

Conformações da autoridade artística em obras de arte reprodutíveis:

convenções em jogo pelo *Piratão*

Camila Damico Medina | UFRJ

Mestranda pelo programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Bacharel em Produção Cultural pela UFF, tendo complementado sua formação em Filosofia da Arte (Philosophie) na Université Paris-VIII, França. Recentemente concluiu projeto sobre transformações em convenções artísticas, especialmente quanto à percepção sobre autenticidade e autoria em obras de arte reprodutíveis, disputadas por coletivos artísticos em seus projetos frente à viabilidade e sustentabilidade financeira de suas ações.

Resumo. As propostas de coletivos artísticos agenciam sentidos sobre o *ethos* da experiência estética, sistematizando outros “modos de fazer” artísticos. Identificados à luta social de discursos simbólicos constituinte da história da autonomia da arte, o artigo verifica, a partir do coletivo artístico Filé de Peixe, como obras em suporte digital que brincam com apropriação e cópia criativa articulam autoridade artística. Do mesmo modo, como a “recontextualização” de obras de arte negocia outros valores estéticos com os espaços de legitimação da arte. Através de uma pesquisa qualitativa, contemplo os discursos construídos pelos atores envolvidos quanto ao consumo de obras de arte no contexto brasileiro particular que o coletivo artístico nos coloca.

Palavras-chave. coletivos artísticos, economia da autoria, cópia criativa.

Authorship authority conformations on reproducible artworks: Conventions at play by *Piratão* (Big Pirate)

Abstract. Different sensibilities are engaged by artistic collectives when systematizing different *ethos* around art experience. My analysis proposes a look on the artistic collective Filé de Peixe, and its best-known project, *Piratão* (which comprehends in, through illegal download, selling like informal venders peculiar video-art selections on DVD media). It is verified how artworks on digital apparatus, that play with appropriation and creative copy, articulate artistic authority. Alongside, how artworks “recontextualization” negotiate different aesthetic values with art legitimation venues. Through qualitative research (held by interviews and participatory observation) and, as well, data critical analysis, I regard symbolic discourses built by the agents involved towards art consumption in Brazilian particular scenario in order to promote art conventions destabilization.

Keywords. artistic collectives, economy of authorship, creative copy.



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 dentro do campo e gozam de determinado aparato legitimador ao ocupar a posição de artistas. 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, antes de tudo, como estes grupos se inserem à luta de discursos simbólicos sobre os “modos de fazer” (BOURDIEU, 1989) constituinte da história da autonomia da arte.

Verifiquei a partir do coletivo artístico Filé de Peixe não apenas se é possível confirmar o esgarçamento de determinados estabelecidos sobre a produção artística através de seus trabalhos. Sobretudo, a pesquisa foi pautada pela observação dos meios pelos quais concretizam suas propostas dentro das instituições e da recepção de novas práticas artísticas, assim como os discursos construídos pelos atores envolvidos no processo.

O estudo de caso observou transformações sobre as convenções artísticas¹, especialmente no tocante à autenticidade e à autoria. Também analisou a trajetória do projeto do coletivo chamado *Piratão* a fim de que ele fosse legitimado e apreciado com determinada qualidade pelos especialistas do meio artístico – e que negociações foram necessárias para que este trabalho frequentasse os espaços que o coletivo considerava de maior visibilidade no campo.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa com o grupo, que se delimitou em entrevistas e observação participante, e, ademais, análise documental dos arquivos preservados pelo próprio coletivo sobre sua trajetória. A fim de obter resultados mais palpáveis, me debrucei exclusivamente sobre o projeto mais antigo, e, também, mais reconhecido, do coletivo: *Piratão*.

Meu 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.

Além disso, este coletivo é um dos mais antigos da cidade do Rio de Janeiro em ativa, desenvolvendo o trabalho em estudo desde 2009. Pelos anos na estrada,



eles também já têm uma consolidada reflexão sobre a sua posição no circuito de artes contemporâneo². Graças a isso, pude detalhar as negociações realizadas pelo coletivo com diferentes espaços institucionais atravessando diferentes momentos da cidade e políticas de promoção da produção artística nacional. Ademais, por ser um dos projetos mais antigos do grupo, pude averiguar o desenvolvimento do discurso dos atores envolvidos que o cerca, assim como os valores e convenções agenciados por ele.

Não obstante, foi realizado o estudo sobre as ressonâncias do projeto *Piratão*, já que a observação participante do trabalho se mostrou impossível. Com nenhuma previsão da performance nos meses que se seguiram a pesquisa, a melhor forma para observar o evento foi através de registros audiovisuais realizados pelo grupo, assim como pelo relato dos participantes. Este material foi importante para recortar o desenvolvimento do discurso empregado pelos atores envolvidos. A fim de agregar o máximo de dados possível sobre o acontecimento, também analisei o material de divulgação de edições do projeto, como reportagens e matérias de jornais e outras publicações da *internet*.

O trabalho *Piratão* trata da venda de encartados, produto artístico em mídia digital (DVD) que compila uma seleção específica de vídeo-arte. Esses vídeos são obtidos através de uma rede de contatos projetada pelos artistas do coletivo com membros do meio, através de *download* via *internet* e através da disponibilização do produto por alguns videoartistas brasileiros iniciantes.

A venda acontece à moda da economia informal carioca, em que vendedores ambulantes anunciam nas ruas os últimos lançamentos. Utilizando os mesmos aparatos materiais, os integrantes vendem uma compilação formulada especialmente à ocasião da performance a preços populares. Os *encartados* são encontrados em tiragem ilimitada, definida de acordo com a demanda. Eles articulam uma economia alternativa, em que as obras de arte de artistas alheios são manipuladas enquanto conteúdo e matéria de lapidação para uma nova obra de arte.

O valor da assinatura

Através de algumas referências teóricas, é possível elucidar os meios de observação que me dediquei à análise do coletivo artístico. O ponto de partida de minha leitura está nas 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, onde averiguo 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, observo a proeminência da autoridade de quem tem o direito a controlar esta autenticidade transportada com a assinatura. Não obstante, o jogo sobre quem deve e quem pode deter esta autoridade sobre o objeto tem tomado extrema relevância no circuito de artes contemporâneo.



Fig. 1. Filé de Peixe: confecção do *encartado*. Fonte: Imagem de Arquivo.



Fig. 2. Filé de Peixe: realização de uma das ações. Fonte: Imagem de Arquivo.



Característico deste momento de investigação incessante dos meios de produção artística, a autoridade do artista quanto ao controle do destino da obra de arte não é garantida. Ser autor não trata pontualmente da atribuição da autoria e do cunho de determinado trabalho ao seu respectivo criador. A partir de uma breve leitura sobre o desenvolvimento econômico em torno da obra de arte enquanto projeto – e não mais restrito à performática do objeto – é possível perceber atritos sobre o controle devido do proprietário e do criador em relação ao destino, ou mesmo à execução, de uma obra de arte uma vez que ela foi comercializada³.

As nuances que se apresentaram graças à entrada de objetos e materiais industriais e produzidos em série na produção artística pela investigação de movimentos como o dadaísmo, o minimalismo e a *pop art* provocaram íngremes transformações sobre os poderes autorais do colecionador, do curador e do artista. Esse embate acaba por transfigurar o meio de ser próprio da arte, o tempo em que deve ser apreciada e produzida, assim como o espaço em que deve se apresentar e se articular socialmente. Ao explorar linguagens artísticas cuja inovação encontra-se na manipulação de materiais e de objetos a uma retirada de seu lugar comum e familiar para um posicionamento estranho e extraordinário – tal como é percebido de modo mais exemplar no *ready-made*, mas não isoladamente – o controle sobre os meios de contextualização da obra de arte contemporânea adquire contornos de autoria, e autoridade sobre a qualidade da obra.

Assim, a atribuição de autoria demarca fundamentalmente posturas e atitudes sobre os usos daquele objeto produzido. Não apenas a determinação do criador, mas como se articula poderes sobre a obra (FOUCAULT, 2001, 2006). Estou 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 (HEINICH, 2005).

A cadeia de produção artística é formulada a partir da distinção de papéis de cada agente dentro do campo. O equilíbrio observado depende da autoridade de cada um deles sobre seu papel, assim como sobre o que desempenhá-lo *significa* (que valores concernem esta função). Sua legitimidade é construída no compartilhamento de significados (e de expectativas) por um número de pessoas dentro do campo. A autoridade, atrelada à legitimidade, está no agenciamento de sentidos pertencentes a uma determinada cosmologia⁴.

Assim, analiso através do trabalho *Piratão* que gastos simbólicos são



considerados conflituosos dentro dos espaços institucionais brasileiros. Ademais, se os agenciamentos e disputas sobre as convenções exercidas negociam a concepção de novas formas de circulação artística e de compreensão sobre o processo criativo – enfim, sobre a autoria.

Piratar e descentralizar a autoridade artística

O projeto *Piratão* foi concebido em 2009 por Felipe Cataldo, Fernanda Antoun e Alex Topini. Já realizou vinte edições, tendo seu auge entre 2010 e 2011. Vendeu mais ou menos 4.000 encartados ao todo. O objeto conta com uma enumeração em série de uma tiragem indefinida. Ademais, apresenta um carimbo da identidade visual do projeto, selado e embalado manualmente em um encarte confeccionado pelo grupo.

A enumeração integra uma política do coletivo de contabilizar o número de vendas realizadas por ação como meio de averiguar o sucesso da seleção confeccionada pelo grupo. Como um de seus objetivos enquanto performance é a efetiva comercialização desses objetos, eles queriam ver quais vídeos eles deveriam procurar pela rede (*internet*), quais artistas eram mais pedidos e quais vendiam mais, a fim de que pudessem atender ao público. Desse modo, o coletivo observava a preferência dos diferentes públicos que participaram das diversas edições do trabalho.

Ao mesmo tempo, a decisão de idealizar e executar uma embalagem própria para a venda dos *encartados* constitui um modo de personalização do objeto que pretende, e aqui exponho a fala dos membros do coletivo, ser único e diferente dos que são, de fato, DVDs pirateados. Outro aspecto que define uma qualidade de exclusividade dos objetos é que eles estão disponíveis apenas durante o acontecimento; não são vendidos por encomenda ou fora do contexto da ação.

Através de apelos como promoções de três encartados ao preço de dez reais e jargões como “Hélio Oiticica está acabando!” e “Sessão da Tarde nunca mais!”, eles procuram negociar com transeuntes e especialistas determinados estabelecidos sobre autoria, entre eles o mais evidente: sobre direitos autorais. Além disso, eles procuram realizar uma crítica às tiragens exclusivas de obras de arte em suporte digital pelo mercado de artes.

O colecionador que compra vídeo-arte não está comprando somente a informação audiovisual, mas um objeto artístico que tem circulação e valor dentro de um mercado específico. O que estamos fazendo é apropriação dessa informação audiovisual. (TOPINI,



entrevista concedida à autora, 2015)

O acervo do coletivo é composto de artistas desavisados e compulsórios, resultado de uma pesquisa assídua por sítios eletrônicos e *download* em *websites* especializados em acesso irrestrito de propriedades intelectuais - além de um *networking* com diversos membros da comunidade artística. Parte considerável do aumento do acervo disponível foi proveniente das edições do trabalho realizadas em encontros de arte contemporânea. O intercâmbio entre os artistas participantes era mais intenso e era comum que colaborassem uns com os projetos de outros. Em especial entre videoartistas iniciantes brasileiros, a exibição de suas obras nesse formato apresenta-se como oportunidade de visibilidade. Ao mesmo tempo, muitos artistas não têm ciência de que se tornaram material do projeto. Ainda pertencem ao acontecimento alguns equipamentos, como uma copiadora simultânea de mídias digitais, uma televisão para que os compradores testem (e exibam) o produto adquirido, uma maleta contendo os DVDs a serem vendidos e um aramado que serve como mostruário dos *encartados*.

Neste primeiro momento, analiso através do discurso de produção e recepção da obra que sentidos sobre a autoria e a autenticidade foram ativados e transformados pela experiência proposta no acontecimento. Essa análise só foi possível porque o coletivo artístico realizou o registro audiovisual de algumas ações - tive acesso até a sétima edição. Também vale ressaltar que contemplo as negociações simbólicas realizadas pelo público sobre o *Piratão* de acordo com as linhas consideradas fundamentais ao grupo para sua efetiva realização - a saber: a comercialização dos *encartados* a preços populares; a disposição e troca desses objetos de acordo com a norma da economia informal e pirata da cidade do Rio de Janeiro.

A primeira edição do trabalho ocorreu no evento cultural chamado *Viradão Carioca*, em 2009, na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro. Todas as edições realizadas na cidade em que o coletivo reside, sendo a primeira nenhuma exceção, são ocupadas por universitários, professores e pesquisadores, amigos dos integrantes e especialistas do ramo das artes. O principal interesse do público sobre o projeto em performance é a possibilidade de acesso mais popular aos vídeos de arte. Todos os entrevistados neste registro audiovisual afirmam que muitos trabalhos de vídeo-arte emblemáticos são conhecidos somente pelo título, e por sua repercussão histórica no hemisfério norte.

O trabalho *Piratão* se torna relevante no contexto de democratização desse



conteúdo sobre a história da arte contemporânea, e é crítica ao mercado de artes pois essas instâncias não contemplam a necessidade de formar o público sobre o desenvolvimento da vídeo-arte, nem a necessidade de informar os pesquisadores sobre importante material de estudo. A compra dos *encartados* está relacionada aos principais nomes da história do desenvolvimento e autonomia desta linguagem artística.

Neste primeiro momento, o discurso do coletivo artístico era de esgarçar a apreciação fetichista do objeto de arte que o mercado alimentava. Ao vender de acordo com os moldes da economia pirata, eles justapunham o consumismo com o coletivismo. Percebo, portanto, um sólido discurso acerca dos meios pelos quais é assegurada a autenticidade dos objetos de arte. Já que, a fim de que esteja certificada a autoria do trabalho, este se torna inacessível e intangível em termos de apreciação artística pelo público.

Com o desenrolar das edições do *Piratão*, estes termos não são perdidos, mas observo a aparição de debates sobre propriedade intelectual e como os espaços institucionais não acompanham as expressões artísticas em mídias de reprodutibilidade técnica inerente (BENJAMIN, 1994). O questionamento se fundamenta no gesto da performance que transforma o autor em objeto, o que deslocaria a noção de propriedade intelectual e apropriação artística.

A partir disso, ainda preciso observar algumas variantes sobre a recepção do projeto, que está à perspectiva da comercialização dos *encartados* a preços populares – um dos objetivos visados pelo grupo. Das edições contabilizadas pelo coletivo artístico, as que obtiveram maior número de vendas de encartados foram as performances realizadas em *Performance: corpo, política e tecnologia* (foi a 12ª edição do projeto), ocorrida na cidade de Brasília, em 2010, e em *Abotoados pela Manga* (na 10ª edição), ocorrida na cidade de São Paulo, em 2010. As vendas foram, respectivamente, de 475 e de 426 *encartados*.

Já as edições que foram pior sucedidas ocorreram na cidade de Rio de Janeiro, onde o coletivo artístico reside. Foram na performance do *Camelódromo* (que foi a 9ª edição do trabalho), em 2010, e na realizada na exposição *Parágrafo Zero* (que ocupa a 3ª posição), em 2009. Juntas venderam pouco mais de 100 unidades. Desse modo, é na cidade do Rio de Janeiro a pior média de *encartados* por performance, mas também lugar onde realizou o maior número de edições e de exposições de desdobramentos do projeto.





Fig. 3. Filé de Peixe: *display de encartados*. Fonte: Imagem de Arquivo.



Fig. 4. Filé de Peixe: *aramado em performance*. Fonte: Imagem de Arquivo.

Interlocuções da reprodução em série

Com esses dados coletados, adentrarei em pormenores sobre a viabilização do projeto nestes contextos a fim de ter dados sobre a recepção do público a partir do viés da comercialização, já que é um dos objetivos da obra. Assim, compreendo do que se tratava o evento no qual a performance foi realizada: que organização realizou, no que consistia a sua programação (se outros coletivos ou ações coletivas estavam integradas), qual era a proposta (se visava atingir determinado público, se visava atender a uma demanda social) e o contexto



da realização do evento para a instituição patrocinadora e produtora.

A começar pelas ações que obtiveram maior número de vendas, o evento *Performance: corpo, política e tecnologia*. Realizado em 2010 na cidade de Brasília, ele pertence ao projeto *PerformanceCorpoPolítica*, responsável pela organização de vários outros eventos sobre a performance. O projeto visava promover encontros para trocas de experiência e intercâmbio sobre esta linguagem artística e as formas em que se desdobra a fim de se relacionar com a sociedade. Também procurava fornecer um canal de comunicação e visibilidade de pesquisas e debates sobre o assunto, contando, assim, com um *website* informativo – onde obtive a maior parte dos dados sobre o evento em que o coletivo artístico apresentou-se.

A curadoria do evento foi realizada pelo *Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos*, que está em atuação desde 1992, encabeçado por Maria Beatriz de Medeiros. Em termos de coletivos, foram convidados apenas o coletivo Filé de Peixe e o grupo Empreza para esta edição. O programa foi patrocinado pelo programa Cultura e Pensamento, realizado pelo Ministério da Cultura, pela FAPEX e pela Associação Casa Rui Barbosa. Também foi contemplado pela Petrobrás e por uma parceria entre Ministério da Educação, SESC-São Paulo, RNP e TVE Bahia. A programação de debates, lançamentos de publicações e mostra de vídeos de arte foram realizados na Universidade de Brasília (UnB), dentro da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

É possível inferir sobre esses dados que este evento de grande sucesso para o coletivo Filé de Peixe é voltado para um público jovem, universitário, professor ou pesquisador, se voltando para participantes especializados em artes plásticas, que procuram uma experiência crítica sobre a linguagem da performance. É um evento de cunho intelectual e acadêmico e que foi ponto de encontro de diversos outros artistas que também realizam performances e ações coletivas, assim como lugar de visibilidade de pesquisas no ramo. Portanto, o público era altamente informado e especializado.

Outra ação que teve boa repercussão de vendas foi realizada através do evento *Abotoados pela Manga*. Configurou a décima edição do *Piratão*, acontecendo na cidade de São Paulo, em 2010. Nesse caso, não tenho certeza de que a nomenclatura “evento” é apropriada. O projeto *Abotoados pela Manga* é resultado do programa Novos Curadores, idealizado pela curadora Rejane Cintrão, e que foi realizado em três edições pela empresa cultural Expomus com o patrocínio do banco Santander e correalização do Paço das Artes de São Paulo. Este programa



foi inspirado no Grupo de Estudos de Curadoria, formado no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A empresa cultural Expomus é conhecida por fomentar projetos culturais que interligam arquitetura, design, arte contemporânea e museologia. Ela desenvolveu este programa com o intento de formação crítica de curadores ávidos em estabelecer curadorias inéditas, que dialogassem com novas linguagens artísticas. Foi assim que *Abotoados pela Manga* foi produzido por Maria Montero, sob coordenação de Franz Manata. O projeto desenvolvido é um programa de imersão de três semanas em um galpão no bairro de Pinheiros (zona nobre da cidade) em que artistas convidados constroem colaborativamente uma exposição de arte contemporânea. Dos vinte e cinco artistas participantes, são coletivos artísticos SoundSystem, Opavivará e Filé de Peixe.

Equiparado ao evento *Performance: corpo, política e tecnologia*, temos em comum que são ações em torno de um evento de formação teórico-acadêmica e que, assim, conta com um público de trajetória intelectual e especialista em arte contemporânea. O coletivo artístico não atua isoladamente, estando conectado e interligado a outros trabalhos artísticos apresentados na mesma ocasião. Ademais, eles se encontram em um formato de exposição que estimula uma participação colaborativa acerca da apreciação dos trabalhos artísticos apresentados, intervindo sobre o conceito de recepção. Todas as ações foram realizadas dentro dos limites de um evento que celebra o encontro de artistas e pesquisadores da arte (o financiamento de ambos os eventos tinha fins de formação e especialização de pesquisadores).

Agora, me debruçando sobre as edições do *Piratão* que tiveram um menor número de vendas: a ação realizada no *Camelódromo*, que configura a nona edição, e na exposição *Parágrafo Zero*, ocupando a terceira edição do trabalho. A ação no *Camelódromo* foi planejada e organizada pelo próprio coletivo artístico Filé de Peixe. A ocasião para tal empreendimento: o aniversário de um ano de realização do trabalho *Piratão*. Nesses termos, com o objetivo de celebrar o projeto, o grupo decidiu apresentar esta edição dentro do mercado informal de maior referência na cidade do Rio de Janeiro, o apelidado *Camelódromo*, localizado na rua Uruguaiana. Fonte de inspiração para o projeto, este polo da economia informal e pirata está pelas ruas do centro da cidade.

Para execução da ação, o coletivo artístico procurou aval da prefeitura da cidade – a fim de que pudessem atuar no espaço público enquanto artistas e



que a ação pudesse ser veiculada enquanto obra de arte. Após a performance, foi apresentado o desdobramento *Sessão Pirata*, que exhibe gratuitamente uma mostra de vídeos de artista. Como primeira e única ação realizada fora do contexto de evento de arte (encontros universitários, feiras e exposições de arte contemporânea) e fora da disposição e apreciação particular proveniente do público especializado, o grupo compilou *encartados* com uma seleção especial.

De acordo com o que me relataram, eles formularam *encartados* com um número maior de vídeos por objeto, em que cada vídeo teria uma curta duração (entre cinco e dez minutos). Ao invés de estimularem a compra de uma coletânea com três ou quatro encartados do mesmo artista, nessa ocasião o coletivo formatou objetos com base em um desenvolvimento histórico, visando uma possibilidade de formação sobre a história dos vídeos de artista.

A outra edição que obteve número menor de vendas foi realizada na exposição *Parágrafo Zero: Habitação*, em 2009, na cidade de Rio de Janeiro. O trabalho Piratão teve sua terceira edição ao se apresentar dentro do Museu da Maré, vendendo um total de 55 *encartados*. A exposição procurava investigar criticamente a ausência de uma regulamentação de um direito essencial ao cidadão na constituição. Esta temática está de acordo com a política institucional da casa que visa, desde sua inauguração, problematizar os interstícios narrativos da memória e da identidade construídos sobre a cidade. Dentre os artistas selecionados, temos apenas como coletivo o Filé de Peixe. A curadoria foi do cunho de Isabel Portella. O museu, assim como toda a sua programação e projetos, é financiado pela prefeitura e estado do Rio de Janeiro, pela empresa LAMSA (concessionária de manutenção da Linha Amarela) e o Instituto C&A. O enfoque dos patrocínios culturais observados é de investimento social.

Devido às características apresentadas, interpreto que o que favoreceu para o menor número de vendas foi que o coletivo não estava inserido em um evento sobre a performance e não estimulava trabalhos de produção colaborativa. Ademais, que não eram eventos que visavam o fomento à pesquisa teórico-acadêmica nem exploravam diferentes meios curatoriais. Assim, o público-alvo dessas ações se voltava para um cunho social, de inscrita do sujeito na cidade e da arte urbana.

Com esses dados sobre a recepção do público é possível compreender alguns aspectos sobre as convenções artísticas exploradas, transformadas e negociadas. Um dos objetivos visados pelo grupo é, ao retirar o vídeo de arte do



objeto de arte (este único, original e, enfim, autêntico graças às tiragens exclusivas e limitadas e à assinatura que certifica a autoria da obra de arte), transformá-lo em conteúdo.

Minha consideração é que, desse modo, o trabalho problematiza a rotina daqueles que gostariam de usar a obra de arte enquanto uma informação. Por isso, atinge mais os especialistas da arte, particularmente os universitários, professores e pesquisadores. Para esse público, não é porque a ação remete às atividades ilegais de comércio que ela é interessante. Aliás, não importa muito como conseguiram os vídeos. Ainda, muitos deles foram doações de artistas, colecionadores, pesquisadores: cada um fornecia o pouco que tinha.

Portanto, o sentido agenciado para os meios de recepção foi o conceito de propriedade intelectual em suspenso, desmantelado e, por fim, banalizado. A obra de arte é matéria, material, referência informacional, conteúdo que cada um deveria ler, interpretar, apropriar. Assim, o que significa ser um autor (e o que se espera dele enquanto autoridade dentro do circuito de artes contemporâneo) está em tensão. Esta convenção torna-se nebulosa na realização desta ação, porque o público separa a obra de arte autêntica (que não é mais genuína pois concebida e produzida pelo artista, mas porque está assinada e certificada em um objeto) do conteúdo da obra. Isso só é possível graças ao suporte em que é encontrada essa obra: o meio digital, em que a reprodutibilidade é inerente. Não há distinção entre o falso e o verdadeiro, sobretudo nessa linguagem, de modo que, quando não está assinada pelo artista, este vídeo é apenas informação.

Observei que, a fim de que o projeto *Piratão* pudesse ser realizado em espaços institucionais, algumas demandas apareceram. Especialmente ao perceberem que teria, “de fato”, a comercialização de objetos. Em alguns casos, era demandado que o engradado fizesse parte do corpo expositivo – e não fosse apresentado no contexto da performance (esta descartada da exibição). Em outros, que os vídeos fossem apenas exibidos na pequena televisão componente da performance ou que os encartados fossem distribuídos gratuitamente.

De acordo com minha interpretação sobre o relato dos membros do coletivo, a grande problemática institucional não era o modo pelo qual haviam adquirido essas obras. A ausência de autorização de uso outorgada pelos artistas, tampouco. A proposta sobre a venda informal e popular dos *encartados*, que geraria uma determinada receita durante a performance, era o ponto conflituoso do projeto. A instituição não poderia ter receita alguma com um projeto que, dentro



dos moldes da política cultural brasileira, foi contemplado por um edital. Muito menos o coletivo poderia ter lucros, já que o orçamento do evento havia sido pago por um patrocinador cuja política de investimentos está inserida na história do desenvolvimento de financiamento de práticas culturais do país.

Pude verificar que nos primeiros anos do projeto (que o coletivo afirma ter sido o seu auge) eles executavam a performance tal como havia sido concebida: ou seja, através da comercialização dos *encartados*. Uma vez selecionados ou convidados pelo evento e integrados à programação, os produtores envolvidos não censuravam o trabalho do coletivo artístico. O que cabe ressaltar sobre esse convite é que, como conta o grupo, os produtores relatavam que haviam compreendido durante a leitura da proposta que seria “apenas uma performance”, e que, se soubessem que “realmente” teria a venda de produtos, não teriam aceito o coletivo dentro do evento.

Com o tempo, o convite à realização do trabalho passou a ser mediante algumas concessões. Assim despontaram os desdobramentos do projeto, como a *Sessão Pirata* e o *Jukevídeo*⁵.

Visibilidades do projeto *Piratão*: Considerações finais

Observo, então, alguns aspectos sobre esses desdobramentos frutos da negociação com as instituições. A começar pelos objetivos visados para o projeto *Piratão* e que eles conseguiram agenciar: a veiculação de vídeos de arte sem autorização prévia de seus autores. Esses vídeos passam a ser compreendidos pelo público enquanto uma informação sobre o trabalho do artista em exibição, estabelecendo que a obra per se seria aquele produto assinado e certificado pelo artista junto ao mercado de arte. Este vídeo em mãos é uma matéria-prima, digamos, uma informação (uma referência) que pode ser apropriada e formatada para outra obra. Quando o importante é veicular este conteúdo ao público que, mesmo quando estudioso e especialista da arte contemporânea e da vídeo-arte, não tem acesso graças a esses moldes do comércio de artes, não é preciso nenhuma autorização por parte dos autores. Não é uma falsificação porque os participantes não estão lidando com o vídeo do artista, mas com o conteúdo desse vídeo. Acredito que o sentido sobre a experiência foi consolidado sobre a noção de reprodução, não de falsificação. Seria como comprar o catálogo da exposição de quadros, em que podemos ver no livro gravuras e fotos do que foi visto.

Agora, quando penso no que eles tiveram de abdicar frente às demandas do circuito de artes vigente. Correspondente ao desenvolvimento das instituições



de arte brasileiras está a filosofia de acesso e de democratização. Desse modo, suas políticas culturais não podem contemplar trabalhos artísticos que gerem uma receita, que realizem a comercialização de algum produto a fim de que o acontecimento artístico, de fato, se efetue. A proposta do coletivo era de satirizar a economia de valores que permeia o mercado de artes contemporâneo, que mantém aspectos como a unicidade e a autenticidade como mediadores de valor do objeto de arte. Especialmente quando se trata de uma mídia cujo meio de produção carrega sua inerente reprodutibilidade (BENJAMIN, 1994) como os vídeos de arte que, justamente por serem vídeos, não deveriam ser exclusivos nem de acesso restrito. A análise crítica sobre essa valorização só poderia ser efetivada no ato da compra do encartado, em que a evidência de sua ordem reprodutível está na banalidade do preço e da compra como ato de consumismo – não de colecionismo. Com o tempo, como podemos verificar ao longo da pesquisa, o coletivo eventualmente se desvinculou desse objetivo primeiro, não através do *Piratão*, mas graças aos seus desdobramentos.

¹ Trabalho o conceito de convenções artísticas a partir da concepção e pesquisa de Howard Becker (ver 1977, 1982) acerca da cadeia produtiva artística.

² A utilização do termo circuito de artes contemporâneo, em oposição à corrente nomenclatura de circuito de arte contemporânea, trata de algumas decisões da pesquisadora. Uma delas é que o trabalho não se propõe a discutir exclusivamente o circuito econômico próprio da arte contemporânea. Mesmo que as propostas de coletivos artísticos, e, em especial o coletivo objeto de estudo, Filé de Peixe, estejam intrinsecamente inseridas às questões da arte contemporânea, nem sempre em termos econômicos e políticos suas ações dialogam com circuitos de arte contemporânea, mas sim, sistemas econômicos vigentes de produção, divulgação e circulação da arte. Do mesmo modo, não cabe a esta pesquisa definir do que se trata todas as nuances da arte contemporânea e seu circuito.

³ A leitura de Martha Buskirk (2003) apresenta em detalhes as diferentes disputas autorais emblemáticas do sistema de artes vigente.

⁴ Sobre a relação entre expectativas sociais, distâncias relacionais e a figura do artista, ver ELIAS, 1995.

⁵ No caso da *Sessão Pirata*, se trata da exibição gratuita de uma seleção de vídeos de arte compilada pelo coletivo artístico – acervo este adquirido durante o projeto *Piratão*. Normalmente a ação é executada através da projeção dos vídeos em um ambiente em que os participantes podem se sentar para assistir. Já no trabalho de *Jukevídeo*, temos um objeto que, de acordo com a estrutura de um jukebox, o visitante pode selecionar, dentre uma diversidade de vídeos, aquele que deseja assistir. Apertando alguns botões, esse espectador realiza a sua própria seleção de vídeos de arte e pode



assistir quando quiser, independente de uma sessão programada como é o caso da *Sessão Pirata*, onde os produtores ou curadores decidem quando será a mostra.

Referências

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. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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: MIT Press, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. Manoel Barros de Motta (org.). *Ditos e escritos: Ética, sexualidade, política. (vol. V)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

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

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: *Revista Porto Alegre*, v. 13, nº 22, maio 2005.

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

Portal PerformanceCorpoPolítica. [online] Disponível em: < <http://performancecorporpolitica.net/> > Acesso em: 24 fev. 2016.

Portal Coletivo Filé de Peixe. [online] Disponível em: < <https://coletivofiledepeixe>.



wordpress.com/ > Acesso em: 25 fev. 2016.

Portal Novos Curadores, programa e curso. Projeto Abotoados pela Manga em São Paulo. [online] Disponível em: < <http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/projeto-abotoados-pela-manga-em-sao-paulo> > Acesso em: 25 fev. 2016.

Portal SESC (Serviço Social do Comércio). Disponível em: < <http://www.sescrj.org.br/noticia/19/06/11/geringonca> > Acesso em: 22 fev. 2016.

