

Considerações sobre a autenticidade: o caso das ações coletivas em artes

Camila Damico Medina¹
Marina Bay Frydberg²

Resumo: A partir da observação sobre a história de disputas constituintes da autonomia da arte enquanto campo, este artigo analisa o processo de visibilidade do coletivo carioca *Filé de Peixe* como artístico e de percepção de suas ações coletivas como práticas artísticas ao longo de sua trajetória. Portanto, nossa questão é como o coletivo ocupa a autoridade própria de um artista sobre a sua obra ao passo que também procura desconstruir esta imagem. Desse modo, é visado compreender as transformações em negociação sobre convenções artísticas, em especial sobre autenticidade e autoria na obra de arte.

Palavras-chave: Coletivos artísticos. Autenticidade. Autoria. Cópia Criativa.

¹ Camila Damico Medina/ camilafalconi@gmail.com/ Mestrado em andamento no programa de pós-graduação em Comunicação e Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense

² Marina Bay Frydberg/ marinafrydberg@gmail.com/ Professora do Departamento de Arte e Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Abstract: Through art autonomy constitutive history of resistances and disputes, the presented paper analyzes the artistic collective Filé de Peixe (Fish Steak) visibility process as an artistic group, as well as its collective actions perception as artistic practices throughout its path. Therefore, how this artistic collective achieve authorship authority. Properly, how they are understood as artists upon their own work while they seek a deconstructivist practice around the artist image. As a result, it is envisioned to comprehend negotiating transformations in the artistic field about its own conventions, especially about authenticity and authorship notions.

Keywords: Artistic Collectives. Authenticity. Authorship. Creative Copy.

Introdução

Coletivos artísticos articulam diferentes “modos de fazer” (BOURDIEU, 1989) artísticos. Entretanto, ao passo que se propõem a questionar determinadas convenções (BECKER, 1977, 1982), buscam o reconhecimento de sua prática enquanto artística e gozam de determinado aparato legitimador ao ocupar a posição de artistas dentro do que chama Rancière (2009) de *regime de liberdade*. Desse modo, a promoção de diferentes táticas de produção artística denota não apenas a disputa por diferentes atribuições de valor a convenções estabelecidas dentro do campo das artes. Este agenciamento realizado por coletivos artísticos demonstra, sobretudo, como estes grupos se identificam à luta de discursos simbólicos sobre os “modos de fazer” (BOURDIEU, 1989) constituintes da história da autonomia da arte.

A fim de uma análise de significado, realizamos um recorte sobre o coletivo artístico carioca *Filé de Peixe*. Averiguamos neste texto a relação do grupo com os processos de delimitação, consolidação e legitimação da autenticidade e da autoria de suas ações. Portanto, como o coletivo ocupa a autoridade própria de um artista sobre a sua obra ao passo que também procura desconstruir esta imagem.

Nosso interesse por este coletivo em particular adveio da pergunta sobre como obras de arte em suporte digital – e que, assim, carregam inerentemente a potencialidade da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994) - articulam autoridade artística. Do mesmo modo, como a manipulação da colagem, da cópia criativa e da “recontextualização” (BUSKIRK, 2003) de obras de arte negocia um valor de qualidade estética com os espaços de legitimação da arte.

De acordo com o que é declarado em seu sítio eletrônico, o coletivo *Filé de Peixe* realiza ações coletivas sobre a economia política da arte, investigando os limites de determinadas noções como objeto e produto, colecionismo e consumismo. Portanto, é um coletivo que tem como objetivo articular criticamente nos meios de produção e circulação da arte. Contudo, no começo de sua trajetória, o discurso em torno de suas ações tinha a qualidade de evento e os participantes se compreendiam como agitadores e produtores culturais. Ao se conhecerem no projeto Geringonça, promovido pelo SESC (Serviço Social de Comércio), unidade Tijuca, os fundadores do grupo queriam se desvincular da programação da casa, realizando um evento que dialogasse e integrasse as diferentes linguagens artísticas desenvolvidas no subúrbio da cidade. Sem os

procedimentos burocráticos próprios da instituição, eles foram à rua com uma proposta de produção colaborativa, horizontal e espontânea. Atualmente, eles possuem uma sede administrativa, inaugurada em 2012, no bairro de Catumbi, Rio de Janeiro. O grupo agora conta com três participantes, dois deles o casal Fernanda Antoun e Alexandre Topini (únicos remanescentes do grupo formado em 2006) e Fabrício Cavalcanti (que está no grupo desde 2011).

Norteadas pelos princípios da pesquisa qualitativa, o coletivo artístico *Filé de Peixe* foi estudado através de entrevistas e de observação participante. Dentro do possível, foi proposto o convívio com o grupo, a fim de que pudéssemos compreender mais significativamente como se organizam. Desse modo, fizemos uma análise de discurso comparativa, com enfoque necessário para compreender como o grupo passou a se entender como artístico; da mesma forma, como seus membros passaram a se ver como artistas no cenário das artes contemporâneas.

É preciso observar, antes de tudo, o “lugar” de fala que nos posicionamos através da bibliografia existente sobre o tema. A partir das considerações de Nathalie Heinich (2005) a respeito do *regime de singularidade*, em diálogo com a pesquisa de Rancière (2009) sobre o regime de artes vigente, averiguamos que o valor da assinatura é exacerbado dentro da linguagem artística contemporânea. Do mesmo modo, uma vez que o objeto de arte vem a público, observamos a proeminência da autoridade de quem tem o direito a controlar esta autenticidade transportada com a assinatura, seja através do colecionador ou do curador. Não obstante, o jogo sobre quem deve e quem pode deter esta autoridade sobre o objeto tem tomado extrema relevância no circuito de arte contemporânea (BUSKIRK, 2003). Graças a isso, o primeiro momento do artigo é demarcado pelo estudo sobre a constituição dos valores de autenticidade e de autoria no decorrer do que atualmente entendemos como o campo das artes. Em um segundo momento analisaremos as negociações que o coletivo artístico *Filé de Peixe* realiza sobre esta história, disputando outros sentidos sobre a posição do artista dentro do circuito de artes quando à realização de seus projetos no meio.

Ser compreendido enquanto autor não determina apenas que, finalmente, este sujeito produtor de um determinado trabalho pode conclamar a autoria; ou que pode reivindicar direitos autorais sobre a obra. Ter o controle sobre os modos de manipulação e utilização de determinado objeto não qualifica determinado sujeito como autor, mas como proprietário. Diferentes profissões e práticas

culturais cambiam os direitos de uso de determinado trabalho, e quem passa a ter a responsabilidade sobre as repercussões daquela obra não é necessariamente seu criador.

A atribuição de autoria demarca determinadas posturas e atitudes sobre os usos daquele objeto produzido. Não apenas a determinação do autor, mas como se desenvolve essa atribuição. Estamos falando de um processo de transfiguração do objeto, em que ele é cambiado para outras ordens do discurso e da organização social. Ser um artista significa determinados poderes sobre a produção artística, assim como implica o atendimento a determinadas expectativas sociais.

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274)

Assim, é demarcada uma cisão sobre as práticas em torno do objeto de arte. Quando antes ele poderia ser apropriado e desgastado como qualquer outro item da vida cotidiana, ele transforma-se por ser resultado de um trabalho intelectual. Por requerer um conhecimento específico encontrado exclusivamente naquele artista, a obra de arte deve estar envolvida em outra experiência social, que demanda um tempo específico de apreciação e um espaço considerado mais apropriado para sua percepção.

Com isto, situamos que a confirmação de uma autoria sobre a obra de arte não trata apenas de uma passagem em que, finalmente, um objeto é atribuído ao seu dono. A compreensão da obra como uma prática artística, fruto da realização de um agente que ocupa a posição social de artista trata da transfiguração de modos e códigos sobre a prática. Esta obra de arte precisa corresponder a determinadas expectativas e demandas de um imaginário social coletivo constituído sobre a figura do autor a fim de que seja enfim definida como arte. Ser autor *significa* determinadas premissas, determinadas cisões e distinções sociais, hierarquizando “modos de ser” e “modos de fazer” na sociedade.

A posição do artista não tem um significado rígido, contudo. O imaginário constituído em torno desta função social está atrelado a diferentes valores que são negociados com o decorrer do tempo. A fim de que seja possível a compreensão sobre a articulação de discursos vigente acerca desta figura, é preciso pontuar o desenvolvimento de alguns valores, responsáveis pela consolidação da autonomia do campo das artes. Assim, é preciso identificar alguns marcos simbólicos da visibilidade do artista como autor, entre eles, a assinatura. A assinatura é o que consideramos como a principal distinção realizada à constituição do que atualmente consideramos como ser artista. Os documentos que passam a identificar esta atribuição começam a aparecer na segunda metade do século XV. Assim, o reconhecimento da autoria nos objetos de arte e da autoridade do produtor sobre seu trabalho.

Até então este ofício estava atrelado às “artes mecânicas” (HEINICH, 2008), cuja excelência se encontrava na habilidade do artesão em reproduzir secularmente uma tradicional técnica de pintura ou de escultura, assim como na sua capacidade em manipular materiais caros e raros, como tinturas em ouro ou em azul anil. Contudo, apesar de estar, em termos de direitos e deveres sociais, a par de ferreiros e padeiros, o *imagier* (ilustrador designado a realizar as representações e imagens sagradas) era tratado de modo “especial” por seus clientes – entre os séculos XIII e XV, seria como tratar com respeito e honrarias particulares (ibid.). Ser aquele que difunde representações religiosas envolve este artesão em diferentes considerações sociais. Identificado com as imagens sagradas e religiosas retratadas, o *imagier* costumava ser elogiado por parecer que estava “iluminado” enquanto esculpia uma imagem católica, próximo espiritualmente do santo que reproduzia em suas pinturas.

A assinatura do artista irá aparecer, então, como analisa Svetlana Alpers (2010), como o sintoma da dessacralização e da desfuncionalização da arte. A imagem representada pelo artesão vai se desvinculando de sua capacidade e habilidade de promover uma experiência religiosa e litúrgica. Quando antes o *imagier* era atravessado por uma luz divina para representar os valores e a sabedoria religiosa, agora ele apenas aplica o tema religioso como meio de investigar códigos artísticos. O sagrado transfigura-se em tema, e não tem mais a função ritual. A representação conquista determinada autonomia, pois demanda que seja apreciada e qualificada a partir de seus próprios códigos e técnicas. A obra de arte, portanto,

precisa de um tratamento social diferente, em que deve ser contemplada a partir de outros critérios e a transmitir outros valores que não os religiosos.

Este processo que demarca o ofício nos séculos XV e XVI também qualifica o trabalho do artesão como intelectual, e procura retirá-lo do nicho de “artes mecânicas” para as “artes liberais”. É realizada uma diferenciação em que a prática artística se apropria de aspectos particulares às “artes liberais”, na tentativa de estabelecer a autenticidade e a autoria das obras de arte. Jacqueline Lichtenstein (2013) constata que durante este período os estudiosos dos grandes mestres da pintura e da escultura procuravam retratá-los a partir de uma referência racional, científica e matemática.

Assim, os pesquisadores da época não raro omitiam o processo produtivo das obras de arte ao comentarem sobre a qualidade destas. Senão, seria requerido que fossem mencionados o trabalho manual: o tratamento sobre a matéria-prima, assim como os materiais utilizados na confecção, o tempo disposto para realização do projeto e etc. Todas estas etapas da produção da obra eram consideradas partes remanescentes das “artes mecânicas”, e pouco diziam sobre o trabalho intelectual empreendido pelo artista.

Por seus aspectos manuais, característicos de uma atividade artesanal, o ofício de pintor e o de escultor são vistos como pertencentes às categorias dos ofícios considerados não intelectuais – àquilo que a Idade Média e ainda o começo da época moderna chamavam de “artes mecânicas”. Portanto, para fugir dessa assimilação, os discursos sobre os méritos do artista, do século XV ao XVIII, insistem nos aspectos puramente especulativos desse trabalho, em vez de detalhar a execução material da obra ou de descrever a vida no ateliê: se não transformam o pintor em fidalgo, como o faz Piles em relação a Rubens, eles ressaltam a importância da matemática na concepção da obra, ou o papel da inspiração poética na invenção da história – como faz Restout. (LICHTENSTEIN, 2013, p. 10)

O ofício dos até então ilustradores *imagiers* apropria-se de técnicas e de saberes de campos do conhecimento que eram mais valorizados no momento, e vai deslocando o sujeito reprodutor de imagens para um autor que realiza um projeto intelectual através das obras de arte. Concomitantemente, em seus trabalhos é possível a identificação de estilos, de modos particulares e próprios de expressão, desenvolvidos por cada artista em uma *carreira profissional*.

Entretanto, a entrada do que é conhecido como o *regime profissional* do campo das artes (HEINICH, 2005, 2008) não implica que o artista goza de uma autonomia e de uma autoridade tal como é identificado atualmente. As expectativas e demandas que cercam esta posição social no imaginário coletivo entendem que o artista deve ter uma relação de cortesão culto com seu mecenas. Deve compreender sua posição hierarquicamente inferior àqueles que compõem a aristocracia – tal como Norbert Elias (1995) identifica à realidade do jovem compositor Mozart no século XVIII – mas também deve estar apto, em termos de modos de comportamento e etiqueta, a frequentar os círculos pessoais da sociedade de corte.

A historiadora de arte Svetlana Alpers (2010) analisa o curioso caso de Rembrandt, que foi consagrado somente à Idade Moderna como símbolo da individualidade na produção artística. Ela comenta sobre como a profissionalização do ofício não caminhou junto, necessariamente, com a autonomia do campo. O imaginário em torno do artista (e a imagem que deveria corresponder à sociedade) estava associado às relações que mantinha com a corte e a aristocracia. Seus modos e comportamentos sociais, assim como suas relações pessoais em muito contava para os gostos de seu público.

Os ideais artísticos desses grupos [das associações profissionais de pintores do século XVII] já foram muito estudados, mas é preciso considerar que essas mudanças não geraram um fortalecimento do poder dos artistas em suas relações com os clientes. O tipo de mecenato em que o mecenas-comprador incentivava o profissional a identificar-se com ele e, em consequência, a servi-lo socialmente desenvolveu-se de maneira típica na Europa, paralelamente ao desenvolvimento de novas academias. Vasari, por exemplo, um dos fundadores da academia de belas-artes de Florença, concebeu o artista segundo o modelo do cortesão culto. A esposa e o ambiente doméstico, que haviam tido uma importância tão decisiva na arte holandesa, não faziam parte desse esquema. (ALPERS, 2010, p. 269)

O que é tão surpreendente no caso de Rembrandt – e que, mesmo alvo de repúdios em seu tempo, teve sua trajetória como referência inspiradora ao artista moderno – é que ele nunca se interessou em se relacionar com a corte. A fim de que não tivesse que moldar sua postura à etiqueta da sociedade de corte, ele se voltou à dinâmica de ateliê com asseio, se dedicando mais fervorosamente

ao mercado de artes. Uma evidente demonstração desse isolamento está na recusa da associação entre cliente e modelo. Quando era comum que o mecenas estivesse retratado em alguma cena histórica ao encomendar a pintura, Rembrandt recorria aos seus próprios modelos, normalmente aprendizes, para protagonizarem. Além disso, boa parte do seu sucesso se deve ao casamento planejado para que, com uma herança, pudesse ter o capital financeiro necessário para iniciar seus negócios sem precisar residir (e abdicar de certa privacidade) em cômodos reais.

A noção de autenticidade própria à época contribuía à organização do mercado de artes corrente. De acordo com a dinâmica de ateliê, o mestre instruía seus aprendizes a trabalharem a partir da técnica e estilos desenvolvidos por ele. Quando um grande mecenas investia em seu trabalho, era o mestre o responsável pela concepção do projeto, sendo comum que seus aprendizes participassem na produção fornecendo os suprimentos necessários, assim como que observassem e aprendessem a reproduzir cada passo realizado pelo mestre na pintura. Neste período, o que prevalecia quanto à formação de valor da obra de arte era o projeto concebido pelo mestre e o modo como coordenava sua técnica de pintura e de escultura no ateliê entre seus aprendizes. Isto conferia ao seu trabalho autenticidade. A obra realizada inteiramente pelo mestre e assinada por ele eram de grande valor no mercado por ser raro e de trato exclusivo para grandes investidores. A partir deste projeto eram produzidas diversas réplicas que, para serem valorizadas, eram retocadas pelo mestre. Ainda era possível constatar outras cópias, mas então consideradas meras reproduções sem real valor e que não estavam vinculadas ao ateliê.

Com esta profissionalização do ofício foram se consolidando, além do mercado próprio à dinâmica de ateliê, as grandes Academias de Belas Artes, que tiveram o seu auge, e a sua decadência, no século XIX. A Academia centralizava o estabelecimento das convenções técnicas de criação assim como de apreciação estética. Seus principais espaços eram a Escola de Belas-Artes e os Salões. No processo de conformação de convenções, é estruturada uma hierarquia de gêneros de expressão, valorizando, por exemplo, a pintura histórica face às pinturas de paisagem ou retratos.

Estar nos Salões e ser convidado a apresentar os seus trabalhos à ocasião iria definir o valor do artista, que passa a ter melhores chances de venda e de reconhecimento de sua obra. O Salão é o evento de máxima visibilidade e, caso a

sua pintura estivesse em exposição, certamente estava garantida a sua qualidade e o seu valor frente à história da arte. A necessidade de exposição nesse circuito é evidenciada por preocupadas cartas do pintor Renoir (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992) ao contar sobre muitos pintores que tinham o talento e a capacidade de realizar obras de arte de acordo com os critérios acadêmicos, mas que se contentavam a vender por muito menos os seus quadros por não terem a confirmação, o reconhecimento, a visibilidade dos Salões.

A venda realizada no Salão ativava a segunda cadeia de produção artística – estrutura esta que se encontrava em uma posição hierárquica inferior. Graças ao comércio de um quadro, o pintor mobilizava seu ateliê para a reprodução de dezenas de exemplares do mesmo. As réplicas eram produzidas por seus aprendizes e, assim, não garantiam a assinatura do mestre. Desse modo, ao passo que a Academia oferecia a legitimidade do artista, seu circuito não oferecia, de fato, meios de subsídio - muito menos contemplava a demanda do comércio de arte. Assim, em termos de sustentabilidade financeira, o artista se dedicava com mais afinco ao segundo patamar do mercado de artes, no qual o ambiente do ateliê era proeminente.

A partir da visibilidade que o nome do artista ganhava com a exposição e venda no Salão, o ateliê do artista se consolidava. Além das reproduções, o artista passava a incrementar sua receita através de encomendas de pinturas pela classe burguesa ascendente. Sejam retratos de entes queridos ou de cenas familiares, como casamentos e batizados, o nome do artista se popularizava. Nesses casos, parte do mérito de sua técnica compreendia em realizar o mais próximo possível da realidade, de ser fidedigno à imagem encomendada.

Este sistema de criação artística, tanto da cadeia da prestigiada Academia quanto da pragmática replicadora, foram decaindo ao fim do século XIX. Por um lado, as inovações técnicas apresentavam formas consideradas mais fidedignas de retratação da realidade, principal critério de qualidade acadêmica – estou pontuando o advento da litografia e da fotografia. Também eram consideradas mais econômicas, visto que a contratação de um fotógrafo era mais barata que a manutenção dos serviços de um pintor retratista. De outro, o crescimento sem precedentes de agentes dentro do circuito de arte, tanto de artistas quanto de *marchands*, sobrecarregou a Academia e, por fim, desmantelou seus critérios rígidos e restritos de produção artística.

Ademais, justamente com o citado crescimento da classe, a consolidação de ideais liberais e liberalizantes entorno dos códigos de produção artística e da autonomia da arte derrubaram o prestígio acadêmico. O movimento impressionista iria consolidar o *regime vocacional* das artes (HEINICH, 2005, 2008), privilegiando noções como a unicidade e a originalidade. Uma das consequências dessa revolução estética trata da afirmação de que o gênio é inato e não pode ser conformado por uma educação acadêmica. Por ser uma característica extraordinária, tratada aqui como dádiva, o autor adquire um estatuto solitário e superior aos demais componentes da produção artística – o que denigre definitivamente a dinâmica do ateliê. Este imaginário constituído elabora o mito do gênio incompreendido, condenado ao isolamento social e à penúria financeira (HEINICH, 1996).

Outros aspectos necessários à consideração, mas que não possuem tanta importância quanto os citados acima, estão relacionados à consolidação da classe burguesa e dos princípios da democracia e do liberalismo econômico (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992). Ascendendo a uma condição econômica mais favorável, esses atores sociais logo passaram a frequentar os Salões, chegando, como no ano de 1846, a uma saturação. Durante o evento, visitaram nada mais nada menos que um milhão e duzentas mil pessoas. Atendendo aos diferentes estilos emergentes, e aos preceitos do acesso à arte como forma de educação, é constatada a criação de museus de história natural, da etnologia, assim como de arte renascentista e de arte moderna. Muitos argumentam, contudo, sobre a entrada dos museus como meio de distinguir a “arte séria” e as feiras de “arte exótica”, caracterizada por trabalhos de ilusão ótica e realidade virtual, como os panoramas (ver GRAU, Oliver, 2007; CRARY, Jonathan, 2014).

Ao passo que a concepção de arte como seção social que deve ser acessível e popular a fim de uma educação elevada foi se fundamentando, o conceito de trabalho individual e solitário ganha força. Centralizando a determinação dos critérios de produção artística ao próprio artista, único detentor e responsável pelo estilo artístico empregado em sua obra, ele deve ser um autodidata. Longe das escolas de belas artes, ele mesmo que irá investigar a melhor forma de se expressar. A qualidade do quadro não se encontra mais em atender às convenções acadêmicas nem mesmo na reprodução fidedigna da realidade: está na originalidade de estilo descoberta pelo gênio autodidata.

Procurando se diferenciar da fotografia, a arte se sustenta em dois pilares: a impossibilidade de reprodução, que a distancia das “artes industriais”, e a liberdade de expressão, que promove a singularidade de produção artística – a distanciando das “artes mecânicas”. Sem o referencial da Academia, se abre grande espaço para a especulação no mercado de artes. Através do *marchand* e do comerciante de artes, é desenvolvido um discurso em torno da obra de arte que alimenta apostas dos colecionadores. O preço é regulado, antes de tudo, pela unicidade, tendo em vista que não há qualquer possibilidade de reprodução daquela obra. Do mesmo modo, observo a constituição da polaridade entre o genuíno (verdadeiro) e o falso (falsificado). Tanto a fim de desvalorizar qualquer cópia possível da obra de arte que precisa ser assinada pelo artista, como para criticar um trabalho como derivativo em um regime cujos códigos artísticos precisam se renovar constantemente. Outro fator de valorização é a inovação da obra dentro da história da arte, autenticada pela trajetória do artista. A entrada do século XX é pautada pela estruturação do regime de artes vigente, o regime de singularidade no campo das artes (HEINICH, 2005, 2008).

O que aparece com a singularização do estatuto, não é só a possibilidade de correlação entre grandeza e singularidade de um procedimento artístico: essa possibilidade já tinha sido encarnada por alguns grandes nomes da Renascença – pensemos em Da Vinci ou Michelangelo – ou pelos gloriosos párias que foram, em seu tempo, Cellini ou Caravaggio. É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida. Onde a singularidade de uma arte (seu caráter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais frequentemente ao fracasso, ela se torna o que se chama em histórias das ciências um “paradigma”, um esquema que define o sentido comum da normalidade – mesmo que sua realização resulte, nos fatos, excepcional. (HEINICH, 2005, p. 138)

48

Desse modo, o que basta à autenticidade do objeto de arte é o reconhecimento por seu autor. Esta figura, contudo, precisa ser virtuosa quanto às práticas artísticas investigadas e só poderá ser reconhecida como tal enquanto apresentar procedimentos de produção fora da norma, incessantemente. O valor da assinatura é exacerbado, assim como a autoridade do artista na definição dos

critérios artísticos. É observado o processo de abandono de referências extrínsecas à arte (herdeiro das premissas kantianas de arte pela arte), fruto do rompimento com os critérios acadêmicos. Torna-se integrante do processo de autonomização do campo artístico as características de ausência de modelo, rejeição à conceptualizações objetivas ou diretas sobre a obra e impossibilidade de utilidade.

Cette conception autonomisante aboutit à consacrer le primat de l'imaginaire sur l'image et de la forme sur la fonction. (MOULIN, 1978, p. 248)³

Não só o movimento abstrato na pintura irá transformar os códigos linguísticos e os meios pelos quais a arte se proclama autônoma. A partir de uma arte ao acaso, uma arte do efêmero e do fugaz, no decorrer dos anos 1960 são observadas por Raymonde Moulin as mudanças mais radicais. Conceitos como “evento”, “acontecimento” e “happening” passam a fazer parte da constelação de proposições artísticas. Tudo isso dentro de um gesto artístico para se desfazer da arte, com um proclamado objetivo de destruir o conceito de arte.

Nesse contexto, a autenticidade é reformulada em dois pontos: sobre o estatuto do artista, que passa a configurar em si a noção da unicidade, e sobre a exclusividade (raridade) das tiragens da obra. Ao artista cabe estabelecer os objetos transfigurados à apreciação estética, centralizando nele o gesto artístico que é, enfim, marca da autenticidade e assinatura da obra de arte. Enquanto não se tem certeza sobre os códigos linguísticos do campo, tudo pode ser arte.

Martha Buskirk (2003) assinala, entretanto, que as transformações do *ethos* da experiência artística não se delimitam à concepção do termo duchampiano “gesto artístico”. A autoridade artística está em câmbio, cita a crítica de arte ao pontuar o estudo de caso sobre a declaração de Donald Judd (e, decorrentemente, de tantos outros artistas minimalistas, como Richard Serra) que retira sua assinatura de projeto seu realizado e exibido sem seu conhecimento e consentimento pelo colecionador detentor da obra. A questão da autenticidade, então, articula sobre o genuíno e o falso, e a impossibilização de apreciação estética uma vez reconhecida a violação sobre os direitos do autor. Desse modo, o controle sobre os meios de dispor e de contextualizar uma obra de arte adquire contornos de autoria, e não mais circunscreve um ônus adjacente à cultura do colecionismo e à política de memória e preservação da história da arte.

³ “Tal concepção de autonomização provoca o primado do imaginário sobre a imagem e da forma sobre a função.” [tradução livre da autora]

A relevância do discurso construído circunscrevendo o objeto cresce face ao objeto de arte em si, que perde a importância da materialidade e técnica. Quanto ao ponto sobre a exclusividade, acrescenta Moulin (1978) as obras de arte são monopolizadas pelos *marchands* através de contrato – o que dificulta o acesso do público ao objeto. Além disso, mesmo em suporte digital, as obras são produzidas em uma tiragem limitada, sendo destruída qualquer possibilidade de reprodução graças à destruição do original e, mais uma vez, à dificuldade de acesso ao produto.

The reading of any work will be influenced by the context of its presentation. For works that are not fixed as physical entities, however, interpretation also shapes how the work is constituted. There is a subtle but important shift between the impact of context on subsequent readings and a process of interpretation that operates in advance to shape the nature of the work so that it will conform to expectations. As artists have exercised the authority to delegate aspects of production or realization, the very possibility of such fragmentation necessitates constant reinterpretation of the nature of artistic authorship. (BUSKIRK, 2003, p. 56)⁴

Consideramos, enfim, o agenciamento do imaginário (ou da imagem) acerca do artista, implicando outras funções para o ofício e outros modos de produção artística, que o coletivo artístico em estudo apresenta. Com este panorama teórico também procuramos compreender a relação entre o modo como este grupo se inseriu no campo das artes, a imagem (visibilidade) construída entorno do coletivo artístico e o espectro de demandas e expectativas de sua produção artística dentro do regime de artes vigente.

O coletivo *Filé de Peixe* realizava em suas primeiras edições eventos na esquina de seu bar favorito, no bairro de Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. A organização desses eventos primava o encontro de diferentes linguagens artísticas do subúrbio, com o intento de reivindicar que não era preciso “atravessar o Rebouças” e ir à zona nobre da cidade para apresentar e desfrutar da produção

⁴ “A recepção de qualquer trabalho será influenciada pelos meios de sua disposição. Para trabalhos que não estão fixados em entidades mais ou menos materiais, contudo, a leitura também modula o modo como o trabalho é constituído. Existe uma tênue porém fundamental linha entre o impacto do contexto que decorre em recepções sobre um trabalho e o processo de leitura que age minuciosamente sobre o formato do dispositivo da obra, que irá conformar meios de recepção. Como artistas apresentaram em sua autoridade a delegação de aspectos da produção ou realização de um trabalho, o próprio respaldo em fragmentar desta forma uma obra de arte tem demandado constante atualização dos poderes autorais.” [tradução livre da autora]

cultural carioca. O modo de produção dessas primeiras edições era mais espontâneo, no sentido de que o convite para apresentação de trabalhos e experimentações em progresso era aberto. Devido a um processo de identificação destes integrantes com o mundo das artes, eles passaram a conceber determinados conceitos sobre como deveria ser o evento – agora mesclado com nomenclaturas próprias do campo, como *happening*, acontecimento, performance.

A organização passou a se focar na ocupação de outros espaços da cidade, como o centro, mais especificamente a Lapa, bairro considerado boêmio. As ocupações deste momento do grupo já estão completamente atravessadas por conceitos artísticos e, então, é possível observar que o coletivo já lida com determinadas convenções do circuito de artes vigente. Percebo a profissionalização de seus compromissos com as ações planejadas e a demanda de uma dedicação e investimento maior por parte de seus integrantes. Portanto, a inserção do coletivo no meio acontece através de uma visibilidade enquanto agitadores, articuladores entre diferentes linguagens artísticas, sob o sucesso de verificarem um único momento-evento em que diferentes trabalhos tivessem uma comunhão. Como espectador, seria possível perceber o processo criativo dos trabalhos apresentados e ter uma experiência artística a partir do diálogo entre os processos criativos no mesmo espaço.

Apesar do coletivo não realizar mais propriamente ocupações, ao integrarem alguma mostra ou feira de artes contemporâneas, eles são convidados como articuladores. Desse modo, o primeiro aspecto que quero tratar, e que implica de forma mais acentuada sobre as expectativas que o meio artístico tem sobre o coletivo, é o modo colaborativo de produção artística. Disso não queremos dizer que, por ser um coletivo, necessariamente sua produção se dá desse modo. Sua produção é colaborativa pois, mesmo que tenham em vista integrantes fixos, comprometidos oficialmente com suas ações, o coletivo só pôde realizá-las a partir da criação de uma rede, mesmo que momentânea, onde não há uma figura centralizadora senão o local e a data em que o evento precisa acontecer. Eles garantiram a sua visibilidade no meio por conseguirem agenciar uma diversidade material em uma única experiência artística mais ou menos processual e participativa. A unicidade do evento é promovida durante a realização deste. Ela não se encontra previamente definida.

O que encontramos de previamente definido é a seleção de coletivos e artistas que costumavam convidar em suas ocupações. E isto se deve à necessidade de compromisso e à noção de responsabilidade sobre a realização do evento compartilhada entre os participantes convidados. O coletivo queria que, de fato, todos participassem e colaborassem com o sucesso da ação. E efetividade para eles é encontrada na projeção de um espaço de troca e de intercâmbio de trabalhos, que se apresentam simultaneamente mas em sintonia. É colaborativo pois o coletivo artístico, por muito tempo, só se preocupou em promover um processo, em alimentar uma experiência criada pelo encontro de diferentes linguagens artísticas.

Eles se consideram, como constatamos durante a entrevista, como articuladores – e esse aspecto em muito influenciou a forma como se inseriram no campo das artes e ganharam visibilidade. A interpretação que realizei durante a pesquisa de campo é que, graças à forma como o coletivo conquistou visibilidade, o mundo das artes espera que os integrantes do grupo sejam os articuladores de seus próprios projetos. Portanto, que o próprio coletivo agencie a sua rede de produção, de circulação e de divulgação de suas obras de arte. Ao produzirem obras de arte que não são objetos, mas que são eventos (acontecimentos, performances), a expectativa entorno do grupo é que eles mesmos proponham os meios de divulgação e de circulação. Afinal, eles se projetaram no meio desse modo.

Quando o regime de critérios artísticos está na capacidade do próprio artista em se renovar constantemente, a autenticidade se encontra no próprio modo de produção que esta figura encontra. Eis onde vislumbramos algumas problemáticas encontradas quanto à visibilidade do grupo no meio – e os entraves descritos sobre as negociações com as instituições. Se o coletivo artístico é tido como uma organização horizontal de produção colaborativa, o curador de uma mostra não o convidaria para se submeter a um conceito alheio, formulado por ele, para apresentar um trabalho. Justamente porque o coletivo ganhou reconhecimento no meio através das ocupações artísticas. A ocupação supõe, sobretudo, que as propostas do coletivo não podem ser desvinculadas de seu contexto, performadas segundo os conceitos de um curador. Elas demandam um agenciamento de sentidos colaborativo e coletivamente, de modo que o conceito da mostra precisa ser aberto e estar disponível a ser processo, mais do que uma exposição *per se*.

Ademais, como eles apelidam: “Nós não temos nenhum trabalho que seja, de fato, nosso. A gente produz obras que não são nossas” (Fabrício Cavalcanti, entrevista concedida à autora, 2015). A obra do coletivo se situa intrinsecamente sobre a manipulação e experimentação da obra de arte como conteúdo, como informação, como referência. Os integrantes propõem outro regime de compreensão sobre o autêntico a partir da transfiguração de uma obra de arte alheia sob outro contexto. O que é argumentado é que, a partir de outro veículo de projeção, de outro meio de circulação e de disposição ao público, a obra de arte se torna conteúdo, matéria-prima de outro trabalho.

Desse modo, o conceito e as experimentações estéticas estão sob o modo em que é realizado um trabalho. É evidenciado o potencial do processo, e é este a obra de arte, não o resultado composto. Essa proposta corrente do coletivo artístico implica que a originalidade está na articulação, mais uma vez, de outros artistas e processos criativos. A sua autenticidade está na promoção de um encontro: seja ele a partir de uma ocupação, seja ele a partir da disposição de vídeos de artista através de outro suporte, de outra circunstância. Esta característica problematiza os meios estabelecidos pelos quais exposições, mostras, feiras e salões de arte acontecem no Brasil, assim como está na brecha das políticas institucionais nacionais. Afinal, o coletivo artístico não realiza, exatamente, produtos. Tampouco, apresentam resultados concretos de um processo de articulação de diferentes linguagens artísticas. A experiência do processo se bastaria em si mesma.

Outra convenção que o coletivo artístico investiga, e que trata da autonomização que o campo de arte constitui atualmente, é a ideia de falsificação. Quando não é mais possível que a obra de arte seja única, tendo em vista a reprodutibilidade técnica adquirida com as novas tecnologias, o mercado consegue mantê-la, ao menos, rara – e inacessível. Sendo a obra de arte processo, em que é possível a manipulação de outros artistas enquanto objetos para composição de uma nova experiência artística, o coletivo artístico não raro esbarra em convenções sobre a autenticidade quando esta se descreve pela oposição ao falso, ao derivado.

Em termos de visibilidade e de reconhecimento, ainda é identificado entre os membros do grupo uma dificuldade em falar sobre seus trabalhos e a apresentá-los, pois eles sempre estão em referência a outros artistas, outros trabalhos que, articulados, manipulados e transfigurados sob outro suporte ou sob outro processo criativo encontra a sua autenticidade. Enquanto a autenticidade do coletivo nunca

está em questão, constato a problemática da originalidade, especialmente porque as suas obras nunca se definem entorno da unicidade. E este valor é formado no mercado de artes pela raridade, ou pela recusa de acesso ao produto. Por o coletivo artístico não responder a essas demandas, verifico a necessidade de negociação de outros pontos para que seus projetos tenham visibilidade e tenham determinada sustentabilidade financeira.

Referências

ALPERS, Svetlana. **O projeto de Rembrandt: ateliê mercado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

BECKER, Howard. **Art Worlds and Collective Activity**. In: *Art Worlds*. California: University of California Press, 1982;

_____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1989.

BUSKIRK, Martha. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

CRARY, Jonathan. **Géricault, o panorama e os espaços de realidade no início do século XIX**. (tradução de Joana Negri) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): *Revista Ecopós*, v. 17, n. 2, 2014.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: Ed. UNESP; Ed. Senac São Paulo, 2007.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008 ;

_____. **Être artiste**. les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris : Klincksieck, 2005;

_____. **La signature comme indicateur d'artification.** *Sociétés & Representations*, n° 25, 2008/1 ;

_____. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.** Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 13, n° 22, maio de 2005

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura (vol. 12): o artista, a formação e a questão social.** São Paulo: Editora 34, 2013.

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

_____. **La genèse de la rareté artistique.** *Ethnologie française : Pour une anthropologie de l'art*, T. 8, n° 2/3, 1978. pp. 241-258.

MOURAU, Nathalie ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. **Les conventions de qualité sur le marché de l'art: d'un académisme à l'autre?** *Esprit* [online], n° 185, v. 10, Outubro de 1992. pp. 43-54. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/24274682> > Acesso em 13 de fevereiro de 2016.

Portal Coletivo Filé de Peixe. [online] Disponível em: < <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/> > Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2009.