

ARTE  
VERSUS  
MERCADO

MANUELA HARGREAVES

BIBLIOTECA DIGITAL DA FLUP  
2018

# ARTE VERSUS MERCADO

Manuela Hargreaves

Biblioteca Digital da FLUP

2018

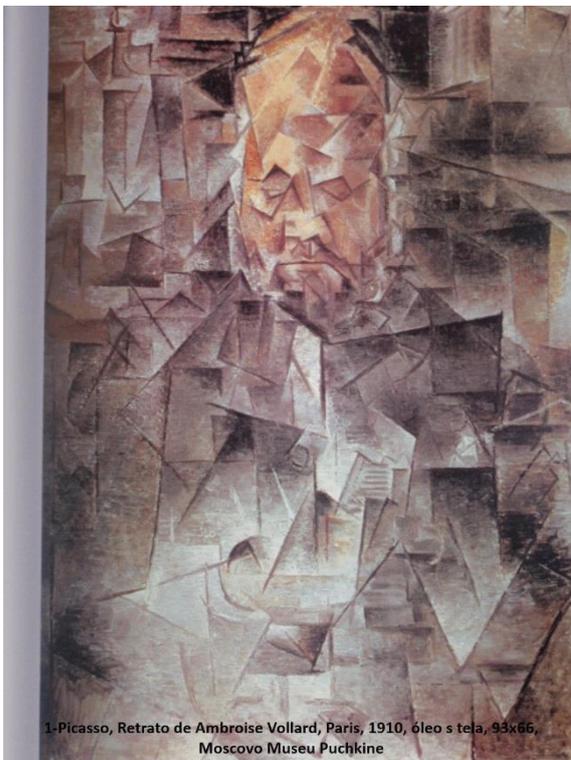
## ARTE VERSUS MERCADO

O mercado de arte sempre existiu com meios menos especializados, mas o mercado sob a sua forma moderna a do sistema “marchand-crítico”, é característico da arte tal como se constituiu na segunda metade do século XIX, contra a arte clássica e o seu sistema neo acadêmico.

As galerias que se desenvolveram ao longo do século XX, a par do sistema *marchand* crítico, vêm sobrepor-se pouco a pouco aos salões de pintura como local de exposição das obras, e ao “atelier” como local de venda.

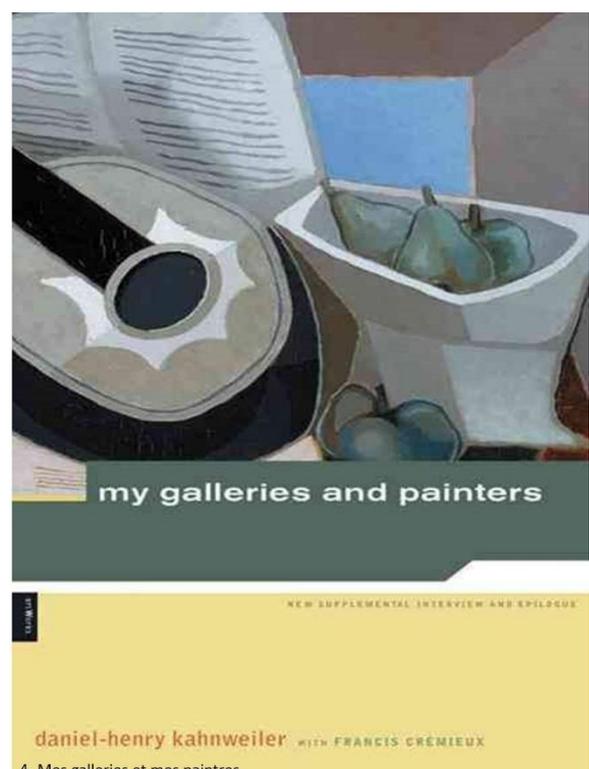
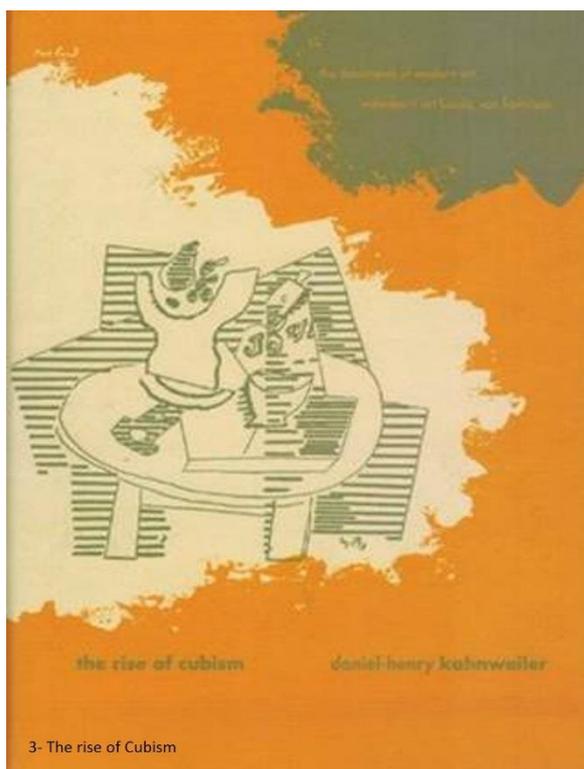
Picasso, pintor emblemático do paradigma moderno, foi um dos primeiros a ser representado sistematicamente em galerias.

No paradigma moderno, o termo utilizado era mais frequentemente “marchand” de arte, até que a partir de meados do século XX, o termo galerista vai substituí-lo. É preciso notar que o termo “marchand” tem uma conotação pejorativamente mercantil, num mundo dividido entre os valores contraditórios da arte e do dinheiro. O termo “marchand” tem conotação com o lado comercial, e o de galerista mais próximo ao do editor, está mais ligado aos artistas, colecionadores, aos curadores e aos críticos.



Mas nem sempre assim foi, em finais do século XIX e princípios do século XX pela mão de marchands como Durand Ruel (1831-1922), Ambroise Vollard (1866-1939), e Daniel Henry Kahnweiler (1889-1979), referências para o desenvolvimento do impressionismo, e no caso dos dois últimos mais tarde para o cubismo, os “marchands” vão ocupar um lugar importante na história da arte. Numa época em que o mercado de arte do modernismo era inexistente eles vão fazer o papel de patronos e intermediários desses artistas, expandindo a divulgação e comercialização das obras nas suas galerias, e mais ainda atuando como críticos de arte. Sobre Kahnweiler Picasso disse um dia “O que seria de nós se Kahnweiler não tivesse tido o sentido do negócio?”. Já não é possível hoje falar sobre esses períodos da história da arte sem que os seus nomes lhe estejam associados como peças chave para a concretização do que estava para acontecer, isto é como elementos de presença histórica indispensável.

Durand Ruel nas últimas décadas do século XIX, leva o trabalho dos impressionistas para Nova Iorque, e tornou-se o defensor do impressionismo francês no mundo. Vollard é o patrono da vanguarda artística no princípio do século XX, fazendo as primeiras exposições individuais de Cézanne, Picasso e Matisse em Paris. Kahnweiler, grande adepto do Cubismo, manteve uma longa relação com Picasso, e na sua galeria representou também artistas desta primeira geração do modernismo como Braque, Derain, Vlaminck, Léger e Gris, para além de publicar um grande número de escritores emergentes como Apollinaire, Malraux, e Artaud.



Kahnweiler destes três foi o mais carismático, e a sua obra perpetua-se por este lado editorial: realiza uma série de entrevistas sobre o tema “Mes galeries et mes peintres”, que passaram primeiro na televisão francesa e depois foram traduzidas para livro<sup>1</sup>. A cidadania alemã impediu-o de permanecer em França durante a primeira guerra, e viu a sua coleção de arte confiscada pelo estado francês; durante o seu exílio na Suíça escreve um outro livro chamado originalmente “Der weg zur cubism”, publicado em 1920 em Munique<sup>2</sup>, uma reflexão teórica, que entre outras, ajudou a consolidar este movimento.

Depois desta introdução e voltando ao nosso tema principal de que forma é que o cubismo se vai impor como corrente artística predominante e determinante para o futuro de grande parte da arte do século XX?

A grande viragem acontece não só com a adoção da superficialidade plana e o abandono da perspectiva tridimensional que vinha já desde o Renascimento, mas muito particularmente com a inclusão de objetos do quotidiano nas telas. Ou seja Picasso e Braque, que trabalharam em conjunto durante alguns anos no início do século, até ao eclodir da primeira guerra, iniciaram um processo que deu origem a uma nova direção estilística. Braque tinha aprendido o ofício de pintor de paredes, começa a utilizar a espátula dentada para imitar os veios da madeira, e introduz cartões cortados, areia, aparas de madeira ou cordel, na superfície da tela.



<sup>1</sup> A primeira publicação data de 1961.

<sup>2</sup> Em Munique pela Delphin-Verlag.

5-Picasso, A guitarra, 1913, papeis colados, carvão, tinta china e giz e papel

Picasso adora a ideia e alarga o sistema cubista: começaram, a imitar as texturas, as cores dos materiais, e a inserir os próprios materiais, madeira, ou papel de parede nas obras, o que acrescentava novos volumes táteis à superfície pintada. Estas inovações que vêm a ser designadas no seu conjunto por cubismo sintético, vão ser pouco tempo depois acolhidas pelo mercado com recordes de preços de venda, e Picasso inicia uma ascensão que o vai conduzir à riqueza e à consagração como um dos maiores pintores do século XX.

No entanto se analisarmos este “twist” na direção estilística da arte, já com mais de um século de existência, esta utilização de materiais pobres, usados e gastos, é recebida com grande entusiasmo pelo mercado, porquê?

Vamos pegar noutra ponta, Yves Klein e a exposição que ele realizou numa minúscula galeria de cerca de 20 m<sup>2</sup> em 1958 em Paris, com a galerista Iris Clert, uma das poucas galeristas que na época, publicou memórias e artigos que contêm reflexões suas sobre arte<sup>3</sup>. A exposição representava o “Vazio”, um tema que sempre interessou a Klein, e a galeria não tinha nada exposto; as paredes estavam vazias.

Yves Klein levou muito longe o desaparecimento do objeto, não somente na sua “Exposição do vazio” mas também na tentativa paradoxal de fazer penetrar no mercado da arte essa ideia, organizando nessa altura “sessões de sensibilidade pictural imaterial” que o comprador devia pagar em folhas de ouro contra um certificado – uma parte desse ouro seria de seguida deitado ao Sena pelo artista. Até nós chegarmos as narrativas de Catherine Millet, especialista na obra de Klein, trinta anos mais tarde dizendo que “No momento em que Yves Klein atirava o ouro para o Sena, o colecionador devia queimar o recibo”. O dispositivo que Klein faz acionar, é que mesmo tendo havido troca de bens materiais, no final já não existia mais nada sobre essa matéria. O comprador encontrava-se completamente despojado de objetos já que o seu próprio recibo era queimado.

---

<sup>3</sup> CLERT, Iris - “Iris-Time L’Artventure”. Grécia: Collection X-trème, 2003 (1ª edição 1978).

Neste livro ela traça o seu percurso, a parceria com Pierre Restany, e o papel preponderante na promoção do movimento “Nouveau Realisme”.; as suas exposições e a descoberta de alguns artistas “major” da vanguarda de meados do século XX tais como Klein, Tinguely e Arman.



6-Yves Klein no rio Sena

No entanto Yves Klein não fez só desaparecer ouro, ele foi também um apaixonado pela cor, e descobriu um pigmento azul muito particular, que ficou a ser designado por IKB (International Klein Blue), com o qual realizou também algumas pinturas monocromáticas, espaços abertos de cor, onde a possibilidade de evasão imaginativa ultrapassa a moldura formal da tela. Klein foi um *performer*, um experimentalista, existindo um *continuum* entre a sua ação artística plástica, teatral, musical e mesmo política.



7-Yves Klein, Globe terrestre bleu, 1962. Coleção particular, Paris 2006

Existem inúmeros casos na história da arte da segunda metade século XX, da desmaterialização da proposição artística, ultrapassando os limites da arte estabelecida e constituindo formas de revolta contra o mercado.

Joseph Beuys, tal como Klein, adotou aspetos do Romantismo e do misticismo, e foi uma das figuras mais importantes da vanguarda europeia. No entanto não é possível falar de Beuys sem aludir a um acidente particular e determinante, na sua vida e obra. Aos dezanove anos alistou-se na força aérea alemã Luftwaffe, e em 1943 sofreu um acidente de aviação numa tempestade de neve sobrevoando a Crimeia, entre as fronteiras Russa e Alemã. Os seus colegas deram-no como morto, mas o povo nómada tártaro, socorreu-o, cobrindo-o de gordura animal e camadas de feltro para aumentar a sua temperatura.



O seu percurso artístico é desenvolvido a partir da mitologia deste episódio, e toda a iconografia que ele representa é uma produção e teatralização do episódio tártaro, numa tentativa de reconfigurar a relação Homem/Mundo, Homem/Natureza. Para Beuys a arte é um veículo que interfere na sociedade humana e na transformação das

consciências, para eticamente melhorar a sociedade: Beuys recria a personagem do xamã, pretende ser um médico social. A figura de Beuys artista, dificilmente pode distinguir-se de Beuys professor, político, teórico e orador. Todas estas funções passam a estar integradas num conceito amplo de arte, com todas as formas de expressão baseadas na pessoa inteira, na qual a Natureza, o mito, a ciência, a razão e a intuição voltam a ser um todo. A personalidade de Beuys revela uma invulgar congruência entre vida e arte que foi singular neste período: a rejeição do materialismo, a favor de uma espiritualidade essencial, oriunda da tradição artística do Romantismo Alemão.

Em 1969 elabora uma instalação a que chama "The Pack", com vinte trenós saindo de uma carrinha Volkswagen; cada trenó traz consigo um rolo de feltro para aquecimento, gordura para a alimentação, e uma lanterna para encontrar o caminho. Esta instalação tem um sentido de urgência, significando quer invasão, quer fuga para a sobrevivência. Não é apenas um dos trabalhos mais simbólicos do artista mas foi também paradoxalmente um recorde de mercado: vendeu-se em 1969 por mais de 100 000 marcos<sup>4</sup>, comparando-se em preço a um bom trabalho de Jasper Johns ou Rauschenberg, na época os expoentes máximos da arte contemporânea nos Estados Unidos.



9-Beuys, The pack, 1969, carrinha Volkswagen c 20 trenos,cd c feltro, gordura e lanterna

---

<sup>4</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9635-2014-04-07.html>

O mercado absorveu estas obras com materiais singulares, e pobres, independentemente de fora do seu contexto, não valerem nada.

Vamos abrir aqui um pequeno parêntesis. Durante séculos a arte fabricou-se a partir de um pequeno número de materiais bem identificados e de certo modo onerosos: óleo, pastel, aguarela, crayon, carvão; madeira, tela, papel; pedra, argila, bronze, gesso, cobre. Com o advento do século XX a experiência dos limites aplicou-se também aos materiais utilizados; um senhor chamado Krisztof Pomian<sup>5</sup>, resumiu as etapas desta explosão de diversidade dos materiais artísticos.

Ou seja nos anos 50, os artistas de uma geração mais jovem – César, e Tinguely – voltam-se para os resíduos industriais, aos quais para produzirem obras, aplicam procedimentos que até aí pertenciam não ao mundo da arte mas ao da tecnologia.



10- Tinguely, Fatamorgana, Cadre en fer, roues en bois, morceaux de plastique, instruments de percussion, ampoules électriques, moteurs électriques, 1985

No mesmo decénio, os resíduos domésticos entram no “rang” dos materiais, caso paradigmático dos “Tableaux pièges” de Daniel Spoerri.

---

<sup>5</sup> POMIAN, Krysztof - "Sur les matériaux de l'art". *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*. nº8 (1998) p.11,12, in HEINICH, Nathalie - *Le paradigme de l'art contemporain - Structures d'une révolution artistique*. Paris: Editions Gallimard, 2014. pp. 130 -132.



11-Daniel Spoerri Tableaux Pièges, 1972

No decênio seguinte, anos sessenta, vários passos são dados: expõem-se toros de madeira uns por cima dos outros, ou lado a lado (Carl Andre); pedras ou ardósias dispostas sobre o solo de maneira a formar círculos ou outras figuras (Richard Long); montagens de tubos de néon (Dan Flavin); Manzoni põe à venda os seus excrementos e Beuys utiliza assemblages de feltro, mel e gordura. A partir desta altura todo o material é potencialmente material artístico.



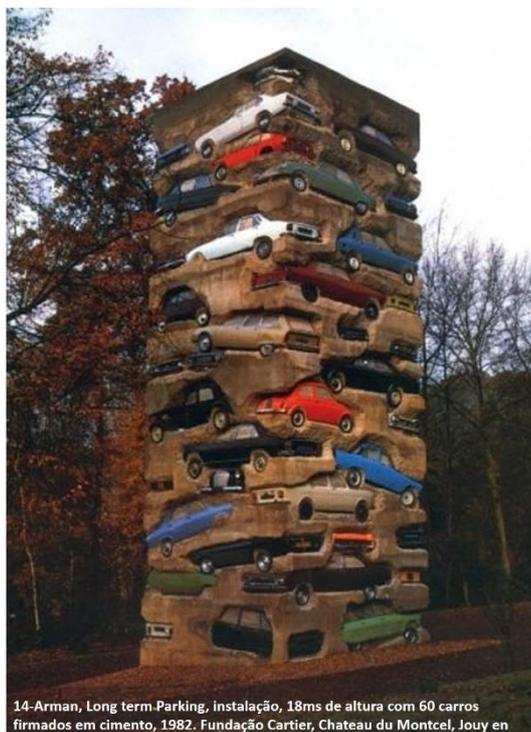
12-Dan Flavin, Untitled (To Don Judd, Colorist). 1987.

No repertório dos materiais da arte contemporânea encontram-se também, quer detritos, assim como diamantes, citando o exemplo da peça “For the Love of God” de Damien Hirst. Encontram-se materiais diretamente saídos da natureza, ramos de ginetes de Hans Hartung, bocados de madeira da Arte Povera, assim como máquinas industriais, como por exemplo os frigoríficos e cofres forte de Lavier, instalações com inúmeros automóveis, firmados em cimento, (Arman); inovações tecnológicas, no caso de Nam June Paik, televisores, dispositivos complexos de vídeo, e projeção, incluindo as tecnologias numéricas de Chuck Close, designadamente a arte cibernética. Encontram-se matérias orgânicas (leite, mel, gordura, sangue, cêra, excrementos), e mesmo o nevoeiro da artista Fujiko Nakaya.

Encontram-se obras terrivelmente efêmeras, realizadas com pólen, redes de pequenos ramos, mandalas, esculturas em palha, em gelo, em neve, ou fortemente duráveis como as monumentais placas de aço de Richard Serra.



13-Nam June Paik, Eletronic Superhighway, 1995,96



14-Arman, Long term Parking, instalação, 18ms de altura com 60 carros firmados em cimento, 1982. Fundação Cartier, Chateau du Montcel, Jouy en

Fechado o parêntesis, e voltando à nossa questão principal, poderíamos falar também da prevalência do conceito de raridade no sentido da obra singular ou única, mas também não. Andy Warhol subverteu o conceito de original e reproduziu-o em numerosas séries, na sua "Factory", com uma frieza desapaixonada comunicada pela ausência aparente da mão do artista; a assinatura passou a carimbo, desrespeitando por completo os pressupostos do mercado. No entanto ninguém entendeu tão bem como ele as regras do negócio da arte.

O caso dos diamantes de Damien Hirst, insere-se num outro contexto: Charles Saatchi e Londres no início dos anos 90. Uma geração de jovens artistas prodigiosos, os "Young British Artists", de que Hirst faz parte, a par de Marc Quinn, Tracey Emin, Rachel Witherad, entre outros. A vontade de Saatchi, de fazer novas, e grandes apostas em arte, nem que isso incluísse a encomenda de um tubarão morto, deu origem a uma das primeiras obras mais conhecidas de Hirst "The impossibility of death in the mind of someone living"; antes disso fez uma peça chamada "A Thousand Years", a primeira a ser adquirida por Saatchi, com matéria orgânica, uma cabeça de vaca morta e moscas, reproduzindo um tema clássico e transversal à história da arte: o ciclo de nascimento, vida e morte.

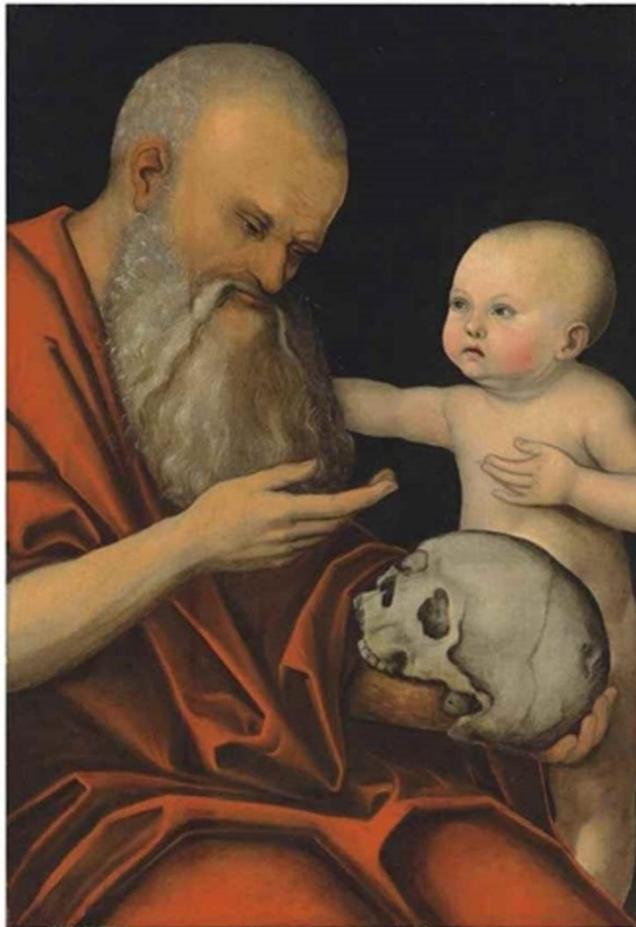


15- Hirst, *The impossibility of death in the mind of someone living*, 1991

Damien Hirst ficou extremamente rico antes de fazer a caveira com diamantes, que por sua vez replica um tema particular e recorrente na história da arte, nos séculos XVI, e XVII, a “Vanitas”, a caveira como simbolismo da vaidade humana, lembra-nos que a vida é efêmera, e que a vaidade, a riqueza e o poder, nada valem perante a morte. Hirst aproveitou o tema e engrandeceu-o com um dos maiores símbolos de riqueza universais, o diamante.



16- *Vanitas*, Philippe Champaigne, sec XVII



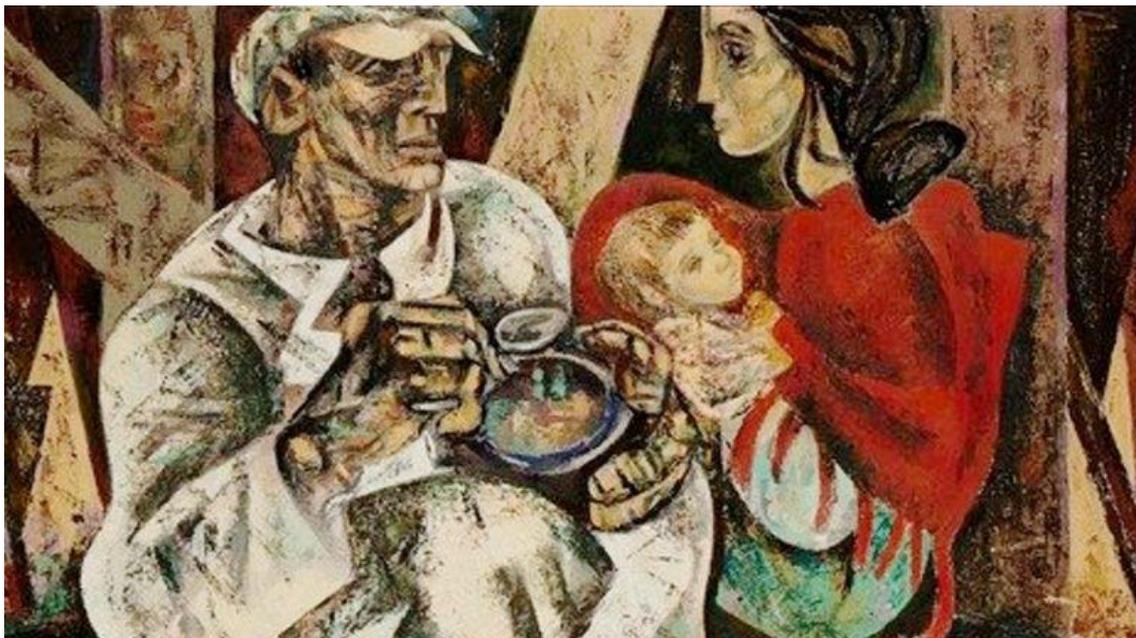
17-Lucas Cranach the Elder, A vanitas or the three ages of man,séc XVI,XVII

Afinal quais são as regras do mercado da arte?

A arte do século XX trabalhou contra o mercado institucional, desrespeitou as regras do “establishment”, foi revolucionária, (“O Almoço do trolha”, obra do período neo realista de Pomar, um manifesto contra a ditadura, foi em 2015, vendida por 350.000 euros no Palácio do Correio Velho<sup>6</sup>, sendo um dos “hits” do nosso mercado); foi intempestiva, e subversiva. Apesar disso, nunca o mercado de arte assumiu valores tão altos, como os que hoje se encontram nos grandes leilões internacionais.

---

<sup>6</sup><https://www.jn.pt/artes/interior/o-almoco-do-trolha-de-julio-pomar-leiloado-por-mil-euros-4592694.html>



Pomar, "Almoço do trolha", 1947

Qual é o código de validade?

Eu diria que é a criação, sempre renovada, pelos artistas.

Termino com uma frase de Paulo Cunha e Silva que a resume desta forma:

"A arte é dos lugares conceptuais, o mais imaterial

E por isso aquele que estabelece com o corpo as relações mais subtis

A arte afronta, não procura a verdade, mas o segredo

Provoca ruturas e promove contaminações

É uma espécie de vírus simbólico no corpo do conhecimento.

É uma fábrica de lugares

Porque tira tudo do sítio e propõe novas orientações .

A arte surge sempre que há um plinto,

Um palco conferidor desse estatuto.

Esse palco não tem de ser um museu.

Pode ser a vida." <sup>7</sup>

**Manuela Hargreaves, Junho 2018**

---

<sup>7</sup> SILVA, Paulo Cunha e, *in* SILVA, Helena Teixeira da - "751 dias O tempo não consome a eternidade". Porto: Câmara Municipal do Porto, 2018.