

ARTE, INSTITUIÇÕES E ESPAÇO PÚBLICO

JOSÉ RESENDE

**ART, INSTITUTIONS AND PUBLIC
SPACE**

**ARTE, INSTITUCIONES Y ESPACIO
PÚBLICO**

RESUMO

O texto discute a crescente separação entre os objetivos das instituições orientadas pelo mercado e o genuíno interesse pela arte, apontando para a diluição e dispersão das obras em museus e coleções. Ressalta a resistência da produção acadêmica e a dificuldade do mercado em sustentar trabalhos de artistas brasileiros. Por fim, defende a necessidade de estratégias individuais para preservar a integridade e a permanência da arte.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Mercado de arte; Instituições de arte; Resistência

ABSTRACT

The text discusses the growing separation between the objectives of market-driven institutions and genuine interest in art, pointing to the dilution and dispersion of works in museums and collections. It highlights the resistance of academic production and the market's difficulty in supporting works by Brazilian artists. Finally, it defends the need for individual strategies to preserve the integrity and permanence of art.

KEYWORDS

Contemporary Art; Art Market; Art Institutions; Resistance

RESUMEN


El texto analiza la creciente separación entre los objetivos de las instituciones orientadas al mercado y el interés genuino por el arte, señalando la dilución y dispersión de las obras en museos y colecciones. Destaca la resistencia de la producción académica y la dificultad del mercado en apoyar obras de artistas brasileños. Finalmente, defiende la necesidad de estrategias individuales para preservar la integridad y permanencia del arte.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Mercado del arte; Instituciones de arte; Resistencia

Dossiê Deslocamentos
da História e da Crítica
de Arte: 1970-2020

José Resende*


 [https://orcid.org/
0009-0005-7335-9166](https://orcid.org/0009-0005-7335-9166)

* Artista visual, Brasil.

DOI: [https://doi.
org/10.11606/issn.2178-
0447.ars.2025.233695](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.233695)

e-233695





Inicialmente, quero cumprimentar Fernanda e Martha por esse livro incrível, fruto de uma persistência de anos para o ver publicado¹. Já na apresentação excelente das autoras, fica demonstrado o que esse amplo campo de referências coletados nos depoimentos pode oferecer para embasar análises do que ocorreu naquelas décadas de 1970 e 1980 no Brasil.

Agradeço também o convite para participar deste seminário organizado por essa ilustre comissão, cuja estrutura nos coloca o desafio de especular sobre o que decorreu posteriormente a esse período.

Os pontos que me ocorre ressaltar são os seguintes:

1. A cisão progressiva entre os objetivos das instituições cada vez mais regidas pelo mercado e o interesse pela própria arte. Por sua própria lógica, o mercado tem um processo permanente e inevitável de ampliação, em que, para atender a esse processo, sua mercadoria se torna cada vez mais abstrata, deslocando o quanto possível o vínculo com sua existência concreta. Quanto mais abstrata, mais facilmente o valor se realiza. Penso que mercado de arte e arte devam necessariamente designar muito brevemente coisas desvinculadas entre si.

2. O mercado se globalizou e os países hegemônicos o controlam. Só que, ao contrário do que aqui ocorre, lá se confronta com estruturas muito mais antigas e solidificadas, tanto do próprio mercado pela concorrência como também dos museus. Acredito que esse processo venha se instalando aqui no país desde os anos oitenta progressivamente, naturalmente de forma mais selvagem, como sempre.

3. A exceção aqui são as atividades acadêmicas na produção tanto de história como de crítica e teoria da arte, que se mantêm imunes e resistentes a esse processo. Embora o seu nível de intervenção seja muito baixo, pois raramente consegue extravasar à própria academia, é uma referência que não pode ser desprezada, no esforço de resistir à diluição que as outras instituições não controlam ou até mesmo provocam. Por outro lado, só como ressalva, vale assinalar o risco que, dada a excelência dos cursos administrados, resulte naquilo que assinalou Antônio Cândido sobre a literatura em depoimento no fim da vida: “corre-se o perigo de se ter mais críticos bem formados do que produção a ser analisada.

4. Assim, à exemplo da produção acadêmica, há que se reagir a esse processo regido pelo mercado, cujo efeito mais nocivo é o da dispersão, decorrente do giro especulativo, que influi na

atividade dos museus e na própria produção por ter que responder a uma demanda de grande quantidade de trabalhos, persistir em determinados procedimentos para que seja facilmente identificada sua autoria (muitos artistas passam a ser acadêmicos de si mesmos assim), além da submissão à rede de intermediários ditos curadores, cujo efeito é afastar o comprometimento da galeria com o artista, assim como em relação a quem compra. Nessas relações, o que vale é o giro, e não o entesouramento;

5. Um fenômeno internacional é que o acervo dos museus passaram a armazenar tudo que se sobressai no mercado, diminuindo assim a autoridade de avalista que os museus exerciam. Ou seja, o poder desses diminuiu;

6. Provavelmente decorrente desse fato, tornou-se corrente mundo afora o surgimento de espaços onde se reúne um número significativo de obras de um determinado artista, muitas vezes acompanhadas de trabalhos de outros que contextualizam sua obra. Os exemplos são muitos, mas quem a meu ver melhor e mais diretamente abordou essa questão foi Donald Judd quando teve a iniciativa de construir Chinati, alertando para o problema de que mesmo trabalhos expostos em acervos de importantes

museus correm o risco de, por estarem mal instalados, gerarem entendimentos completamente errôneos.

7. Diferenças entre esses projetos já se notam: em Chinati, por exemplo, há mais preocupação com contextualizar a obra, o que indica um comprometido maior com a história; em sentido contrário, o exemplo do Kiefer centrado em si mesmo (de uma forma quase wagneriana que eu particularmente acho que seu trabalho não dá conta); e o Serra, que sempre incorporou no seu próprio trabalho o sentido de estar no mundo, desde os primeiros trabalhos instalados no asfalto de ruas como na luta contra a retirada do *Tilted Arc* da Federal Plaza em Nova York em defesa do significado da obra. Penso ser quase impossível no caso do Serra passar indiferente à presença de um trabalho seu, mesmo em situações extremas como as esculturas realizadas no deserto, ou entre dois prédios no quintal ao fundo do Instituto Moreira Salles (IMS) em São Paulo;

8. Houve um momento em que chegou a ser denominada como categoria “Arte Pública”, sendo na realidade trabalhos instalados em “espaços públicos”. Nesse país, onde é uma minoria que pode se dizer cidadã, haver no espaço urbano um lugar dito público é um despautério. Imagine uma obra. Pois chegaram a me perguntar se eu trabalhava com “arte pública”. Contam-se nos

dedos as oportunidades que tive chegando agora à quase 60 anos de atividade ininterrupta. Gostaria que houvesse ocorrido muitas outras, pois ter essa experiência é enfrentar uma batalha sem a retaguarda das instituições. Uma ação se pode dizer quixotesca, mas quando a obra é aceita, significa muito. No Rio, a *Negona* (*Vênus*, 1991), por exemplo, conquistou uma adesão que considero notável.

9. No Brasil, é sabida a dificuldade nas artes visuais em consolidar obras até mesmo de artistas tidos unanimemente como importantes. É incrível que não se tenha em nenhum museu brasileiro (com raras exceções, em geral por iniciativa do próprio autor ou de sua família, mas nunca do estado) uma sala com um grupo significativo de obras de autores inquestionáveis, como por exemplo Pancetti, Guignard, Goeldi, Volpi etc. Assim, tudo tende à diluição e ao esquecimento, e não há chance de mudança;

10. Em uma coleção como a do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), iniciada depois da guerra, naturalmente não poderia ser diferente e há um Velásquez, alguns importantes mas não muitos Cézannes, Matisses, Manets ou Monets, patrimônio invejável para qualquer país. Entretanto, nada justifica que essa tendência de possuir um de cada como álbum de figurinhas se estendesse à produção nacional, e se isso não ocorreu até hoje,

não vai acontecer nunca. Mesmo porque essa característica da “coleção de figurinhas” é a tendência dominante, tanto nas coleções públicas como nas particulares (com raras exceções).

11. Voltando ao problema do mercado, é possível verificar através dos seus mecanismos a incapacidade de sustentar por muito tempo obras de artistas brasileiros que inclusive conseguiram grande visibilidade internacional, ressaltando que isso ocorreu quando os mesmos não a tinham em seu próprio país. Refiro-me a Hélio, Lygia ou Mira (sendo que, em relação a eles, há que se reconhecer a importância do endosso dado por Guy Brett [*Kinetic Art*, 1968]); A diminuição em nível internacional do grau de interesse que esses trabalhos já tiveram é notável, sendo em parte responsabilidade da falta de endosso no seu próprio país, que permanece ainda muito relativo, constatando-se que a presença de seus trabalhos são ainda apenas pontuais nas coleções públicas mais importantes.

12. Acredito que esse exemplo alerta sobre o problema da incapacidade do mercado de sustentar a vigência dos trabalhos que comercia, o que, aliás, ocorre também internacionalmente, mas para nós com mais gravidade na medida em se soma a pouca materialidade dada pelas instituições locais a ela;

13. Para não ficar apenas na análise do que a meu ver ocorre, e fazer alguma projeção do que fazer, penso que o mais importante é traçar estratégias contra a dispersão, o que é difícil, pois só podem ser pensadas isoladamente em sintonia com as características da obra de cada um. Não vejo condições de uma ação conjunta, e mesmo que pensadas individualmente, são para objetivos a serem atingidos a médio e a longo prazo;

14. Para finalizar, socorro-me agora de uma afirmação do Lorenzo aqui a meu lado, com a qual concordo inteiramente. Apareceu inicialmente em um texto de 1996, e foi posteriormente reafirmada no livro que saiu em 2012, cujo título é *O Que Resta*: “Uma obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e a intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela. Nesse sentido ‘O Que Resta’ é sinônimo de ‘Arte’”.

15. Brigar contra a diluição para defender a permanência do seu próprio trabalho, que aqui terá que ser inventada por nós artistas, é o caminho para quem tem a ambição de que aquilo que faz seja arte.

NOTAS

1 Este texto, assim como as apresentações mencionadas ao longo dele, derivam do seminário *Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos da crítica e da história da arte*, realizado no primeiro semestre de 2024. A partir das entrevistas publicadas no livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil nos anos 1970*, de Fernanda Torres e Martha Telles (2023), o seminário debateu questões levantadas nos últimos 50 anos, de modo a pensar seus alcances, validades e lacunas para os dias atuais.

REFERÊNCIAS

BRETT, Guy. **Kinetic Art: The Language Of Movement**. Studio Vista, 1968.

SOBRE O AUTOR

José Resende é artista visual, formado em arquitetura pela Universidade Mackenzie. Estudou gravura na Fundação Armando Álvares Penteado e lecionou em diversas instituições. Em 1970, co-fundou o Centro de Experimentação Artística Escola Brasil, e em parceria com outros artistas e críticos editou a revista de arte *Malasartes*. Em 1980 foi um dos editores do jornal *A Parte do Fogo*. Ao longo da carreira, integrou inúmeras exposições coletivas, como Bienais de São Paulo, Paris e Veneza, e individuais no Brasil e no exterior.

Artigo recebido
em 10 de setembro de 2024
e aceito em 13 de novembro
de 2024.