

ARTE COMO CONVENÇÃO INSTITUCIONAL

ART AS AN INSTITUTIONAL CONVENTION

Marlon José Alves dos Anjos⁶

RESUMO

O presente trabalho, através da teoria *Instituição Arte* avançada pelo filósofo George Dickie 1926, aborda um tema que constitui uma lacuna, ou se preferir, *parte faltante* na discussão sobre obras de arte ao longo da sua história: a questão da falsificação e o mundo da arte. Os sistemas de eleição dos artefatos artísticos, revisitando paradigmas artísticos, trazendo à luz a validação enquanto obra de arte em si mesma, o valor ou o menor valor do objeto e todo o longo discurso reflexivo que se forma sobre esse assunto são imprescindíveis a um mundo em transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Instituição, Falsificação, Revisão, Arte.

ABSTRACT

Based on the philosopher George Dickie's Art Institution theory, this paper covers a topic that is a gap, or if you prefer, *missing piece* in discussing works of art throughout its history: the question of forgery and the world of art. The systems of electing art artifacts, revisiting artistic paradigms, bringing to light the validation of the art in itself, the value or the lower value of the object, and all of the long reflective discourse related to this subject, are indispensable in a world which is constantly changing.

KEYWORDS: Institution, Forgery, Review, Art.

⁶ Mestrando do programa de Pós-Graduação na área de Arte Visuais da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus São Paulo, na linha de pesquisa: Processo e Procedimentos Artísticos. Especialização em Antropologia Cultural na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, interrompida ano, 2013. Possui graduação Superior em Pintura - Escola de Música e Belas Artes ano, 2011. Experiência na área de educação e atuou - 2011 à 2013 - como professor de Ed. artes anos finais do SEED, Secretária de Estado da Educação, e como professor SESI EJA ensino jovens e adultos. Possui experiência com exposições artísticas e tem como interesse de pesquisa nos temas; filosofia da Arte, falsificação, autenticidade e crítica de Arte.

“batizo esse objeto como obra de arte”

George Dickel, 2008, pág. 136

O presente trabalho aborda o tema que constitui uma lacuna na discussão sobre obras de Arte ao longo da sua história: a falsificação, palavra que se refere a um ato de tentar se passar por verdadeiro o que não é, ato de copiar, reproduzir ou adulterar, sem autorização, documentos, produtos ou serviços. Esse assunto remete a uma discussão acerca do conceito *obra de arte*, seu entendimento relacional – sociocultural - e, muito particularmente, sua visão atual.

A Arte sempre foi guiada pela pergunta que pouca resposta gera: *“O que é Arte?”*. O problema persistia na própria questão pois, não há proibidade em afirmar o que é ou não arte, ou seja, essa preposição gera pouco ou quase nenhum resultado satisfatório na definição da questão. Destarte, o mais sensato é substituir a expressão por outra mais eficiente. O Dilema revisto e substituído por filósofos como, Nelson Goodman (2006) e Morris Weitz (1950), sugere outra interpretação trocando a preposição pela seguinte; *que tipos de conceitos são artes?* As questões que investigam o que é algo, questionamento da própria existência e nomenclatura, partem em busca de uma essência, e a resposta não pode ser singular, não é tangível uma única afirmativa para responder o que é ou não o fenômeno arte em seu todo.

Tal que, o problema central da própria filosofia consiste em explicar a interpolação entre o uso de alguns tipos de conceitos e a vigor da aplicação correta. Substituir a “expressões “o que é” por “quando há” onde há”. Podendo encontrar mais proibidade no discurso.

É só a partir do final da década de 50 que se pode realmente falar da existência de uma teoria da arte de cunho analítico. Não por acaso, essa investigação acerca da natureza da Arte será marcada tanto pela reviravolta pragmática operada por Wittgenstein nas investigações filosóficas, quanto pela revolução duchampiana, precursora das inovações radicais nos movimentos artísticos e do próprio entendimento sobre a arte.

A influência do filósofo austríaco na teoria de Weitz submerge à utilização do conceito de *obra de arte aberta*. “Um conceito aberto é um conceito que não estipula condições necessárias para algo ser uma instância desse conceito”. (DICKIE, 2008, pág. 115). O exemplo típico de Wittgenstein é o jogo. Se observarmos a variação de atividades que carregam em si essa denominação, futebol, xadrez, paciência, entre outros, não conseguiremos em instância nenhuma descobrir características comum a todos eles, ou melhor, para o filósofo a única coisa em comum que há entre os jogos, assim como na arte, é a possibilidade do ato de jogar. “O que se aplica ao romance, creio, aplica-se a todos os subconceitos da arte: <tragédia>, <comédia>, <pintura>, <ópera>, etc. à própria <arte>”. (WEITZ, 1968, pág. 90).

Se por um lado, a teoria do uso da linguagem permitiu à filosofia analítica superar os limites de uma filosofia dedicada quase que exclusivamente às questões da lógica e da fundamentação das ciências, por outro lado, os movimentos artísticos e, os conhecimentos das obras de arte colocaram novas questões ao romper com praticamente todos os limites da arte que estavam estabelecidos dentro de uma prática/teórica que via a problemática como uma questão do sujeito, a proposta iniciada por Weitz propõem ventilar as questões da arte, deixando de pensar o objeto artístico como um elemento autônomo de influências externas tal como, espaço expositivos, crítica de arte e público da arte em ou nas palavras de Danto (1964) *o mundo da arte*. Os conceitos gerados por este ambiente classificam e acolhem determinado objetos, num panorama artístico, os conceitos podem ser inúmeros e os mais variados; organicismo, voluntarismo, forma significativa, emocionalismo, intelectualismo formalismo, institucional, entre outros.

O conceito mundo da arte anunciado por Danto 1964 guia Geoge Dickie a uma reinterpretação das teorias das vigentes. Em 1969 com o livro *Defining Art* e, em 1974 com o livro *Art and the Aesthetic* e em 1984 com o livro *The Art Circle*, o mais promissor dos exemplos acima citados. Ambos os livros do autor ambicionam fortalecer o papel do *mundo da arte* para refletir a dinâmica do que é entendido por arte. Assim sendo, o autor mina as teorias tradicionais da arte, fundamentalismo e estética ao

propor as teorias institucionais. Grosso modo, o autor opera diretamente explicitando os termos; mundo da arte, público, artista e sistemas paradigmáticos.

Considerando o amplo campo de manifestações indicadas como atividades artísticas ou obras de arte, o conceito norteador para este texto, formulado por George Dickie, considera que “uma obra de arte é um artefato, de um tipo, criado para ser apresentado a um público da arte (...). Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de obras de arte. Um público é um conjunto de pessoas cujos membros têm suficiente preparação para compreender um objecto que lhe é apresentado. O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte. (DICKIE, 2008 p. 144). No entanto, vale frisar que, ao se assumir aspectos culturais e institucionais que os legitimam, se estabelece uma ordem classificatória.

Essa forma de pensar impinge regras da recepção de um sistema particular que compõe a instituição arte. Os artistas são considerados sujeitos que exercem, isoladamente ou em grupo, atividades reconhecidas como artísticas, consumando-se apenas no olhar do outro, ou seja, dependem da prática sociocultural que a instaura, fecundando o fenômeno artístico, como um artefato criado com discernimento, por alguém, com o objetivo de apresentá-lo ao público. Há uma relação em detrimento da estética, a instituição absorve o que a interessa, a arte que lhe é compatível, destarte, visto desse modo, a exibição é o ato por meio do qual alguém assume a responsabilidade e o poder de dizer o que é arte. O público deve estar preparado em algum grau para compreender este objeto, que por sua vez deve estar enquadrado nas regras de apresentação que compõem os sistemas particulares do *mundo da arte*

[...] do mesmo modo que, em nome do Estado, um juiz pronuncia uma sentença que converte um homem em um condenado, ou que um rei consagra um homem num cavaleiro, um legítimo representante da instituição arte pode atribuir a um produtor artístico o estatuto de artista. (OLIVEIRA, 1998, pág. 162-6)

Essa é uma concepção que elenca de maneira hierárquica e habilita alguém com o poder de julgamento. Em decorrência disso a validação institucional da manifestação artística é considerada e legitimada institucionalmente por alguns que são socialmente autorizados a atribuir os valores artísticos a objetos ou manifestações.

Uma vez legitimada, uma instituição também qualifica seus quadros antecessores, atribuindo o reconhecimento como precursores, que ocorre por analogia ou influência. É o que Dickie chama de “ação de conferir estatuto de arte” (2007, p. 103).

Nesse sentido a arte estaria apta a colher os produtores para ocupar o “mundo da arte”, uma instituição que funciona no nível da prática, onde as obras têm o seu lugar próprio, e que compreende artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, público em geral, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para algumas obras (DICKIE, 2007, p. 106-107).

O campo de manifestações aceitas como artística é amplo, acolhe os mais diferentes objetos das mais diversas formas, inúmeros são os artefatos que contêm o status arte, ou seja, membros de uma classificação sócio-culturais e econômicos. Porém, vemos que cada época prezou por valores específicos, que definiam e diferenciavam tais artefatos e, distinguiam a arte das demais atividades, elegendo e destacando determinadas peças, ou seja, aceitando ou excluindo os demais candidatos. Outrossim, obras de arte montam um tecido temporal organizando e ordenando.

Uma obra de Arte não é uma entidade que tenha existência independente. É, em essência, um conjunto de relações que se sincretizam, criando diferenças e conexões, constituindo um elemento que deve ser definido por suas relações ou pelas suas possibilidades de conectividade. Essas conexões são ordenações distintas, a ordem agrupa elementos que constroem uma noção comum. Sendo a ordem uma categoria que se localiza entre classes e familiaridades, ordenar faz com que a obra possa relacionar-se consigo mesma e com o mundo. Ordem é o oposto de aleatoriedade, significa o fim da estrada para as possibilidades. Mesmo um encadeamento temporal é ordenação. Edificar a ordem constitui, em outras palavras, manipular as probabilidades dos eventos.

A história é permeada de classificações tal como; períodos, gêneros, estilo, movimentos, manifestação, entre outras. Essas ordenações acabam por não acolchoar parte da miscelânea de artefatos artísticos. Cada uma dessas definições descrita acima, carrega em si julgamentos probos e réprobos a cerca das mesmas.

Vale lembrar que a obra de Vicent Van Gogh (1853-1890) só teve seu talento reconhecido uma década após o sua morte. O mesmo ocorre com os compositores; Franz Schubert (1797-1828), cuja, a maioria de suas obras ouvidas hoje nunca foram executadas durante a vida do artista, assim como Johann Sebastian Bach (1685-1750), o qual, produziu mais de 1000 composições que só seriam reconhecidas após a sua morte. Exemplos como esse não são poucos na história da arte, os motivos para falta de sucesso são os mais diversificados, falta de divulgação, atrito entre os costumes e as tradições de uma dada época ou mesmo o nascimento póstumo. Amiúde, a história da arte, com seus paradigmas elegeu objetos artísticos, aferindo valores ou desvalores aos artefatos.

Tal des valor não desencorajou artística ao redor do globo, a expansão e a ousadia dos artistas do século XX, explorando os mais diversos matérias para formalizarem seu discurso, em uma estética transcendental cada qual em seu o período. Demonstram tal entusiasmo, mesmo que não encontrem respaldo.

Jean Clay em seu livro *Comprendre l'impressionnisme de 1984* – reproduz essa situação, qual seja; a recepção dos artistas impressionista em maio 1863 que participaram do *Salão dos Recusados*. Rejeitados da amostra da *Academia Real de Arte Francesa de Pintura e Escultura*, a amostra foi organizada para ridicularizar artista que negavam obedecer aos métodos de produção tradicionais do século XVIII. Vale lembrar que as obras em questão são hoje pilares da história da arte moderna, Destaca-se a participação dos artistas; Édouard Manet (1832-1883), Johan Barthold Jongkind (1819-1891), Camille Pissarro (1830-1903), James Whistler (1834-1903), Henri de Fantin-Latour; obras de Armand Guillemin (1841-1927) e de Paul Cézanne (1839-1906). Episodio como estes são inúmeros, compõem aos rejeitados o modernismo brasileiro 1922, o maneirismo italiano 1515, entre outros.

Até mesmo o talento mais original não pode prosseguir além de certos limites que são fixados para ele pela data do seu nascimento. Nem tudo é possível em todos os momentos, e certos pensamentos somente podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimentos. (WOLFFLIN, 1950, p. IX).

Mesmo que esses sistemas, esses paradigmas encontrem eco, limitando a criatividade resta-nos a salvar com aplauso a história da arte, assim como “Peter Pan dirige ao público para que salvem a fada Sininho com aplausos. O pedido, contudo, apenas redundando na introdução de uma nova convenção que as crianças compreendem de imediato”. (Dickei, 2008, p. 144). Há inúmeras convenções envolvidas na criação e apresentação da arte, mas não há uma convenção primária. A única coisa primária é o entendimento partilhado por todos os participantes que compõem o mundo da arte.

Hegel e seus seguidores nos deixaram como herança os vínculos entre história, conhecimento e liberdade. No entanto, estes elos foram desacreditados pelas múltiplas reinvenções de tradições, imposições de identidades nacionais e explicações seculares da história que encobriam políticas voltadas ao atendimento de interesses específicos. Toda história é um recorte particular, compondo um calidoscópio. E, nas histórias das Artes não seria diferente.

O objetivo da história é entender o processo pelo qual os seres humanos passaram até chegar ao estágio atual de suas vidas. A história não é capaz de ajudar a transformá-la, mas através da análise dos processos históricos anteriores é possível evitar alguns acontecimentos, melhorando assim a situação.

Milan Kundera, em seu romance, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, publicado em 1979, em parte autobiográfico, em parte político, mas também filosófico e poético, sobre dilemas vivenciados na Tcheco-Eslováquia dos anos 70, expressa a preocupação contemporânea com a memória ao afirmar que a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento (KUNDERA, 1999).

Para o escritor, tentar esconder o que se passa, sentir-se culpado — estes são indícios do fim. A memória é o elo de presente com o passado. Manter um diário cuidadoso, preservar correspondências, tomar nota de debates sobre a situação presente e sobre caminhos a serem seguidos no futuro, tudo isso é memória e é o caminho para ações responsáveis. Sinaliza a importância do resgate dos fatos, dos atos, das ocorrências, Kundera, evidentemente, constrói um elo entre memória e liberdade ao vasculhar a história da desintegração da identidade de seu país. Só o resgate a partir do estudo do passado podem nos auxiliar para um entendimento do

processo de transformação da natureza, realizado pelo acúmulo de conhecimento dos homens, e que possibilitou mudanças substanciais no modo de vida da humanidade e no próprio homem, além de abrir horizontes de transformações em nossa sociedade.

Se não for dessa forma a história da arte será repleta de lacunas, partes faltantes devido a sistemas de engodos que se valem para instituírem obras específicas se fechando em paradigmas organizados, compactando a arte em um mosaico cultural, sincopada no tempo.

O paradigma termina sendo uma camisa de força, noção de paradigma, contou sempre com o apoio de poderes superiores, Deus, homem, autor, profeta, a ideologia, a certeza e a verdade. O mundo hoje prima pela incerteza. O fim da história, o fim das ideologias, o fim das certezas. Cada uma destas etapas corresponde o remanejamento dos paradigmas; A Morte de Deus, apontado por Nietzsche (1844 – 1900), mesmo sem ele poder confirmar, morte do autor anunciada por Barthes (1915 – 1980), morte do sujeito diagnosticada por Foucault (1926 -1984), o fim da arte apontada por Danto (1924 – 2013), todos objetos de um diagnóstico fulminante, junta-se a essa lista fúnebre, à ânsia dos pensadores da pós-modernidade, havia preparado sua lista de prioridades, o fim da história, o fim das ideologias, o fim das certezas e o fim das artes como um processo narrativo. Trata-se agora, de trabalhar, distante do paradigma, construir produção livre, conjunto de referência que não seja os valores antigos, os valores da crítica moderna. O conjunto abre a compreensão do fenômeno, o paradigma fecha. A exemplo da história, as ideologias que se tornaram totais, se tornam totalitárias.

Trata-se de fortalecer o papel das humanidades porque são elas responsáveis pela consciência crítica. Somente não monitorados pelo autoritarismo paradigmático, aberto a efervescência do real será possível alcançar o começo da história. Faça alguém, sem nenhum maniqueísmo, manifeste também o seu lado criativo.

É notório que constitua em um discurso anacrônico, e assim como a reconstrução histórica que se fez é dependente da arte que precedeu, mas não se exaure nela. Pois é ironizar a história, os cânones tradicionais, a crítica e os conhecedores das artes e, porque não dizer do mundo da arte?

A ironia consiste na estratégia em dizer o contrário daquilo que se pensa, deixando entender uma distância intencional entre aquilo que dizemos e aquilo que realmente é aparente na obra. Ou seja, toda arte carrega em si a sua autenticidade, sua assinatura, e isso, apenas esta diluído na obra. Evidente, considerando que o objeto artístico pode ser elo entre diferentes temporalidades, e a ironia torna-se uma arma, voltando-se a julgamento, ao apoiar-se no humor. Esta *reconstrução histórica* revela-nos a hipocrisia de ter de se valer de engodos para obter status.

O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros: o humor: embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza. (KUNDERA, 1994, p. 30).

A liberdade presente em nossa realidade permite uma discussão acerca da arte. Esta liberdade pujante, aliada a ironia e o humor, deve pautar a reflexão sobre a reconstrução histórica e a instituição arte, para que, tal qual no mito de Penélope, conceitos “tecidos” ao longo de séculos possam ser desconstruídos e reescritos sem o julgo de verdades dogmáticas, convenções e demais dissabores.

A erudição de Rabelais, por maior que seja, tem, portanto, outro sentido que a de Descartes. A sabedoria do romance é diferente da sabedoria da filosofia. O romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor. Uma das maiores falhas da Europa é que ela nunca entendeu a mais européia das artes – o romance; nem seu espírito, nem de seus grandes conhecimentos e descobertas, nem a autonomia de sua história. A arte inspirada pelo riso de Deus não serve, na natureza, às certezas ideológicas, ela contradiz [...]. A exemplo de Penélope, ela [esta arte inspirada pelo riso,] desfaz durante a noite a tapeçaria que os teólogos, os filósofos, os sábios urdiram na véspera. (KUNDERA, 1988, p. 141).

Neste caso, constrói uma crítica a apreensão pela verdade que os historiadores, teólogos, professores e teóricos constroem tanto apreço, ocupando-se dela e as ensinando com a seriedade de *agelaste*, palavra grega que significa: aquele que não ri; que não tem senso de humor; e com o qual François Rabelais se referiria ao espírito que não suportaria carnavalização das hierarquias com que se sustenta certas ordenações do mundo ingenuamente tidas como naturais. Pois, é com seriedade que

os pólos teóricos instituem as convenções artísticas e impondo fronteiras nas artes, fixando barreiras nos discursos. Fronteira esta que é nominada de: verdade, certo, autêntico. E que Kundera, com seu desfazer efetua uma redescrição ao termo idealizado, solicitando não mais esse termo carregado de ostracismo – “Verdadeiro – e sim zelando pela liberdade, de rever ou utilizar fontes que pelo decorrer do tempo eram inviáveis e ou desconsideráveis, e essa liberdade ira garantir a capacidade da critica, assim sendo, estruturar a proposta em torno da liberdade poética.

Parafraseando o provérbio judaico citado por Kundera; [...] o homem pensa, e deus ri, e a arte irá surgir do eco do riso de deus. (KUNDERA, 1988 p. 140). Sendo pressuposto que todo riso é oriundo da sensação de superioridade de um indivíduo frente à outra ou alguma situação, traduz-se o riso como uma resposta a uma superioridade por parte do indivíduo. A superioridade pode se dar pelo ato de zombar, a depreciação do outro.

Neste sentido, isso foi norteador para “os que não riem”, pois, ocupados em buscar verdades objetivas, sendo este o pólo teórico utilizado para dismantelar artefatos candidatos a status arte. Caindo em um equivoco, procede que o riso do homem é o antídoto de *Deus*, sendo manifestado pela liberdade. Contudo, os exemplos de artistas acima demonstram a torpeza da instituição arte, ironiza a teoria, a crítica pois retira o sorriso deles e o transfere a si mesmo.

A *reconstrução histórica* atitude ofensiva a propriedade privada, pois, carrega em si ironia, consiste na estratégia em dizer o contrário daquilo que se pensa, deixando entender uma distância intencional entre aquilo que dizemos e aquilo que realmente é aparente na obra. “Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é”, e no humor, “descrever minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser”. (BERGSON, 2001, p. 95). A ironia é dizer num tom sério o que, na verdade, não é levado tão a sério assim e nesse aspecto, toda falsificação carrega em si a sua autenticidade e seu discurso artístico, *assinatura do falsificador*, e isso, apenas esta diluído na obra, e por ora este seria mais um argumento do culto e da aura de uma obra que apenas constrói um engodo referente a assinatura.

Qual seria, então, a importância do passado para o presente? Seria o passado sempre uma invenção do presente ou, ao contrário, a única possibilidade de crítica ao presente? Mas se o passado ainda é crucial, não seria uma obrigação desenvolver e trazer a tona essa história oculta das artes? Sendo de vital importância histórica a discussão das obras feitas por falsários para um entendimento do todo.

Adrian Darmon (1998) relata, desprezando a falsificação, em seu texto *Forgeries, A Long History*, que falsificação de obras e são tão velhas quanto a história do comércio artístico, remonta ao século IV A.C. Neste período Egito e a Grécia já comercializava falsificações, exportando objetos de para todo o mediterrâneo. Para o Darmon, o comércio e o desejo de possuir obras de arte seriam os fertilizantes para o mercado da falsificação de objeto. Quando Roma expande o império, ornando a arquitetura com obras feitas ao estilo grego, logo as pessoas com poder aquisitivo encomendaram *copias*, ou mesmo, as adquiriam nas como *originais*. Essa atitude nunca foi um problema, na idade média vendia-se cópias e falsificações em grandes quantias. Falsificar passou a ser levada como problema a partir do valor transferido para a assinatura da obra, apenas no renascimento.

O que Darmon (1998) não percebeu, é a genialidade da falsificação, um dos mais importantes períodos artísticos nascerá do ato de falsificar. A partir do século XIV, estatuas romana descoberta logo adquiriram valor monetário. Arte tornou-se um comércio de mercadorias, e o valor monetário da obra de arte passou a depender da identidade do artista. Para identificar as obras, os pintores começaram a marcá-las. Estas marcas, mais tarde evoluíram para as assinaturas. Como a demanda por determinada obra começou a exceder a oferta, as marcas fraudulentas e assinaturas começaram a aparecer no mercado aberto. O Caso mais curioso, talvez seja, provedor de um dos períodos mais importantes da história da arte, o renascimento. Sheila Gibson Stoodley relata um curioso caso em seu texto *Misaadventures in Collectings*; em 1496, Michelangelo fez *Cupido adormecido* e tratou-o com terra ácida, fezes, para fazê-la parecer antiga. Após meses enterrada, vendeu-a para um traficante, Baldassare del Milanese, que por sua vez vendeu para o cardeal Riario de San Giorgio, que mais tarde soube da fraude e exigiu seu dinheiro de volta. No entanto Michelangelo foi

autorizado a manter sua parte do dinheiro, Riario identifica algo de novo no estilo da obra que comprar e propôs para o artista que não falsifica-se e sim criasse uma obra que carrega-se em si o estilo greco-romano, com características de seu tempo, Michelangelo produz *Baco*.

Partindo da lição do filósofo grego Parmênides, a respeito, da inconstância aludida na alegoria do homem que jamais se banha duas vezes no mesmo rio e, considerando a impropriedade da tentativa de adaptar e perceber um mesmo objeto de maneira hermética, propõe fluidez em detrimento de um esgotamento do estado de permanência. De modo a permitir que a alteridade ali exposta possa garantir a resignificação de suas experiências a partir dessa outra visão sobre o mesmo tema.

Andrey Furlaneto assina matéria da folha 07\05\2013 que carrega como título; *Sob Suspeita de Falsificação, Chrisie's retira dez obras brasileiras de leilão*. Segundo o autor, bastou apenas alguns telefonemas para que obras que colocaram dúvidas sobre a autenticidade transmutassem seu valor. Se antes as obras eram tidas como objetos artísticos, variando de preços na casa dos 30 mil dólares, após os telefonemas, despeidas de valores culturais e monetários, exonerados de possibilidades de venda e retirados do alcance do olhar curioso.

É notável que obras que tem a autenticidade questionada simplesmente são retiradas das galerias, impossibilitadas de participar de qualquer amostra despindo-a de valor que um dia a institui. O que fazer quando se descobre que uma tela, antes tida como inestimável, em realidade é falsa, ou melhor, não foi feita pelo autor que todos pensavam? Como pode um objeto ser considerado obra de arte em dado momento e em seguida, não?

Subsiste o problema: qual a relevância da intenção do autor de uma obra de arte para a crítica? Qual a relevância de sua conduta, proba ou reprovável, no contexto de sua obra? Se não podemos ignorar a intenção do autor para compreender a sua obra acabamos por influenciar o entendimento da mesma. Nesse sentido “se o mundo não se importava com a homossexualidade de Leonardo, a sífilis de Baudelaire, o fato de Gauguin ter abandonado a esposa” (WYNNE, 2008, p. 80) porque deveriam se importar com o dêus-valor da conduta do reproduzidor histórico? Devemos ter consciência

de que esse dê-s-valor decorre de uma preocupação/solução econômica e não artística.

Será que a história da arte, a crítica, o mercado da arte é um eterno condicionamento em uma atitude de purificação definiu conceitos não artísticos a fim de conferir valor às obras?

A maior aspiração da arte é revelar a natureza da obra, o discurso que permeia o trabalho e o transcende, passando a existir quando o outro a reconhece e surge um consenso, que convencionou seu valor artístico. É no olhar do outro que surge a afirmação que traduz algo em verdadeiro ou falso, em relação à essência da arte e também daquilo que a cerca, caracteriza e a distingue do restante.

A arte em vez de ser um *gênio do sujeito* é, por vez, exercício de relações públicas, ou seja, uma convenção institucional que impulsiona o artefato que se candidatou ao status de arte. Assim, o pensamento acima desenvolvido demonstra a prostração frente a cânones e padrões, pois é isso que a condição de candidato obriga a obra a se submeter, sendo o julgamento que se faz necessário para eleição do objeto artístico impõem certa conduta.

Qual o valor de uma marca, de uma assinatura, de um nome? Se não podemos especular tal questão fica comprometido o entendimento do todo. Uma obra de Arte, nos dias de hoje, não um mero artefato forjado para exaltar a transgressão da arte, antes disso “uma obra de arte é um artefato, de um tipo, criado para ser apresentado a um público da arte” (1989, p. 204). No entanto, vale frisar que, ao se assumir aspectos culturais e institucionais que os legitimam, se estabelece uma ordem classificatória.

Essa forma de pensar impinge regras da recepção de um sistema particular que compõe a instituição arte. Os artistas são considerados sujeitos que exercem, isoladamente ou em grupo, atividades reconhecidas como artísticas, consumando-se apenas no olhar do outro, ou seja, dependem da prática sociocultural que a instaura, fecundando o fenômeno artístico, como um artefato criado com discernimento, por alguém, com o objetivo de apresentá-lo ao público. Há uma relação em detrimento da estética, a instituição absorve o que a interessa, a arte que lhe é compatível, destarte, visto desse modo, a exibição é o ato por meio do qual alguém assume a responsabilidade e o poder de dizer o que é arte. O público deve estar preparado em

algum grau para compreender este objeto, que por sua vez deve estar enquadrado nas regras de apresentação que compõem os sistemas particulares do “mundo da arte”

A falsificação e a reconstrução histórica representam uma resposta ao meio, utilizam o artista já eleito no campo institucional. Por ora, o *reconstrutor histórico* é manifestação de revolta contra um sistema onde a crítica utiliza o artista como matéria prima. Esse personagem reconstrói um contexto, revive o artista original e continua seu discurso, sua subjetividade. A arte envolvida na falsificação é o discurso, a ilusão que se constrói onde o artífice *inventa* um tempo, uma história, imprime as cicatrizes na obra de tal forma que ela proclama o artista de origem. O seu suporte não é se não o próprio artista, sendo uma identidade móvel, pois o *eu artístico* reconhecível é o outro, como se esse “eu artístico” fosse uma mediação entre o catálogo do artista e o reconstrutor. Trata-se de apropriar-se da subjetividade de um artista e talvez, continuar sua obra.

Se não fosse dessa forma, haveria um fechamento em conceitos e ordenações honoríficas. Apenas propostas afirmativas com a intenção de modificar funções de certos elementos escolhidos, conhecendo somente os eleitos caindo no seguinte absurdo: somente se especulariam obras que já estivessem tradicionalmente assentadas como *seguras* na estética e na história das artes. Para demonstrar a incoerência da Arte hermética em seus conceitos, tomemos como exemplo o trabalho de um falsificador que sai do anonimato e torna-se um ícone da própria arte. Ao ter revelado sua origem, rapidamente sua importância transmuta de parâmetro, passa então de obra de arte para um trabalho de menor valor.

Curioso e contraditório é o caso dos quadros dos Girassóis de Van Gogh. Em toda sua vida o artista teria pintado dez Girassóis, dos quais, apenas cinco podem ser visitados atualmente. Hoje se discute a possibilidade de algumas destas obras serem, em realidade, falsificações. Alguns especialistas sugerem que seja falso, por exemplo, o quadro comprado pela companhia de seguros japonesa Yasuda que foi a leilão pela *Christie's* de Londres. Um caso como esse não poderia ser nada menos que polêmico, contudo, houve a atribuição da suposta falsificação a Claude Emilie Schuffenecker que, por sua vez, teve seu *valor artístico* drasticamente reduzido.

O caso de Hans Van Meegeren - artista que confessou ter falsificado 12 obras de Vermeer, é deveras curioso, esse pintor recriou uma das obras mais significativas, de notório valor econômico, e, ao desejar ter sua obra reconhecida como arte encontrou terrível dificuldade para provar sua autoria. E mesmo a ambivalência da crítica especializada iria resistir sendo os mesmo argumentos que usaria para afastá-lo dos grandes mestres, seria por consequentes aproximá-los de artista conceituais.

Como não reconhecer o gênio Meegeren e não colocá-lo lado a lado com os grandes mestres da pintura holandesa do século XVII? Esse anacronismo causa perplexidade, mas se é possível dizer quais são os critérios para afirmar quem são os mestres da pintura na época de Rembrandt, a ausência de Meegeren é uma falha gritante. (PEREIRA HUMBERTO, 2007 p. 3).

A morte ronda o falsário, seja literalmente, como pena capital, seja culturalmente, como censura. O que por um momento, era obra de arte, tornara-se objeto de menor valor, ou seja, aconteceu o engavetamento de suas obras, se algum objeto artístico carrega dúvida a respeito de sua autenticidade, ela deixa de ocupar os espaços expositivos e fica armazenado até o esclarecimento de suas dúvidas.

Tal afirmação não pode proceder, sobretudo, se analisarmos o abandono de identidade e total inibição da individualidade, a ponto de assinar o nome de outrem, devendo assim ser reconhecido pelo seu caráter individual ou até mesmo relacional. Argumentos falhos, como os citados acima, utilizados somente para afastá-los dos grandes mestres, seriam, por conseguinte, ambivalentes, pois, os posicionariam ao lado de Duchamp e Andy Warhol.

Duchamp transformou qualquer objeto em arte, retirava objetos utilitários sem valor estético nenhum de seu contexto e, elevava-os à condição de obra de arte, ao ganhar assinatura e local de apreciação de destaque. Por um longo período, a arte contentou-se ao discutir e denunciar apenas as noções de *belo*. Atitude que desmoronou frente a esse artista, que tornou tal discussão um mero detalhe.

Falsificar carrega semelhança com apropriações artísticas, enquanto os ready-made permitem apropriar-se de objetos ordinários, o ato de falsificar incorpora na arte objetos extra-artísticos, ou seja, a falsificação instala-se no âmago da arte, apropria-se

do produtor artístico. É notório que constitua em um discurso anacrônico, e assim como a reconstrução histórica que se fez é dependente da arte que precedeu, mas não se exaure nela. Pois falsificar é ironizar a história, a crítica e os conhecedores das artes.

No entanto, a morte ronda o falsário, seja literalmente, como pena capital, seja culturalmente, como censura. O que por um momento, era obra de arte, tornara-se objeto de menor valor, ou seja, aconteceu o engavetamento de suas obras, se algum objeto artístico carrega dúvida a respeito de sua autenticidade, deixa de ocupar os espaços expositivos e fica armazenado até o esclarecimento de suas dúvidas.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CLAY, J. (Org.); HUYGUE, R. **Impressionisme**. Paris: Librairie Hachette - Société d'Études et de Publications Economiques, 1973.

GOODMAN, *Nelson*. **Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos**, Editora Lisboa 2006

DICKIE, G. Definindo arte: intensão e extensão. In: **Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte**. KIVY, P. (Org.). São Paulo: Paulus, 2008.

DICKIE, G. **Introdução à estética**. Editorial Bizâncio Lisboa, 2008.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance: (ensaio)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

PEREIRA, Humberto. **A Arte da Falsificação**. Ensaio , 2007. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1519,1.shl>

OLIVEIRA, Armando Mora de. Arte: uma análise institucional. In: **Tópicos de Filosofia Geral**. OLIVEIRA (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1998.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p. (Coleção debates. Arte;137)

WEITZ, Morris. O papel da teoria na estética. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV. Editora: Itatiaia, 1975.

WYNNE, Frank Eu Fui, **A lenda do falsário que enganou os nazistas**. Ed. Companhia das letras. 2008

DARMON, Adrian, **Forgeries, A Long History** 1998, disponível: <http://www.museum-security.org/forgeries.htm>

Websites sobre falsificação de obras de arte:

<http://www.invaluable.com>

<http://www.the-artist.org/tours/art-forgery>

<http://www.ifar.org>

<http://www.artcult.com>

<http://www.tnunn.ndo.co.uk>

Recebido em: 30 de abril de 2014

Aprovado em: 30 de julho de 2014