecânica como técnica preferencial com que iria, daí por diante, trabalhar e afirmar sua vontade de desumanizar-se, de anular sua individualidade e de fazer-se máquina⁴. Disposto a não deixar dúvidas sobre seus propósitos, Warhol exacerbou o caráter maquinal de sua técnica por meio da construção, em seu ateliê em Nova York – apropriadamente chamado The Factory –, de uma verdadeira linha de produção de objetos artísticos, na qual mantinha pouco ou nenhum contato manual com as obras confeccionadas, sob sua orientação, por auxiliares.

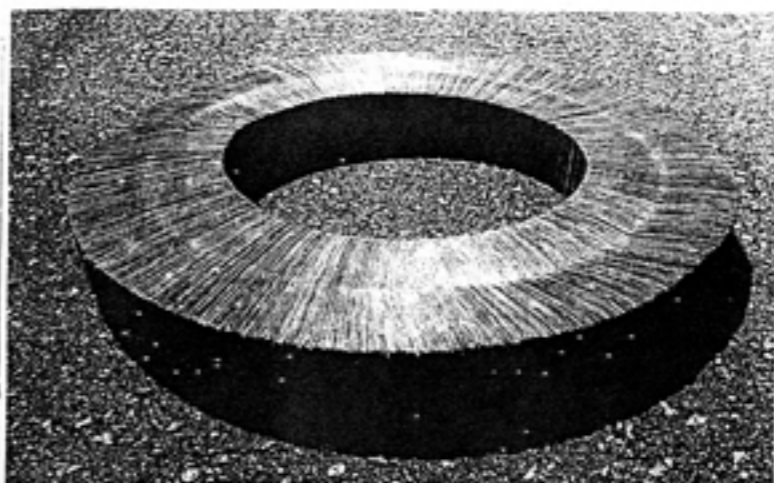
Igualmente relevantes para sua reivindicação da natureza mercantil do objeto de arte foram a definição e o uso do repertório de imagens com que se ocupava nas duas décadas seguintes. Incorporando ícones da indústria cultural (Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor) e embalagens de prosaicos bens de consumo doméstico (sopa Campbell's, sabão Brillo) ao circuito de consumo artístico, desvelou a dissolução da transcendência artística, que o modernismo tentou, a todo custo, preservar. Repetindo obsessivamente em suas obras as imagens escolhidas, Warhol também enfatizou a serialidade que, definidora do objeto mercantil, torna-se igualmente adequada ao objeto artístico, contrariando o ideal de unicidade, cultuado

pela arte moderna. A crítica ao caráter único atribuído à obra de arte foi ainda magnificada quando, a partir de 1967, sua "fábrica" começou a produzir edições seriadas de gravuras (principalmente serigrafias sobre papel), reproduzindo trabalhos originalmente feitos sobre tela⁵. Ademais, como o valor unitário de cada cópia serigráfica é tanto maior quanto menor o tamanho da edição da qual faz parte, a produção dessas gravuras termina por reforçar, ainda que involuntariamente, a idéia de que, no mundo moderno, o valor monetário da obra de arte depende fundamentalmente de sua raridade como objeto, tal como acontece com qualquer outra mercadoria.

Entre os trabalhos que melhor condensam os elementos de seu projeto artístico estão aqueles que reproduzem nada além de cédulas de dólar. Insistente e explícita afirmação da diluição de diferenças entre valores mercantis e estéticos, é significativo que várias dessas obras tenham resultado das primeiras experiências de Warhol com o processo de impressão fotomecânica sobre tela. As referências à serialidade do objeto mercantil aparecem, nesses trabalhos, tanto na exaustiva repetição da imagem da moeda norte-americana reproduzida sobre o suporte, como, implicitamente, na alusão ao fato de que cédulas são, elas mesmas, objetos seriados. Não por acaso, as notas de dólar tornaram-se tema constante de suas serigrafias, que, como aquelas, também só existem em cópias numeradas e assinadas.

Tendo combatido o resíduo aurático do objeto de arte, Warhol deixou clara e estabelecida, portanto, a impossibilidade de, no mundo moderno, homens e mulheres desfazerem-se dos critérios mercantis que conformam sua sensibilidade e orientam seus sentidos. Tomando impuro o campo artístico, buscou desmanchar a ambigüidade com que o modernismo por muito teimou em acercar-se do objeto de arte, desnudando o dissimulado conforto com que lhe conferia um valor monetário. O ataque de Warhol à autonomia do mundo da criação não bastou, contudo, para anular o poder consagrador do gesto autoral: um dos mais demandados artistas durante as

décadas de 1970 e 1980, ele não só expôs a fragilidade da equação modernista como foi um dos que mais plenamente sucumbiram ao apaziguamento dos termos em que tal equação havia sido formulada. Afinal, como certa vez afirmou, dar-se bem nos negócios era "o mais fascinante tipo de arte" que conhecia⁶.



III

Não foram os artistas pop os únicos a combater a ambigüidade do objeto de arte moderno. Aos artistas conceituais também coube, notadamente entre a segunda metade da década de 1960 e início da seguinte, construir uma rota de escape da estética formalista e do elogio ao talento individual, bases sobre as quais se assentavam não só a autonomização do campo artístico, mas também a mercantilização da obra de arte. Rejeitando o comodismo da estratégia pop – a qual propunha a redução do artefato artístico a sua forma mercantil e do campo artístico ao mercado de arte –, a arte conceitual engajava-se no abandono do objeto de arte como espaço privilegiado de criação individual e na valorização da idéia como principal veículo expressivo do artista. Levada ao limite, tal negação da forma plástica significaria a "desmaterialização" da obra de arte e impediria, assim, sua captura pelo circuito das trocas mercantis⁷.

Em sentido amplo, a desmaterialização do artefato artístico pode ser identificada ao ato de rejeição do compromisso representacional a que a criação e a percepção artísticas estiveram por séculos submetidas; à progressiva supressão – no espaço da obra de arte – de todos os traços e formas desnecessários ao estímulo dos sentidos. Na acepção específica que lhe conferem os artistas conceituais, ela não se esgota, contudo, na crítica ao "primado retiniano" nas artes plásticas e no uso crescente de formas abstratas. Proposta de ruptura com os critérios valorativos que costumavam presidir a apreciação e a fatura de objetos de arte, o crescente abandono dos suportes tradicionais do fazer artístico (tela, madeira, bronze, papel) explicita o fato de que a obra de arte pode prescindir de sua própria materialidade para expressar seus significados, sendo essa materialidade subsumida por uma idéia ou conceito.

A dimensão crítica da arte conceitual é bem demonstrada no trabalho *Money*, do norte-americano Robert Rauschenberg. Realizada, em 1969, para a exposição *Anti-illusion: Procedures / Materials*, do Whitney Museum (Nova York), a obra consistia em: 1. conseguir, junto a um colecionador privado, com algum empréstimo no valor de US\$ 50.000 dólares para o museu; 2. transformar essa quantia em uma aplicação financeira de prazo igual ao da exposição; 3. transferir os juros assim obtidos para o colecionador e dele para o artista. Reduzindo sua arte a uma idéia de agregação de valor, o trabalho de Rauschenberg não só ironiza o agravado processo de mercantilização do objeto de arte – que tende, por sua vez, a exacerbar a materialidade desse objeto – como busca, pelo abandono do suporte, impor limites a seu avanço.

Igualmente exemplar das reservas, por vários artistas conceituais partilhadas, ao processo de mercantilização do artefato artístico é o trabalho *Eppur si Muove*, do brasileiro Cildo Meireles. Incluído na mostra *Pour la Suite du Monde* (1992) do Musée d'Art Contemporain (Montreal), ele se resumia na idéia de promover sucessivas trocas entre dólares canadenses e outras

moedas nacionais, a cada vez reconvertendo, na moeda canadense, o dinheiro previamente cambiado. As perdas implícitas em tais operações (decorrentes das diferenças entre as cotações de venda e compra das moedas utilizadas) seriam acumuladas até o ponto de virtual desaparecimento do montante com que se houvessem iniciado as trocas. Embora seu resultado seja aparentemente oposto ao obtido pela obra de Morris – o trabalho de Meireles remete, ao contrário daquela, a uma idéia de dissipação de valor –, também nele estão inscritos um discurso crítico sobre as incessantes trocas mercantis que movem e animam o mundo das artes e a formulação de um ato artístico liberto da matéria que se faz, necessariamente, mercadoria.

Postura semelhante e estratégia distinta estão presentes no trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: I, Projeto "Coca-Cola"* (1970), também de Cildo Meireles. Imprimindo, em vasilhames vazios do refrigerante, mensagens contrárias ao efeito "anestésiante" daquela (e de qualquer outra) mercadoria e devolvendo-os, em seguida, à circulação mercantil, o artista convida os que daquelas garrafas se servirem a nelas gravarem suas próprias "opiniões críticas" sobre o reificado espaço que habitam e do qual a Coca-Cola é símbolo exemplar⁸. Projeto de abandono do caráter material da arte e de sua transformação em "prática", Meireles evoca, nessas "inserções", a operação tantas vezes feita por artistas pop de fundir mercadoria e arte. Ao contrário daqueles, porém, faz essa identificação só para denunciar os valores simbolicamente veiculados no circuito mercantil; para opor, por demasiada proximidade, arte e mercadoria.

Paradoxalmente, é justo quando, em fuga de sua acentuada mercantilização, a obra de arte é despida de sua materialidade e reduzida a conceito, que ela se revela possuidora de uma estrutura formalmente semelhante à exibida pelos artefatos monetários que organizam a produção de mercadorias no mundo moderno. Um aspecto central dessa semelhança funda-se na constatação de que os instrumentos

monetários foram, ao longo de sua história, gradualmente se desvinculando da necessidade de carregar, em sua própria constituição material, o valor indicado nas inscrições que os distinguem de outros instrumentos de valor diverso. Libertaram-se até mesmo da obrigação de ter que se reportar e se referir – como prova de seu valor – a lastros materiais (a metais preciosos, por exemplo). Nesse sentido, os artefatos monetários também experimentaram, na modernidade, um progressivo processo de desmaterialização, de abandono dos suportes materiais sobre os quais fundavam sua legitimidade; foram reduzidos a um conceito, a uma idéia de valor, cuja expressão maior são as formas de pagamento baseadas em procedimentos eletrônicos.

À constatação dessa monetização do objeto de arte segue-se imediatamente, contudo, o reconhecimento de que artefatos artísticos e monetários jamais completam o processo de desmaterialização a que são ambos contemporaneamente submetidos. Por tênues e frágeis que possam por vezes ser suas existências corpóreas, a obra de arte conceitual e o instrumento monetário ainda reclamam, em algum momento de sua inserção no circuito de trocas mercantis e vitais, sua intrínseca fisicalidade. Do mesmo modo que o trabalho de Morris existe materialmente na forma dos contratos financeiros a que faz alusão e os de Meireles em cofres de cristal e garrafas de refrigerantes que guardam o resultado da



entropia monetária e ideológica que segredam – sendo, por meio de tais objetos, visualmente exibidos em museus e galerias –, as relações monetárias eletrônicas dependem, para de fato transferir riqueza entre dois contratantes, de sofisticados sistemas informacionais que se tomam, eles próprios, parte integrante do circuito de trocas mercantis. A desmaterialização da arte e a da moeda devem, portanto, ser entendidas em sua dimensão processual: e, se a primeira não completa a subtração do objeto do campo artístico, é certo que desestabiliza a hierarquia modernista, que privilegia a forma e a ótica em detrimento do conteúdo e da razão, respectivamente.

O resíduo material da arte conceitual frustra, contudo, as declaradas primeiras intenções de seus proponentes: destituir a arte de seu apelo mercantil. Permite, ademais, que ela própria seja capturada no circuito de valorização do mercado de arte e nele seja feita mercadoria. Não surpreende, de fato, que poucos anos após ensaiadas as primeiras formas de arte-ideia e arte-ação, os conceitualistas já vendessem seus trabalhos por elevadas somas (às vezes apenas instruções escritas em um pedaço de papel) e fossem representados por galerias que, sem qualquer constrangimento, exibiam e comercializavam suas obras ao lado de outras, fincadas na tradição formalista da arte moderna⁹.

IV

Pela insistência com que enfatizou o caráter imaterial da arte, o francês Marcel Duchamp é por vezes considerado o precursor do que viria a ser chamado, cinco décadas após ter realizado algumas de suas mais importantes obras, de arte conceitual. Tal como os praticantes do conceitualismo, Duchamp pretendia velar a fisicalidade do objeto artístico e minimizar sua capacidade de produzir estímulos óticos, de tal forma que sua apreciação fosse baseada fundamentalmente em elaborações mentais partilhadas pelo artista e sua audiência¹⁰. O trabalho de Duchamp dá, ademais, visibilidade a outra semelhança – além de

sua processual desmaterialização – entre artefatos artísticos e instrumentos monetários: ambos assentam sua capacidade de aceitação e inserção social sobre convenções acordadas por aqueles que os utilizam no desempenho de funções simbólicas e econômicas.

A discussão da convencionalidade dos parâmetros que autorizam um objeto ou ato qualquer a reclamar sua natureza artística foi empreendida por Duchamp por meio da submissão de seu trabalho *Fountain* à mostra da *Society of Independent Artists* (Nova York), realizada em 1917. Consistindo tão-somente de um urinol assinado sob o pseudônimo de R. Mutt, o inusitado *readymade* de Duchamp constituiu-se em um "teste" aos limites do que, naquele tempo e lugar, poderia ser considerado um trabalho artístico¹¹. E o fato de ter sido prontamente rejeitado pela comissão selecionadora de uma exposição que se propunha a exibir, em ordem alfabética, todos que nela se inscrevessem, demonstra, de modo inequívoco, sua inadequação às convenções que então definiam aqueles limites. É revelador da natureza cambiante dessas convenções, contudo, o gradual reconhecimento – a partir da década de 1950 – da importância fundadora dos *readymades* de Duchamp para a arte moderna, o qual concede à *Fountain*, tardia e retroativamente, um valor artístico (e monetário) que até então lhe fora recusado.

Empenhado em explicar o surgimento e a reprodução das convenções que dão conteúdo e forma à valoração de objetos artísticos, Pierre Bourdieu¹² detém-se no processo de sua "consagração", pelo qual esses artefatos são distinguidos, entre inúmeros outros objetos, como detentores de atributos que os fazem apreciados e desejados pelo olho moderno. Para o pensador francês, o poder de consagrar não reside apenas na autoridade que o artista moderno, por meio do ato criativo, se confere; tampouco se funda exclusivamente nas ações e escolhas de críticos, *marchands* e colecionadores de arte. Em verdade, é a própria disputa pelo monopólio daquele poder – travada entre os vários

participantes do campo artístico – que constitui, ao mesmo tempo que a ele se conforma, um conjunto de mecanismos de interação social (exposições, salões de arte, crítica, etc.) por meio dos quais emerge o consenso – sempre provisório e sempre aspirando à perenidade – em torno da suposta validade universal de determinados padrões de juízo estético.

Mediante critérios que, nesse embate, são gradualmente formados e convencionalmente aceitos pelo “mundo da arte”, cultiva-se e treina-se uma audiência para os objetos artísticos que àqueles critérios façam referência, ampliando-se, assim, a demanda por tais artefatos¹³. Ao artista identificado com os valores estéticos que naquele momento se fazem convencionais, confere-se, por sua vez, a capacidade de mobilizar, em gesto de simultânea criação de arte e agregação de riqueza, a energia simbólica produzida pelos participantes do campo e entre eles pactuada. Por meio desse processo “cooperativo”, portanto, valores econômicos e estéticos terminam por ser articulados e fundidos, determinando, a cada instante, a forma monetária com que os objetos de arte habitam o mundo das mercadorias.

Tal como a consagração de artefatos artísticos, a aceitação dos diversos instrumentos monetários utilizados no desempenho das funções da moeda (notas, cheques, cartões de crédito, etc.) também depende, no mundo moderno, da emergência de convenções partilhadas pelos membros de uma comunidade. Embora indivíduos e instituições privadas possam pleitear a prerrogativa de usar, como moeda, ativos por eles emitidos, aos mesmos é vedado o poder de impor, à coletividade, a confiança necessária a sua aceitação como representante geral de valor. Tampouco é possível ao Estado impor, por período longo, a crença na universalidade dos instrumentos que designa como moeda¹⁴. Tanto a uns como ao outro só é facultado operar experiência semelhante à realizada por Duchamp com *Fountain*: emitir seus ativos e testar os limites do que, em certo instante e espaço social, se pode designar e aceitar

como moeda. É por meio da interação entre a ação individual e disruptiva e as normas e restrições institucionais a cada momento vigentes que se cria um sistema de hábitos e convenções capaz de organizar e limitar, no imaginário social, o conjunto de instrumentos que desempenham, também sempre de modo provisório e instável, as funções da moeda.

A aproximação entre as estruturas formais dos artefatos artísticos e monetários no mundo moderno aparece, de modo condensado e exemplar, em episódio protagonizado por Duchamp, em 1919: ao pagar os serviços prestados por seu dentista (Daniel Tzanck), ele não se utilizou de nenhum instrumento monetário socialmente estabelecido como meio de pagamento; fiel ao espírito transgressor que caracteriza seus trabalhos, fez o desenho de um cheque no valor cobrado pelo profissional e, com ele, cancelou seu débito. Por ter aceito o cheque desenhado (descontável apenas na imaginária *The Teeth's Loan & Trust Company*) como pagamento, o dentista certamente reconheceu – naquela grosseira imitação de um artefato monetário – um determinado valor de troca. Valor, contudo, que decorre menos do poder do artista em manufaturar moeda do que do tácito reconhecimento de que, de algum modo, aquele singular objeto correspondia aos critérios de consagração acordados entre os partícipes do mundo da arte¹⁵. Ao testar, com seu cheque, os limites das convenções monetárias de seu tempo, Duchamp terminou, portanto, por ter seu intento sancionado pelas convenções partilhadas pelo campo artístico, fazendo, de seu gesto, alegoria do enlace estreito entre os mundos da moeda e da arte. A aceitação de seu cheque confirma, ainda, que funções da moeda podem ser desempenhadas por instrumentos usualmente estranhos ao mundo dos ativos monetários, desde que existam convenções, partilhadas por aqueles que os empregam como moeda, acerca do valor de troca que possuem.

Também explorando similitudes entre aspectos formais da obra de arte e do artefato monetário, o brasileiro Waltercio

Caldas elaborou, com recortes de jornal, seu *Dinheiro para treinamento* (1977). Não há nessas precárias cédulas – como não havia no cheque de Duchamp – nenhuma intenção de verossimilhança, de representação realista do objeto que representa valor¹⁶. Não há nem mesmo, de fato, transformação de papel jornal em papel-moeda, posto que aquele – ao contrário do cheque de Duchamp – jamais foi usado para desempenhar qualquer função da moeda. Há, antes, mediante a construção de um simulacro de moeda – exposto e consagrado como objeto de arte –, um comentário sobre a natureza convencional dos artefatos monetários e artísticos modernos e, portanto, sobre a condição transitória e instável por eles partilhada. Dando transparência aos frágeis procedimentos cognitivos que sustentam rotinas e hábitos dos universos da moeda e da arte, o dinheiro para treinamento permite, a quem dele se aproxima, aperfeiçoar sua capacidade de conhecer o caráter arbitrário e pactuado das coisas que aqueles universos habitam.

Semelhante uso pode ser feito das cédulas de *Zero Cruzeiro* e das moedas de *Zero Centavo* (1974-1978), postas em “circulação” por Cildo Meireles. Reprodução detalhada de instrumentos monetários à época vigentes, o dinheiro do artista é, entretanto, vazio de valor: com zero cruzeiro nada se adquire, a não ser a atenção de quem com ele se espanta. Comentário irônico sobre a gradual mercantilização do artefato artístico – cédulas e moedas remetem a objetos de arte planares e tridimensionais, respectivamente¹⁷, – esse trabalho força quem o observa a confrontar a convencionalidade do valor de troca da obra de arte e do poder cego atribuído aos instrumentos monetários. Trazendo as figuras, em seu verso e anverso, de um doente mental e de um índio, as cédulas de *Zero Cruzeiro* expõem, ainda, o valor nulo que, a certos grupos, o corpo social brasileiro convencionalmente confere¹⁸.

Em vez de sublinhar a natureza negociada dos valores que a cada instante são imputados aos objetos e atos que tecem a

vida, o alemão Joseph Beuys fez de seu trabalho uma afirmação do poder do artista de difundir, entre aqueles que o escutam, doutrinas supostamente universais e verdadeiras. Atribuindo a si mesmo o papel de pedagogo, guia e terapeuta de um mundo inculto, perdido e doente, Beuys buscou romper hierarquias estabelecidas para impor, imperturbável, sua própria ordem das coisas¹⁹. Arrogando-se também poderes, a ele bastou escrever a frase *Kunst=KAPITAL (arte=CAPITAL)* numa prosaica nota de 10 marcos e assiná-la como obra sua para que, por meio desse gesto, lhe fosse conferido um valor monetário maior do que aquele nela estampado. Se, com o desenho de um cheque, Duchamp havia transformado sua



arte em moeda, com uma frase e sua assinatura Beuys metamorfoseou a própria moeda em arte, dessa forma acrescentando-lhe valor.

Embora exiba a força instituidora do ato do artista, essa cédula é, contudo – tal como o cheque de Duchamp –, também portadora