

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

GIOVANNA MARQUES GUIARD RESTIVO

O ARTISTA EMPREENDEDOR: UM ESTUDO DE CASO DE DAMIEN HIRST

Juiz de fora

2021

GIOVANNA MARQUES GUIARD RESTIVO

O ARTISTA EMPREENDEDOR: UM ESTUDO DE CASO DE DAMIEN HIRST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Restivo, Giovanna Marques Guisard .
O artista empreendedor : um estudo de caso de Damien Hirst /
Giovanna Marques Guisard Restivo. -- 2021.
194 p. : il.

Orientadora: Maria Lucia Bueno Ramos
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Artista empreendedor. 2. Damien Hirst. 3. Mercado de arte. 4.
François Pinault. 5. Charles Saatchi. I. Ramos, Maria Lucia Bueno,
orient. II. Título.


Giovanna Marques Guisard Restivo


O artista empreendedor: um estudo de caso de Damien Hirst


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.


Aprovada em 28 de setembro de 2021

BANCA EXAMINADORA


Prof.(a) Dr.(a) Maria Lucia Bueno Ramos - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof.(a) Dr.(a) Elisabeth Murilho da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof.(a) Dr.(a) Ana Leticia Fialho
Universidade de São Paulo


Prof.(a) Dr.(a) Maria Izabel Branco Ribeiro
Fundação Armando Alvares Penteado

Ao Sol em minha vida.
Em memória de Helia Restivo.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi construído a partir de cooperações. Assim, quero agradecer a todos que de alguma forma participaram deste organismo. Em primeiro lugar, sou extremamente grata pela orientação de Maria Lucia Bueno, que se tornou, além de uma mentora nessa trajetória, uma grande amiga. Obrigada pelas críticas, elogios, pelo carinho e paciência durante todo esse tempo – foi uma honra ter sido orientada por uma pesquisadora e mulher que admiro imensamente.

Agradeço às integrantes da banca, as quais também estiveram presentes na qualificação e contribuíram para que a pesquisa adquirisse maior seriedade e novas leituras sobre o tema. À Ana Letícia Fialho, por mostrar outros caminhos que o trabalho poderia seguir e pelas contribuições acerca do funcionamento do mercado de arte, tema frequentemente nebuloso e complexo. À Maria Izabel Branco Ribeiro, pelas colaborações historiográficas – a pesquisa ganhou um novo tom e aprofundamento a partir de seu auxílio. À Elisabeth Murillo, pelos comentários certos e por ter despertado em mim o interesse pela área acadêmica e sociologia.

Aos professores que colaboraram para meu amadurecimento intelectual. Em especial, Maria Claudia Bonadio, Luis Alberto Rocha Melo, Renata Zago e Luiz Antonio da Silva Peixoto. À Flaviana e Lara, secretárias do PPGACL, por todo o carinho, paciência e ternura; vocês tornam nossos dias mais leves e acolhedores. Aos servidores e toda a estrutura do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e da Universidade Federal de Juiz de Fora, que foram cruciais para a viabilização da pesquisa. À CAPES, por ter me contemplado com uma bolsa, a qual foi imprescindível durante este período.

Aos amigos que acreditaram em mim quando nem eu o podia fazer e aos que foram como professores para mim: Lara Penna e Dayvison Wilson, obrigada por terem me ensinado tanto, vocês foram divisores de águas em minha vida. À minha família por ter me apoiado durante todo o processo.

E, finalmente, à minha querida avó Helia, que me despertou o desejo pela descoberta desde cedo. Fomentadora da música erudita em São Paulo, através de sua longa atividade junto ao grupo de pianistas “Das 6^{as} feiras”, psicóloga e professora de piano, impregnou em mim o gosto pela arte, literatura e história. Amarei-te eternamente.

RESUMO

As circunstâncias atuais, de financeirização da cultura e difusão do corporativismo nas artes, provocaram o esmaecimento ainda mais acentuado das fronteiras entre arte e economia. Sob essas condições, os papéis artísticos e empresariais se interpenetram e se institui a figura do “artista empreendedor”, que aproxima suas estratégias de reconhecimento e o discurso de suas obras de arte de técnicas empresariais. A partir do estudo de caso de Damien Hirst como figura paradigmática, a presente pesquisa pretende investigar o advento do artista empreendedor e suas estratégias artísticas e de mercado por meio da análise de dois mega-eventos decisivos em sua trajetória: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) e *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017). Assim, pretende-se responder: o que caracteriza o artista empreendedor? Como surge esse novo paradigma? Como este ator pode produzir seu reconhecimento e sustentar sua reputação? Em contrapartida, será abordada a figura do colecionador como árbitro do gosto e mecenas, com base na análise das atuações de Charles Saatchi e François Pinault no mundo da arte, os quais assumem tal capital simbólico que são capazes disputar o monopólio discursivo do campo e criar eventos históricos em suas instituições.

PALAVRAS-CHAVE: Artista empreendedor; Damien Hirst; mercado de arte; François Pinault; Charles Saatchi.

ABSTRACT

The current circumstances, of financialization of culture and dissemination of corporatism in the arts, caused an even more accentuated blurring of the boundaries between art and economy. Under these conditions, the artistic and entrepreneurial roles are intertwined and the figure of the “artist-entrepreneur” is instituted, who approximates his recognition strategies and the discourse of his works of art with entrepreneurial techniques. Based on the case study of Damien Hirst as a paradigmatic figure, this research intends to investigate the advent of the artist-entrepreneur and his artistic and market strategies through the analysis of two decisive mega-events in his trajectory: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) and *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017). Thus, it is intended to answer: what characterize the entrepreneurial artist? How does this new paradigm arise? How can this actor produce his recognition and sustain his reputation? On the other hand, the figure of the collector as an arbiter of taste will be addressed, based on the analysis of the behavior of Charles Saatchi and François Pinault in the art world, who assume such symbolic capital that are able to dispute the discursive monopoly of the field and create historical events in their institutions.

KEY-WORDS: Artist-entrepreneur; Damien Hirst, art market; François Pinault; Charles Saatchi.

SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O MUNDO DA ARTE NA ERA DO NEOLIBERALISMO E DA PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA	
1.1 Conceitos preliminares	17
1.2 As mudanças no sistema capitalista e suas consequências para o mundo da arte contemporânea	19
1.3 A imagem como maquinário das grandes corporações	30
1.4 Arte e investimento	33
1.5 O thatcherismo e a ideologia do empreendedor	35
CAPÍTULO II - DAMIEN HIRST: UM MODELO DE ARTISTA EMPREENDEDOR	
2.1 O Goldsmiths College: incubadora de estrelas	41
2.2 Freeze: o advento dos Young British Artists	43
2.3 O patrono das artes: a tutela de Charles Saatchi	47
2.4 O Turner Prize e a consagração de jovens artistas	60
2.5 A marca Damien Hirst e o problema da massificação	65
2.6 O artista empreendedor: a trajetória de Damien Hirst como paradigma	76
2.7 Assumir belos riscos: <i>Beautiful Inside My Head Forever</i>	85
2.8 Prelúdio para o terceiro capítulo	96

CAPÍTULO III - O ARTISTA E O COLECIONADOR: UMA INTERPENETRAÇÃO DE PAPEIS

3.1 François Pinault: o “coleccionador esteta”	98
3.1.1 O coleccionador esteta	103
3.1.2 O monumentalismo corporativo frente à Bienal de Veneza	106
3.1.3 O coleccionador e o museu, ou como disputar o monopólio discursivo da arte?	109
3.1.4 Saatchi e Pinault: publicidade e luxo	113
3.2 O resgate após o naufrágio: <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i>	115
3.3 O artista como coleccionador: <i>Murderme Collection</i>	125
3.4 Paródia: O lugar de <i>Treasures</i> na obra de Damien Hirst	132
3.4.1 O sublime hirstiano	144
3.5 Do oceano à piscina, de Veneza à Las Vegas: o destino final das obras	156
DIGRESSÃO	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184

INTRODUÇÃO

Escolher trabalhar a partir de um artista-estrela envolve uma vantagem e um problema. A primeira se localiza principalmente na quantidade de material primário disponível, geralmente imensamente maior do que de um artista pouco explorado ou desconhecido. Entretanto, exatamente por ser um objeto bastante discutido, corre-se o perigo de se orientar em direção ao lugar-comum, de produzir um trabalho que apenas reitere tudo aquilo que já foi escrito a respeito.

Apesar de Damien Hirst ser um dos artistas contemporâneos mais conhecidos mundialmente e uma espécie de clichê ao se falar em mercado de arte contemporânea, ainda encontramos certas lacunas na pesquisa sobre o artista. Luke White, em sua tese de PhD¹, intitulada *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture* (2005), aponta quais seriam os principais gêneros de produção textual sobre o artista, apoiado em uma ampla pesquisa e bibliografia. Segundo o autor, a grande maioria das publicações que existem tratam-se de polêmicas e fofocas midiáticas – o que ficou bastante perceptível empiricamente no desenrolar da presente pesquisa. As controvérsias que orbitam em torno da persona de Hirst são evidentes, sejam em jornais ou revistas especializadas.

Fora esse gênero de produção majoritário na bibliografia geral sobre o artista, White agrupa o restante da literatura em dois grupos predominantes. O primeiro seria o que ele chama de “*promotional literature*” (literatura promocional): catálogos e monografias que, em primeira ou última instância, estariam ligados à *Hirst industry*, “com ensaios produzidos por escritores direta ou indiretamente financiados por Hirst, suas galerias e outras instituições instrumentais na promoção de seu trabalho” (p. 17). Trata-se de uma produção teórica que beira a publicidade, na qual os autores constroem uma representação fundamentalmente afirmativa e positiva, sem integrarem quaisquer contradições ou questionamentos possíveis sobre o artista e sua obra. Além disso, o discurso é empregado de maneira bastante jornalística.

O segundo grupo, ao contrário, aborda as condições bem como as interações sociais das obras do artista a partir de uma postura crítica. Entretanto, tal como o primeiro, este também desenvolve suas argumentações através de uma abordagem jornalística e

¹ Tese em filosofia na Middlesex University em Londres.

unidimensional. Literaturas como essas são encontradas principalmente em jornais e revistas de arte britânicos. Fazem parte desse grupo críticos de esquerda que relacionam suas considerações com a “subsunção do mundo da arte nas indústrias culturais” (p. 20), principalmente na arte da *Saatchi Generation*. A principal limitação deste grupo é o fato de seus membros não levarem em conta o lugar do artista na história da arte, as peculiaridades de seu trabalho e suas contribuições para a arte contemporânea. A postura de análise adotada deve-se principalmente à recusa da dimensão econômica por esses autores, a qual é um dos cerne da produção hirstiana.

Proporcionalmente a estas categorias, quase não existem artigos em periódicos acadêmicos, dissertações, teses ou produções que constroem linhas de pensamento mais substanciais sobre o objeto. Verifica-se que, apesar da popularidade internacional do artista e dos diversos documentos e textos disponíveis sobre sua vida e obra, há uma escassez considerável de abordagens mais dialéticas e abrangentes que procurem entendê-lo em sua inteireza. Damien Hirst é um artista cercado por contradições em sua vida e obra, no mundo da arte contemporânea e em seu contexto; portanto, demanda cautela para ser analisado holisticamente, levando em consideração sua contribuição para a história da arte. Aí está o maior desafio em estudar tal objeto: vê-lo de forma crítica, porém evitar analisá-lo de maneira unidimensional; saber que suas obras fazem, simultaneamente, apologia, crítica e revelação do funcionamento do mercado de arte, do qual ele é um dos principais artistas favorecidos. Nesse sentido, se faz necessária a publicação de textos acadêmicos e pesquisas sérias a seu respeito. Afinal, como afirma Galenson (2007, p. 26), “os estudiosos da arte devem superar sua aversão pela economia e se tornar mais sofisticados ao examinar como as mudanças nos mercados de arte influenciaram as atitudes e o comportamento dos artistas”.

É preciso ressaltar a abrangência, bem como os limites, da presente pesquisa. A produção artística atual é extremamente plural, fragmentada, heterogênea e ampla. Nossas abordagens sobre valor, mercado, consagração, manifestações estéticas e discursivas não são gerais em todas as produções contemporâneas, e talvez nem cheguem a se aproximar de uma generalização em relação às disputas e construções simbólicas que constituem a totalidade do campo. Estamos considerando o circuito mais legitimado do mercado de arte contemporânea internacional, um âmbito restrito a poucos.

Quando, durante a exposição dos argumentos, forem aproximados os âmbitos corporativos com a arte, os agentes do mercado de luxo com as produções estéticas, etc., é

necessário que o leitor compreenda qual segmento da arte contemporânea é aqui analisado: a categoria a qual pertencem artistas estrelas, celebridades, empreendedores. Se existirem, ao longo da pesquisa, generalizações como “o artista contemporâneo”, “a arte contemporânea”, entre outros, se tratam de abstrações mais ou menos circunscritas neste pressuposto. Assim, estamos trabalhando a partir de um conceito mais restrito de mundo da arte: aquele onde habitam as “estrelas da arte contemporânea” (QUEMIN, 2017).

O universo que designamos como campo ou mundo da arte contemporânea, refere-se a um segmento da arte atual, configurando-se como um sistema próprio, com alto reconhecimento intelectual e econômico, que opera em âmbito global, se desenvolvendo em continuidade e diálogo com o sistema social (instituições, mercado, etc) e ideológico da arte moderna. (BUENO, 2019, p. 65)

Problemas de pesquisa e metodologia

Existe uma dificuldade inerente a qualquer pesquisa a cerca do mercado de arte: esta sempre vem acompanhada de um grau de incerteza. Isso porque muitas transações se estabelecem implicitamente, de forma oculta, em vendas privadas, que são praticamente inacessíveis para os pesquisadores do campo. Muitas vezes precisamos nos agarrar somente aos dados oferecidos pelas vendas públicas, os quais não revelam a dinâmica completa do mercado. É necessário, portanto, assumirmos tais limitações como pressupostos metodológicos e nos apoiarmos também em levantamentos qualitativos, na tentativa de preencher algumas lacunas.

Além desta primeira limitação, o objeto aqui estudado se constitui enquanto limítrofe em algum sentido por se tratar de um tema muito recente, o qual não possui um recuo histórico para ser vislumbrado por completo. Nesse sentido, ainda há uma carência de dados consolidados, e lidar com os dados públicos disponíveis se configurou enquanto um desafio, ainda mais se considerarmos que muitas dessas informações estão em artigos de jornais e revistas, os quais, principalmente em se tratando de Damien Hirst, são frequentemente parciais e sensacionalistas. Foi preciso cautela para cruzar os dados da bibliografia primária e as evidências quantitativas com o estado da arte, isto é, com as produções acadêmicas e científicas substanciais, para evitar a condução deste trabalho a um mundo de anedotas e polêmicas.

A metodologia da pesquisa foi realizada através de um estudo de caso baseado na técnica de métodos mistos (CRESWELL, 2007). Os dados quantitativos se referem principalmente aos valores monetários das obras de Hirst, oriundos de pesquisas nos *sites* das casas leiloeiras ocidentais predominantes: Sotheby's, Christie's e Phillips – o detalhamento da coleta de dados se encontra mais adiante, no capítulo II – e relatórios do Artprice. Os dados qualitativos se referem a artigos em jornais (principalmente o The Guardian), revistas especializadas (Artnet, Artforum, Artnews, etc)², textos disponíveis no *site* oficial do artista e o catálogo da exposição de 2017. Realizou-se, além disso, um mapeamento das exposições individuais e coletivas do artista, para compreender sua trajetória. A revisão bibliográfica de autores do campo – seja em livros ou artigos acadêmicos – foi imprescindível para dar estrutura à pesquisa, bem como conceituar e aprofundar as narrativas e dados encontrados. Uma parte da bibliografia utilizada está em língua estrangeira (principalmente inglês, mas também espanhol, francês e italiano) e quase todas as citações diretas provenientes deste material estão transcritas em português a partir de tradução livre da autora.

Tema e objetivos

Partindo de um contexto de financeirização da cultura e difusão do corporativismo nas artes, relacionado com a implementação de regimes neoliberais a partir da década de 1980, procuramos investigar os possíveis cruzamentos entre âmbitos artísticos e econômicos. Um dos produtos desta operação é a figura do “artista empreendedor”, que aproxima suas estratégias de reconhecimento e o discurso de suas obras de arte de técnicas empresariais e possui o semi-monopólio de sua marca. A partir do estudo de caso de Damien Hirst como figura paradigmática, a presente pesquisa pretende investigar o advento do artista empreendedor contemporâneo e suas estratégias artísticas e de mercado por meio da análise de dois mega-eventos decisivos em sua trajetória: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) e *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017).

Dialeticamente, nota-se o interesse por parte de megacolecionadores em disputar o monopólio discursivo do campo da arte contemporânea, pleiteando a criação de eventos históricos através de suas instituições e coleções. Será abordada a figura do colecionador

² As referências provenientes de jornais e revistas serão registradas em notas de rodapé, enquanto aquelas provenientes de livros, artigos acadêmicos, dissertações e teses estarão referenciadas no texto principal, seguindo as normas da ABNT.

como árbitro do gosto (Charles Saatchi) e do “colecionador esteta” (François Pinault), os quais assumem tal capital simbólico que são capazes de fomentar a ascensão de jovens artistas e atuarem enquanto agentes determinantes no mundo da arte.

Os principais objetivos dessa pesquisa são: investigar o artista empreendedor a partir da multiplicidade de papéis desempenhada pelos atores do mundo da arte contemporânea e da influência do corporativismo nas instituições; e analisar as estratégias artísticas e de mercado do artista a partir de dois mega-eventos: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) e *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017). Assim, as principais perguntas, a partir do caso Damien Hirst, são: o que caracterizaria o artista empreendedor? Como surge esse novo paradigma? Quais são suas estratégias de reconhecimento e manutenção de sua reputação? Como ele administra o quase-monopólio de sua marca?

Os eixos da dissertação interferem uns nos outros simultaneamente, portanto, não é possível trata-los de maneira isolada e cronológica: eles aparecem a todo o momento ao longo dos capítulos, sendo detalhados em seus subcapítulos específicos, mas influenciando na construção dos demais.

Eixo 1: O mundo da arte na era do neoliberalismo e da privatização da cultura

Neste capítulo, pretende-se abordar o contexto no qual o objeto e os conceitos estudados se desenrolam, com base em revisão bibliográfica. Serão analisadas as consequências da neoliberalização thatcherista e da privatização da cultura para os artistas britânicos da geração de 1980 e o sistema de arte contemporânea. Este foi o palco no qual se instituiu uma influência sem precedentes do corporativismo nas instituições artísticas, da hipertrofia da economia no mundo da arte e da sedimentação de uma ideologia que celebra e promove o empreendedorismo. Tal conjuntura influenciou o aprofundamento da transubstanciação de papéis econômicos e artísticos.

Eixo 2: Damien Hirst: um modelo de artista empreendedor

Partindo das discussões preliminares, este capítulo é orientado para a análise da trajetória de Damien Hirst, considerado como um caso exemplar do conceito de “artista empreendedor” elaborado na reflexão – um caminho tanto para a compreensão, quanto para o

desenvolvimento desta proposta de interpretação. Também será abordada sua relação com o megacolecionador Charles Saatchi, seu patrono inicial e árbitro do gosto influente no mundo da arte do final do século XX.

Foi realizado um levantamento de dados e a análise qualitativa do leilão de 2008, *Beautiful Inside My Head Forever*, por se configurar enquanto um evento significativo para o desenvolvimento desta forma de atuação no mundo da arte e um divisor de águas para sua carreira.

Eixo 3: O artista e o colecionador: uma interpenetração de papéis

Este capítulo aborda a dialética entre o artista empreendedor e o chamado “coleccionador esteta”, compreendido como um tipo de colecionador que almeja reconhecimento e imortalização simbólica através de sua atuação no mundo da arte, principalmente por meio de museus e fundações, tendo por base o estudo de caso do megacolecionador francês François Pinault. Além disso, pretende-se analisar a exposição *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) em termos de seu contexto, como espaço de uma disputa simbólica entre colecionador privado e instituição, bem como dos temas que evoca, como o subtema do colecionismo, o sublime e, principalmente, enquanto paródia da trajetória artística de Damien Hirst e do próprio leilão de 2008. Existem hipóteses, levantadas principalmente por jornalistas, de que esta exposição seria uma tentativa de Hirst reestabelecer sua reputação, após uma suposta queda de preços decorrente da inundação do mercado com suas obras no leilão de 2008 e da produção em massa. Para a presente pesquisa, este seria o segundo grande evento que marcaria a atuação do artista empreendedor enquanto gerenciador de sua reputação e daria sequência a uma mudança, em algum nível, de seu modo de produção e posição artística.

CAPÍTULO I

O MUNDO DA ARTE NA ERA DO NEOLIBERALISMO E DA PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA

1.1 - Conceitos preliminares

A história da arte caminha lado a lado com as mudanças no sistema produtivo e na sociedade de modo geral, ou seja, não se constrói de maneira isolada dos demais âmbitos da vida e produção humana. Como afirma Norbert Elias (1994):

[...] o que normalmente é chamado de “história” da arte não é uma mera sequência caleidoscópica de mudanças, uma sucessão não-estruturada de estilos, ou mesmo uma acumulação fortuita de ‘grandes’ homens, mas uma sequência definida e ordenada, um processo estruturado que vai numa certa direção e está intimamente ligado ao processo social geral [...] (p. 46)

No final do século XX, mais precisamente, a partir dos anos 1970, o mundo capitalista passou por certas reconfigurações, principalmente em sua superestrutura. É comum que alguns autores tratem esse novo período como pós-industrial (LIPOVETSKY & SERROY, 2015; FEATHERSTONE, 1995) ou pós-modernidade³ (JAMESON, 1985, 2002), entre outras terminologias. Na presente pesquisa não serão utilizadas tais denominações, pois estas não são coerentes com a perspectiva adotada.

O sociólogo do trabalho Ricardo Antunes defende que, pelo contrário, há, na verdade, uma industrialização generalizada de diversos âmbitos produtivos e originalmente não industriais. Segundo ele, a partir da teoria marxiana: “[...] quando uma indústria atingiu um processo de produção capitalista, do capitalismo pleno, da grande indústria, da subsunção real do trabalho ao capital, nós temos a industrialização do processo industrial.” (2015, p. 780) Ou seja, ocorreu uma industrialização dos serviços, por exemplo, e não uma transposição do setor industrial pelo de serviços. Dessa forma, o autor critica a utilização do termo porque “não se trata de uma sociedade pós-industrial, mas de uma sociedade na qual a indústria extrapolou, uma vez que há indústria de serviços, agroindústria, serviços industriais etc. E o capital totaliza esses setores que são mercadorizados”. (p. 787) Seguindo essa mesma lógica, não teríamos atingido uma nova etapa do capitalismo denominada “capitalismo artista”

³ O conceito de pós-modernidade será discordado, mas o conceito de pós-modernismo será por vezes utilizado nesta dissertação.

(LIPOVETSKY, SERROY, 2015), mas estaríamos em um processo de industrialização da produção estética, que começou com a indústria cultural, mas a está extrapolando a partir da hibridização de cultura erudita e de massa.

O segundo conceito que não será considerado, embora frequentemente empregado na bibliografia utilizada, é a ideia de pós-modernidade. A confusão entre os termos “pós-modernidade” e “pós-modernismo” foi recorrente no início das teorizações sobre o tema. Os termos eram usados arbitrariamente, sem diferenciação em seu significado (por exemplo, JAMESON, 1985; 2002), em uma balança que oscilava entre um e outro. Esta indefinição foi esclarecida posteriormente por Fredric Jameson⁴: o pós-modernismo se referiria a uma corrente teórica de pensamento, um estilo, uma “dominante cultural”; enquanto pós-modernidade seria “um momento do capitalismo, ou o terceiro momento do capitalismo, um capitalismo globalizado”.

Para Mike Featherstone (1995), “falar em pós-modernidade é sugerir a mudança de uma época para outra ou a interrupção da modernidade, envolvendo a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos.” (p. 20) Nesse sentido, a “pós-modernidade” corresponderia a uma “nova ordem social”, a uma mudança de época. Segundo esta concepção, seria um momento de ruptura com a modernidade – fala-se, inclusive, sobre uma pós-modernização em contraponto à modernização.

No entanto, Marshall Berman (2007), ao analisar a modernidade, nos mostra que não se tratou de uma súbita mudança na ordem social, mas de uma mutação gradual nas formas de experiência do mundo, relacionada a um processo prolongado de modernização. Assim, o autor identifica três fases: a primeira, do início do século XVI até o fim do século XVIII, seria um momento ainda prematuro dessa mudança, o início da experimentação gradual da “vida moderna”; a segunda, iniciada com a onda revolucionária de 1789, se instalaria de forma mais “abrupta e dramática”; e a terceira, a partir do século XX, seria caracterizada por um

[...] processo de modernização [que] se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.” (p. 26)

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nSNAhib3B_M&ab_channel=FronteirasdoPensamento. Acesso em: 27/05/2021.

Partindo desse pressuposto de análise, no qual a modernidade não se trata de um advento homogêneo e monolítico, mas de um processo caracterizado pela mudança e pela contradição, e principalmente, levando em consideração a terceira fase apontada por Berman, podemos entender o regime e estrutura atual não como pós-modernidade, uma negação e superação sistemática do regime anterior, mas como um momento inserido dentro da própria modernidade, um aprofundamento da terceira fase ou talvez o advento de uma quarta fase desse processo inscrito dentro do sistema capitalista. Afinal, como afirma David Harvey (2008), “a modernidade [...] é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes.” (p. 22)

Consideraremos, no lugar de “pós-modernidade” – ou seja, para assinalar “mudanças de época” – os termos “capitalismo tardio” ou “neoliberalismo”, mas sempre com o argumento de estarem inscritos dentro do capitalismo, e não como se este período se caracterizasse enquanto grande ruptura em relação ao capitalismo do século XIX e XX. O momento atual seria qualificado mais por continuidades e aprofundamentos do que por rupturas em relação ao regime anterior.

[...] o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Não é de espantar, então que vestígios de velhos avatares – tanto do modernismo como até do próprio realismo – continuem vivos, prontos para serem reembalados com os enfeites luxuosos de seu suposto sucessor. (JAMESON, 2002, p. 16)

1.2 - As mudanças no sistema capitalista e suas consequências para o mundo da arte contemporânea

Quando falamos em tais mudanças no sistema capitalista, as quais ocorrem principalmente a partir de meados de 1970 e se ampliam gradualmente até os dias de hoje, estamos nos referindo menos a rupturas que a aprofundamentos da organização anterior.

Não será possível, neste espaço, expor todas as características e consequências da neoliberalização, visto que isso se afastará do objetivo da pesquisa⁵. Priorizaremos aqui as

⁵ Existe bibliografia sobre o tema para uma compreensão mais holística que nos permitiria entender o contexto artístico com maior precisão. Ver, por exemplo: HARVEY, 2008; 2011a; 2011b; DARDOT, LAVAL, 2016; ANDERSON, 1995.

características que dizem respeito mais diretamente ao mundo da arte – apesar de certas qualidades indiretas também o influenciarem em última instância – e ao objeto de pesquisa a partir de revisão bibliográfica de autores que fizeram pesquisas aprofundadas sobre o assunto, para esboçar o contexto no qual os objetos se localizam e são influenciados, ou seja, historicizá-los, para que não flutuem no tempo e espaço.

O fenômeno de privatização da cultura, que em muito tem relação com a neoliberalização, ocorreu e ainda ocorre em diversos países, cada qual com suas particularidades nesse processo. Chin-tao Wu, autora da qual emprestamos o termo e as considerações para estruturar a presente pesquisa como referência teórica, faz uma análise da Inglaterra e Estados Unidos, principalmente sob os governos Thatcher e Reagan. Privilegiaremos a análise da Inglaterra e suas particularidades, mais diretamente relacionadas ao objeto em questão, mas estamos no geral tratando tal fenômeno como uma tendência mundializada.

O advento do neoliberalismo nos interessa aqui por dois principais motivos: em primeiro lugar por sua influência material, principalmente na Inglaterra sob o regime de Margaret Thatcher – contexto no qual Damien Hirst iniciou a construção de sua trajetória –, onde ocorreu a privatização do anterior assistencialismo estatal às artes e, de maneira mais generalizada em diversos países, o significativo aumento do número de milionários e bilionários no mundo, cujos sintomas são os enormes preços alcançados no mercado de arte contemporânea. De acordo com o sociólogo Renato Ortiz (2019), “há uma clara correlação entre a expansão mundial do mercado de artes e o crescimento dos bilionários nas últimas décadas.” (p. 135)

Por exemplo, entre 2000 e 2018, a quantidade de milionários no mundo passa de 12,9 para 42,2 milhões – mais que triplica. A população de bilionários, por sua vez, passa de 137 para 2208 entre 1987 e 2018 – aumenta mais de 14 vezes em 31 anos. (MOUREAU, 2019) E “as 200 pessoas mais ricas do mundo mais do que dobraram seu patrimônio líquido, nos quatro anos anteriores a 1998, para mais de 1 trilhão de dólares. Os ativos dos três maiores bilionários alcançavam na época um valor superior ao PIB de todos os países menos desenvolvidos e sua população de 600 milhões de pessoas”. (HARVEY, 2011b, p. 43) Ao passo em que as receitas do mercado secundário de arte cresceram de menos de 150 milhões em 1970 para mais de 1,8 bilhão de dólares em 1997 (WORTHINGTON, HIGGS, 2004). Outra consequência para o sistema de arte foi a criação de mais museus entre 2000 e 2014 do

que durante dois séculos (XIX e XX): estima-se que nesse período de 14 anos foram criados aproximadamente 700 museus por ano, tamanha a ampliação do número de colecionadores, das coleções e da dedicação ao colecionismo. Paralelamente, há uma imponente expansão (ainda que restrita) do mercado de luxo como um todo, com a dilatação do “mundo dos ricos” (ORTIZ, 2019).

Em segundo lugar, por sua dimensão ideológica – segundo Perry Anderson (1995), um dos grandes êxitos do neoliberalismo –, que interfere nas personas e produções dos artistas inseridos nesse contexto através de uma mudança na “estrutura do sentimento”⁶ dos indivíduos, principalmente por se constituir enquanto um “período de rápida mudança, de fluidez e de incerteza” (HARVEY, 2008, p. 119).

O neoliberalismo surgiu como uma teoria político-econômica defensora da ideia de que “o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio.” (HARVEY, 2011, p. 11) O marco teórico seria o livro “O Caminho da Servidão” do economista austríaco Friedrich Hayek, publicado pela primeira vez em 1944, momento no qual as teorias keynesianas e social-democratas se consolidavam para tornarem-se predominantes na chamada “idade de ouro” do capitalismo, “apresentando o crescimento mais rápido da história durante as décadas de 50 e 60” (ANDERSON, 1995, p. 10). Hayek o publicou próximo às eleições de 1945 na Inglaterra, tendo como objeto de suas críticas o Partido Trabalhista – vitorioso naquele ano. “Trata-se de um ataque apaixonado contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciadas como uma ameaça letal à liberdade, não somente econômica mas também política.” (*op. cit.*, p. 9) Entretanto, as suas ideias só se tornariam mais influentes na década de 1970.

O chamado Estado de Bem-Estar Social foi um modelo de postura estatal em um momento muito específico do pós-guerra e pós-depressão de 1930 nos países ricos, impulsionado pela classe trabalhadora (HALL, 2011) e marcado pelo estabelecimento do dólar enquanto moeda-reserva mundial com o acordo de Bretton Woods (1944). De acordo com David Harvey (2008, p. 119), esse “longo período de expansão”, chamado por ele de fordista-keynesiano, teria se desenrolado entre 1945 e 1973 e se estruturado a partir de “um conjunto de práticas de controle do trabalho, tecnologias, hábitos de consumo e configurações

⁶ Harvey utiliza o conceito de Raymond Williams.

de poder político-econômico.” (ibid.) Especificamente para a Inglaterra foi um momento de forte sindicalização e, em contrapartida, fraca organização da burguesia.

Como esse período foi marcado por uma baixa taxa de desemprego e razoável estabilidade monetária da classe trabalhadora, houve também certa democratização do consumo: os produtos têm em seu valor “uma formidável baixa enquanto a média dos salários aumenta consideravelmente. Há desta forma uma certa distribuição social do bem estar” (ORTIZ, 2019, p. 78) nos países ocidentais desenvolvidos durante o século XX, o chamado “nivelamento dos prazeres”. Sendo um sistema total, quando este começou a desmoronar grande parte de seu alicerce foi desmanchando-se no ar.

A década de 1970 se configurou enquanto um momento chave para mudanças econômicas e políticas. Com a crise do petróleo em 1973 e a recessão que veio acompanhada desta, a necessidade de empreender mudanças na configuração do keynesianismo e a defesa da implementação do regime neoliberal como remédio necessário, se tornaram muito mais latentes e deram origem a um ciclo de rearranjo político-econômico-social.

A chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1974, quando todo o mundo capitalista avançado caiu numa longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação, mudou tudo. A partir daí as ideias neoliberais passaram a ganhar terreno. (ANDERSON, 1995, p. 10)

O primeiro país central a implementar o regime foi a Inglaterra, com Margaret Thatcher em 1979, mas, em pouco tempo, este se ampliou globalmente como ideologia predominante nos demais países hegemônicos – como Estados Unidos, com Reagan; Alemanha, com Kohl; Dinamarca, com Schluter, etc. A estabilidade monetária (combate à inflação) passa a ser a prioridade dos Estados e seus principais artificios para alcançá-la consistem na reforma fiscal, “contenção de gastos com bem-estar”, privatização das estatais e dos serviços públicos (os subsídios à arte se inserem fortemente nisso), “restauração da taxa ‘natural’ de desemprego” (que passa de friccional para estrutural, criando um considerável exército de reserva de trabalhadores), no desmonte e vilanização dos sindicatos e do movimento operário e a defesa da desigualdade como valor saudável e necessário contra a chamada “estagflação” (estagnação produtiva e inflação econômica). As reestruturações neoliberais, principalmente a reforma fiscal, favorecem ainda mais a elite e, na mesma via, em especial no que diz respeito às contenções de gastos sociais e ao desemprego generalizado,

desfavorecem a classe trabalhadora – o que está intimamente relacionado com a “restauração ou reconstrução do poder das elites econômicas” (HARVEY, 2011b, p. 27) e o consequente aumento do número de milionários e bilionários. Tal condição, como explanado acima, impacta diretamente não só no mercado, mas no sistema da arte de modo geral, com a criação de fundações e museus particulares e/ou corporativos, por exemplo. Mesmo em outros países europeus onde a neoliberalização foi um pouco mais branda e tardia, como na França e outros Estados do sul da Europa, ainda assim houve a execução de reformas fiscais.

O modelo inglês foi, ao mesmo tempo, o pioneiro e o mais puro. Os governos Thatcher contraíram a emissão monetária, elevaram as taxas de juros, baixaram drasticamente os impostos sobre os rendimentos altos, aboliram controles sobre os fluxos financeiros, criaram níveis de desemprego massivos, aplastaram greves, impuseram uma nova legislação anti-sindical e cortaram gastos sociais. E, finalmente [...] se lançaram num amplo programa de privatização, começando por habitação pública e passando em seguida a indústrias básicas como o aço, a eletricidade, o petróleo, o gás e a água. (ANDERSON, 1995, p. 12)

Para instalar tal sistema de maneira democrática – porque só assim havia de ser em países como os Estados Unidos⁷ e a Inglaterra, onde a população estava acostumada com um Estado de Bem-Estar Social⁸ –, fez-se necessário construir “antes o consentimento político num espectro suficientemente amplo da população para que se ganhassem eleições” (HARVEY, 2011b, p. 49). Principalmente na Inglaterra, onde o Partido Trabalhista era dominante politicamente na época, os sindicatos eram fortes e organizados e o keynesianismo estava consolidado, Margaret Thatcher precisou arquitetar estratégias materiais e ideológicas muito eficazes.

Sua genialidade esteve na criação de um legado e de uma tradição que envolveram políticos que os sucederam numa teia de restrições de que não era fácil escapar. Seus sucessores [...] pouco mais podiam fazer além de continuar a boa obra da neoliberalização, quer isso os agradasse ou não. (HARVEY, 2011b, p. 73)

Em seu “Balanço do Neoliberalismo” (1995), Perry Anderson argumenta que as pretensões dos governos com a neoliberalização não foram correspondidas na realidade, ou seja, o neoliberalismo na teoria divergiu fortemente do neoliberalismo na prática, ao menos nos anos 1980. Houve sucesso inegável em conter a inflação da década de 1970 e na recuperação dos lucros nos países do OCDE; a expansão da desigualdade (considerada como

⁷ Os Estados Unidos tiveram um Estado de Bem-Estar Social menos pleno que a Inglaterra e outros países da Europa Ocidental. (HARVEY, 2011b)

⁸ Diferentemente do Chile, que teve o seu processo de neoliberalização executado na ditadura de Pinochet, sob um regime fortemente autoritário, violento, e apoiado pelos Estados Unidos.

valor necessário) também foi realizada, com a queda de uma média de 20% da tributação dos salários mais altos. Entretanto, o objetivo supostamente primordial – a recuperação de altas e estáveis taxas de crescimento – não foi alcançado: não se obteve mudanças significativas em tais números nos países da OCDE. O índice de acumulação para investimento em maquinário caiu gradativamente, mesmo com a incrementação dos lucros corporativos. Sucedeu, pelo contrário, um avanço da financeirização e a constituição de um robusto mercado de ações internacional: “a desregulamentação financeira, que foi um elemento tão importante do programa neoliberal, criou condições muito mais propícias para a inversão especulativa do que produtiva” (ANDERSON, 1995, p. 16) e se tornou mais decisiva do que era anteriormente. Além disso, a recessão de 1991 fez com que crescesse as dívidas pública e privada.

De qualquer forma, o regime se alastrou globalmente como dominante. Apesar de não ter alcançado seus objetivos primários, obteve enorme sucesso no âmbito ideológico: “no início, somente governos explicitamente de direita radical se atreveram a pôr em prática políticas neoliberais; depois, qualquer governo, inclusive os que se autoproclamavam e se acreditavam de esquerda, podia rivalizar com eles em zelo neoliberal” (ANDERSON, 1995, p. 14). Ele conclui que:

Economicamente, o neoliberalismo fracassou, não conseguindo nenhuma revitalização básica do capitalismo avançado. Socialmente, ao contrário, o neoliberalismo conseguiu muitos dos seus objetivos, criando sociedades marcadamente mais desiguais embora não tão desestatizadas como queria. Política e ideologicamente, todavia, o neoliberalismo alcançou êxito num grau com o qual seus fundadores provavelmente jamais sonharam, disseminando a simples ideia de que não há alternativas para os seus princípios, que todos, seja confessando ou negando, têm de adaptar-se a suas normas. (ANDERSON, 1995, p. 23)

Esse novo paradigma modificou também “a lógica anterior [que] pressupunha a existência de um indivíduo integrado a uma sociedade de massa na qual a padronização dos bens materiais e simbólicos era uma condição. Teríamos agora um acelerado processo de individuação e segmentação do mercado” (ORTIZ, 2019, p. 105) que acompanhou um processo de maior individualização em detrimento da noção de coletividade e sociedade. Margaret Thatcher diria “*There is no such thing as society. There is only the individual and his (sic) Family*”.⁹ (Margaret Thatcher APUD HALL, 2011) Afinal, “o thatcherismo, longe de

⁹ “Não existe isso de sociedade. Há apenas o indivíduo e sua família”.

ser uma doutrina econômica, representou uma tentativa de transformação total” (MASCETTE, 2020, p. 19)

A onda de privatizações de instituições públicas respingou no campo artístico. Não é atoa que os dois países citados como exemplares quando se fala de neoliberalização – os Estados Unidos e a Inglaterra – sejam os mesmos pesquisados por Chin-tao Wu como estudos de caso em seu livro “A Privatização da Cultura” (2006). Foi a partir deste mesmo período (os anos 1980) que o corporativismo se integrou ao mundo da arte com uma força inédita, muito mais abrangente que outrora. Tornou-se cada vez mais frequente a criação de departamentos de arte nas empresas, que passaram a gerir coleções de arte corporativas, as quais, comumente possuíam curadores próprios. Além de levar a arte para dentro de seu domínio, as empresas adentraram as instituições e “transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas, assumindo as funções e explorando o status social de que desfrutam as instituições culturais em nossa sociedade.” (WU, 2006, p. 26)

A atuação de Margaret Thatcher e do Partido Conservador foi decisiva, seja direta ou indiretamente, para as mudanças das instituições culturais no sentido de uma aproximação do âmbito econômico através da intersecção entre esfera pública e privada e do uso de “dinheiro público para aumentar as prerrogativas do capital privado” (*op. cit.*, p. 30). Seu plano incluiu: a liberalização do regime tributário para doadores privados e a criação do *Business Sponsorship Incentive Scheme* (Esquema de Incentivo ao Patrocínio Empresarial) em 1984, com o objetivo de ampliar a distribuição de incentivos financeiros às corporações patrocinadoras¹⁰ das artes.

Apesar de já existir, precedentemente, certa influência do âmbito privado na arte britânica, seja por meio da filantropia ou da iniciativa privada na consolidação das instituições mais antigas, como o Museu Britânico, a National Gallery e a Tate Gallery, este momento compreendeu uma generalização e aprofundamento da prática.

Anteriormente à chegada do thatcherismo, existiam órgãos estatais consolidados na promoção cultural, como o *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA) e posteriormente, o *Arts Council*. Inclusive John Maynard Keynes, o famoso economista a quem se atribui o keynesianismo, foi presidente do CEMA em 1942 e responsável por

¹⁰ É importante diferenciar o patrocínio do patronato. Segundo Wu, o primeiro se refere ao financiamento por uma empresa de uma exposição ou museu com o objetivo de promover sua marca; o segundo é mais próximo da ideia de caridade ou filantropia, apesar de também ser frequentemente um meio de autopromoção.

sofisticar o programa, centrando-se na qualidade e excelência, abordagem que seria adotada pelo *Arts Council*. Esta também se tornaria uma importante instituição de incentivo para artistas jovens e emergentes, visto que costumava adquirir suas obras devido ao restrito orçamento, além de possuir um significativo poder simbólico de consagração. Entretanto, a partir de 1979, “a premissa social-democrata anterior – de que o acesso às artes, bem como a qualquer outro serviço público oferecido pelo Estado, é um direito fundamental de todo cidadão – foi profundamente questionada.” (WU, 2006, p. 71) Como existiu um desenvolvimento robusto de um Estado de Bem-Estar Social na Inglaterra, o processo de privatização da cultura se estabeleceu enquanto um “novo jogo” para esse país e se baseou fortemente na estrutura estadunidense.

O *Arts Council* passou por um processo de thatcherização e corporativização com a criação, em 1987, do novo Departamento de Marketing e Recursos – em 1989 seria criada uma Unidade de Patrocínio dentro deste setor – que foi acompanhado de um aperfeiçoamento da aptidão publicitária e de obtenção de recursos financeiros e do exercício de propagador da ideologia empresarial. Como o órgão em questão era a matriz das instituições culturais públicas nacionais, sua mudança de conduta e objetivo as influenciou a seguir os mesmos caminhos. Com isso, “o Arts Council deixou de ser promotor de eventos artísticos [para] ser uma agência de liberação de verbas” (WU, 2006, p. 92).

Uma das estratégias do Partido Conservador para forçar a submersão do setor público nas águas do capital privado, mesmo contra os objetivos das instituições, foi o corte do orçamento para subsídio cultural: apenas em um ano (1979-1980) o governo de Thatcher diminuiu a verba do setor em cinco milhões de libras. Por outro lado, foi disponibilizado um orçamento de 25 mil libras para a Associação para o Patrocínio Empresarial das Artes (ABSA)¹¹, a fim de incentivar o patronato corporativo, e foram publicados 25 mil panfletos com o título “*The arts are your business*” pelo Departamento de Artes e Biblioteca. Assim, os órgãos públicos eram coagidos a recorrer ao auxílio privado para seguir funcionando e acabaram por “adotar o espírito competitivo da livre empresa” (WU, 2006, p. 71). A constante necessidade de atrair patrocínio e a incerteza financeira levaram as instituições de arte a assumir uma postura mais próxima do empreendedorismo. Além disso, em onze anos e meio de mandato, os ministros das Artes foram substituídos seis vezes.

¹¹ Segundo Wu, na década de 1990 esse órgão seria considerado componente do *establishment*.

Houve, portanto, dois movimentos complementares para incentivar a privatização da cultura na Grã-Bretanha: um material e objetivo (os cortes orçamentais para o setor público, o investimento em órgãos para a promoção do setor privado e o incentivo fiscal para empresas patrocinadoras) e um ideológico e subjetivo (a disseminação de ideias favoráveis ao corporativismo e hostis ao subsídio público). Entretanto, como muitos paradoxos que envolvem o neoliberalismo, o incentivo fiscal para as empresas é, em última instância, “uma forma de subsídio público disfarçado, pois o governo realmente contribui com uma parte do dinheiro doado ao permitir que o doador (indivíduo ou corporação) deduza a contribuição do cálculo de sua renda tributável” (WU, 2006, p. 82).

As empresas ganham duplamente: com a isenção fiscal e a legitimidade de atuar em parceria com instituições públicas consagradas, o chamado “verniz da credibilidade pública” (WU, 2006, p. 91), apesar da maior parte do auxílio financeiro para museus e galerias ainda ser proveniente da esfera estatal. Os incentivos existiam anteriormente, de forma mais branda, porém eram estipulados sob um acordo em longo prazo, onde as empresas conveniadas se comprometiam a fazer doações em um período mínimo de sete anos, garantindo um orçamento estável e duradouro para as instituições caritativas. Esse tipo de acordo foi defasado com a neoliberalização britânica e o tempo mínimo foi minguido para apenas três anos, com o objetivo de atrair mais doadores.

A disseminação da ideologia empreendedora se vinculou também à promoção de alguns empresários conservadores para os conselhos curadores dos principais museus, com a finalidade de que “exercessem sua capacidade financeira para levantar dinheiro no setor corporativo em benefício das instituições dedicadas às artes.” (WU, 2006, p. 122) Isso garantiu a eles poder simbólico especial e influência nas decisões de tais instituições – a qual pôde ser usada para benefício próprio, por exemplo, na escolha dos artistas e obras a serem expostos em convergência com sua própria coleção (muitas vezes emprestando obras de sua posse para mostras importantes), para interferir positivamente na reputação e no valor destas e, assim, obter lucro e/ou prestígio.

Participar de conselhos de museus é essencialmente uma “roupagem obrigatória” na vida social da elite. [...] Tal como a associação a um clube fechado, cuja exclusividade significa o status e o poder sociais últimos, a participação no conselho é parte do quebra-cabeça das redes de relações, amizades e conhecimentos da classe alta. Mas museus, afinal, não são clubes fechados; operam e funcionam na esfera pública e detêm uma autoridade e um respeito públicos significativos. Para qualquer pessoa que tenha status de curador, essa posição oferece um meio institucional de exibir um poder considerável na sociedade [...] (WU, 2006, p. 110)

Grande parte desses curadores eram apoiadores e alguns, financiadores do Partido Conservador. Ou seja, a indicação destes como agentes no mundo da arte era uma face das trocas de favores – e muitos deles não tinham qualquer interesse prévio por arte. O governo conservador também saía ganhando com essa prática, pois assim controlava mais fácil e indiretamente as dinâmicas das instituições públicas e divulgava a crença e o culto empresarial. Constituiu-se, então, uma nova ordem organizacional “que deveria inevitavelmente transformar a identidade das instituições artísticas britânicas.” (WU, 2006, p. 132)

Exemplos de suas contribuições como conselheiros para angariar fundos para as instituições foram: a criação de lojas nos museus e o início da venda de ingressos. Com isso, eles colaboraram para estruturar o espaço museológico numa lógica de venda, consumo e entretenimento. Esta condição na qual os museus eram obrigados a recorrer ao investimento corporativo – o que equivale à expectativa de retorno por parte do investidor – mudou significativamente o foco das exposições na contemporaneidade, as quais passaram a enfatizar a produção de exposições *blockbusters*, com o objetivo de atrair um enorme público e se destacar na mídia. Estes dois fatores acabaram por se tornar significativos termômetros para avaliar a qualidade de uma exposição – e dos artistas em exibição. As instituições entram, portanto, em uma lógica parecida com a da grande indústria cinematográfica, onde o sucesso ou fracasso de um filme é classificado a partir da bilheteria. Não apenas isso, aproximam-se da dinâmica de um “clube da alta sociedade”, onde é possível realizar eventos para autopromoção, receber convidados, fazer *networking* e socializar.

O engajamento dessa elite empresarial nas artes pode ser interpretado então nos níveis individual e corporativo. [...] Em virtude de seu ambiente social e de sua posição corporativa, eles participam de uma rede intrincada e complexa de relações econômicas e sociais de conhecimentos, amizades e casamentos. [...] O exercício da alta cultura tornou-se uma parte cada vez mais importante da atividade social: é principalmente nos eventos artísticos exclusivos que a elite empresarial e política se reúne e se reconhece. (WU, 2006, p. 150)

O patrocínio corporativo também afetou a consagração dos artistas, pois, em algum nível, determinava quais deles seriam expostos e, de maneira mais independente, apoiava as exposições iniciais de alguns. Damien Hirst foi um dos artistas ingleses que usufruíram

amplamente de tal relação (WU, 2006) – fora o patronato, que consistiu em um apoio financeiro e social direto ao artista, e será abordado no capítulo II.

Foram criadas fundações, como a Fundação Tate Gallery em 1986, com a intenção de angariar fundos para as instituições e incluir um número maior de empresários nas decisões e subsídios, visto que a lei limitava o número de membros dos conselhos curadores.

O que torna vicioso esse círculo é que ele funciona alheio à atenção pública, mesmo quando opera por meio de instituições públicas. Fortunas pessoais são criadas, sustentadas e ampliadas por um pequeno número de indivíduos auto-eleitos, que alegam agir por motivos desprendidos, de interesse público, e são agraciados com o dom invejável de serem capazes de fazer vista grossa para qualquer sinal de conflitos de interesses que surja no horizonte.” (WU, 2006, p. 141)

Houve um crescimento do interesse de corporações em criar suas próprias coleções, prática que antes era mais empreendida por membros individuais ou famílias das elites; hoje o colecionismo, como diversos segmentos próprios do capitalismo, passa por um projeto de “pejotização”¹² (ANTUNES, 2018), ou seja, a transformação de pessoas físicas em pessoas jurídicas, “do capitalismo familiar em capitalismo institucional” (WU, 2006, p. 271). Hoje não há uma figura (e aqui “figura” remete ao sentido imaginário e não à realidade) do “velho sujeito individual burguês” (JAMESON, 1985, p. 19) tão definida quanto anteriormente, daí a ênfase na figura do CEO (o diretor executivo, em detrimento da figura do proprietário). Esse fenômeno de pejotização ocorre com alguns artistas também, como Damien Hirst que se tornou antes uma marca e tem seu ateliê registrado como uma empresa, com o nome de Science (UK) Limited¹³.

Uma das características que diferenciam as anteriores coleções geridas por empresas daquelas administradas por corporações no final do século XX é a profissionalização da atividade e a não associação dos temas das obras com seu segmento industrial. A coleção corporativa pode empreender uma dupla atribuição simbólica: para a empresa enquanto entidade e para seus diretores executivos enquanto indivíduos.

¹² Em seu livro, Ricardo Antunes utiliza o termo principalmente para abordar as novas “modalidades de trabalho”, mas a pejotização não ocorre apenas no nível dos trabalhadores, as elites do trabalho acabam por se utilizar deste esquema para mascarar a exploração e se desvincular individualmente de problemas jurídicos que possam vir a ocorrer.

¹³ Disponível em: <https://beta.companieshouse.gov.uk/company/03426602/more>. Acesso em: 05/07/2021.

1.3 - A imagem como maquinário das grandes corporações

As companhias também gastaram milhões de dólares em propaganda institucional, que não visava diretamente à venda de produtos, mas à propagação das posições das empresas nas questões políticas e sociais contemporâneas. [...] é essencial que se tenha em mente que o patrocínio corporativo das artes não é um fenômeno isolado. Ao patrocinar instituições artísticas, as corporações se apresentam como tendo em comum com museus e galerias de arte um sistema humanista de valores, e assim revestem seus interesses particulares com um verniz moral universal. (WU, 2006, p. 147 e 148)

O incentivo fiscal é um significativo fator para o envolvimento de corporações com o mundo da arte, mas como mostrou a pesquisa de Wu, não é o motivo principal. O propósito mais destacado pelas empresas no questionário levantado pela pesquisadora foi o de consolidação de uma melhor imagem corporativa ou do desempenho de relações públicas. Com a associação ao título da exposição, ao nome de uma galeria dentro de um museu ou aos folhetos e divulgação, a marca assegura para si uma publicidade extremamente consistente como filantrópica e generosa, guardiã da cultura e do bom gosto. A arte também é usada para decorar escritórios corporativos, sendo muito mais vantajoso o gasto com obras do que com objetos de decoração mais banais, pois as primeiras frequentemente oferecem maior retorno financeiro caso seja preciso vendê-las em algum momento.

Segundo Renato Ortiz (2019), “Boa parte do lucro das empresas advém, não tanto da fabricação em si, mas do valor agregado proveniente de áreas como design, marketing e distribuição.” (p. 34) A alta competitividade de uma variedade enorme de empresas e o aprofundamento da influência do mercado de ações geraram uma maior importância da aparência empresarial, ou seja, de construir uma imagem diferenciada e se fazer identificar com um (ou vários) nicho(s) específico(s) de mercado. A produção e o consumo não se limitam à funcionalidade, mas possuem uma dimensão estética atentamente edificada, com a necessidade de criar um “acréscimo simbólico” ou “valor agregado”. Assim,

“a competição no mercado da construção de imagens passa a ser um aspecto vital da concorrência entre as empresas. O sucesso é tão claramente lucrativo que o investimento na construção da imagem (patrocínio das artes, exposições, produções televisivas e novos prédios, bem como marketing direto) se torna tão importante quanto o investimento em novas fábricas e maquinário. A imagem serve para estabelecer uma identidade no mercado, o que se aplica também aos mercados de trabalho. A aquisição de uma imagem (por meio da compra de um sistema de signos como roupas de grife e o carro da moda) se torna um elemento singularmente importante na auto-apresentação nos mercados de trabalho e, por extensão, passa a ser parte integrante da busca de identidade individual, auto-realização e significado na vida.” (HARVEY, 2008, p. 260)

A esfera artística possui a capacidade de conceder capital simbólico e cultural de uma forma peculiar e altamente efetiva. Seja para corporações, indivíduos ou até para cidades e países (daquilo que se chama “*soft power*”), confere distinção para quem frequenta seu mundo social de maneira destacada, pois os gostos operam enquanto “marcadores privilegiados de ‘classe’”. (BOURDIEU, 2017, p. 9) Tanto as empresas quanto os indivíduos alimentam uma imagem de relacionamento com a arte – paradoxalmente evocando a noção corrente desde o século XVIII da cultura como um âmbito acima da vulgaridade mercantil, uma esfera distante e oposta às banalidades políticas e econômicas. “Seu envolvimento nas atividades corporativas ligadas à arte não pode ser entendido como puramente acidental, mas, pelo contrário, como meio de distinção social da qual depende sua condição de elite e suas aspirações de classe.” (WU, 2006, p. 30) Distinção que provém não somente de um consumo conspicuo daquilo que se chamam economicamente “bens de Veblen”, mas igualmente do “ócio conspícuo”, que, segundo a teoria veblenesca, significa “o tempo gasto em atividades que não visam à produção” (MONASTERIO, 2005, p. 1) – e a arte se situa nessa categoria de forma proeminente.

A negação da fruição interior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples profanos. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais. (BOURDIEU, 2017, p. 14)

A associação de uma empresa ou patrono com a arte contemporânea pode ser arriscada e aventureira, mas, para além da reputação extremamente cristalizada dos Velhos Mestres e modernistas, promove uma imagem inovadora e atual, e oferece a vantagem de permitir um envolvimento com artistas vivos e em atividade e o usufruto do “culto elegante da personalidade artística” (WU, 2006, p. 278) que este propicia. Dessa forma, empresas e colecionadores “se apropriam de precedentes históricos” ao difundir uma imagem de “Médices modernos” (*op. cit.*, p. 280) – esse é o caso de François Pinault, como iremos discutir no terceiro capítulo.

A importância que a cultura assumiu no mundo empresarial de modo geral foi tamanha que não era rara a acomodação de filiais de museus públicos e galerias nas sedes e a realização de exposições itinerantes e premiações organizadas ou patrocinadas pelas próprias

corporações – sem contar o prêmio elaborado pela ABSA e oferecido a partir de 1978 para seus associados. A intervenção corporativa se tornou comum não apenas na disseminação da arte contemporânea, como em sua produção e recepção; e não somente no caso corporativo (pessoa jurídica), mas também particular (pessoa física), como veremos no capítulo II a partir do exemplo de Charles Saatchi, uma figura que influenciou fortemente os caminhos desses três macro-âmbitos do mundo da arte.

O uso da arte como ferramenta publicitária é comum em diversos segmentos – do petróleo ao cigarro, da cerveja ao banco, da joalheria à alta costura –, pois, mesmo quando se trata de um produto mais ou menos acessível, se inserir no mundo da arte é muito eficiente para consolidar uma imagem de prestígio perante a elite social, já que “os visitantes ricos dos museus constituem um nicho de mercado com substancial poder de compra a ser capturado pelas empresas” (WU, 2006, p. 157). Esses eventos, mesmo que restritos, frequentemente acabam por transbordar para os demais estratos sociais por conta da divulgação na mídia que podem ocasionar. Certos segmentos industriais possuem dificuldade de vincular campanhas publicitárias em moldes mais comuns, por conta de leis que restringem esse tipo de propaganda (caso das indústrias de cigarro), ou devido à própria natureza de sua produção, que mantém uma imagem pública menos estimada (por exemplo, indústrias de gás, petróleo e armas); nesse contexto, a arte possui a competência de realizar um *merchandising* indireto aos produtos e empresas em um sentido mais conceitual e ajuda a aprimorar sua imagem desfavorável.

Simultaneamente, no outro lado do espectro industrial, existem segmentos de luxo que fazem uso frequente da arte para separarem-se da vulgaridade do dinheiro e da mercadoria (paradoxalmente, para obterem maiores receitas) e se vincularem com a ideia de unicidade, exclusividade e intelectualidade. Afinal, “a publicidade na esfera do luxo deve ‘ser’ de luxo, isto é, partilhar a estética e os valores que ele encerra, caso contrário seria inoperante e se confundiria com as técnicas corriqueiras disponíveis no mercado” (ORTIZ, 2019, p. 79). A associação com a arte é uma das maneiras mais eficazes de transmitir a sofisticação de valores singulares para se desvencilhar da mercadoria comum e de massa – ela oferece um “capital de fruição” incomparável. Segundo Ortiz, ambos os mundos sociais (da arte e do luxo) são globais e hiper-restritos, ou seja, são mundializados, porém apenas uma parcela diminuta da população global possui pleno acesso a eles. O mundo da arte (ao menos aquele que corresponde à estrutura consagrada e midiática aqui analisada), bem como o “universo do

luxo”, é, em algum grau, dependente do mundo dos ricos e seu aparato material para realizar-se completamente. A intersecção com museus e artistas importantes é símbolo de autoridade, estima e poder político.

Além do patrocínio e da criação de fundações as empresas podem se associar com o capital simbólico da arte e artistas a partir do processo de artificação (SHAPIRO, 2007) de seus produtos e até mesmo de suas estratégias de *marketing*, como o caso da marca de cerveja Beck’s que fabricou garrafas com obras de diversos artistas (entre eles, Hirst) em seus rótulos, das colaborações da Louis Vuitton com Jeff Koons e Takashi Murakami e da marca de *streetwear* Supreme e suas parcerias com artistas como Damien Hirst, Andres Serrano, Roy Lichtenstein, Jean-Michel Basquiat, etc.

1.4 - Arte e investimento

A questão da arte como investimento, tratada em certos livros e revistas de forma polêmica e exagerada, tem influência sobre o mercado de arte e pode ser uma motivação para um número de colecionadores. Entretanto, consideramos como predominante o objetivo de “consumo conspícuo” (VEBLEN, 1965) e projeção simbólica, tanto no nível pessoal (coleções particulares) quanto empresarial (coleções corporativas). Afinal, “a consagração cultural submete os objetos, pessoas e situações que ela toca a uma espécie de promoção ontológica que se assemelha a uma transubstanciação” (BOURDIEU, 2017, p. 14). A dimensão especulativa da arte seria, na verdade, mais residual que dominante ou determinante para o mercado.

A arte pode ser um importante investimento, oferecer retornos satisfatórios e até, por vezes, extraordinários, mas isso depende de diversos fatores, como o aquecimento do mercado no período¹⁴, a reputação do artista no momento da compra e da venda, a importância da obra em sua trajetória, a quantidade de colecionadores dispostos a fazer lances altos pela obra, a configuração dos demais mercados naquele momento (como a bolsa de valores e o mercado imobiliário), entre outras. Muitos fatores podem tornar o investimento arriscado ou deficiente quando o assunto é alcançar lucros exorbitantes, até porque os colecionadores que teriam capacidade de investimento em obras com alta aptidão de gratificação futura, no geral são

¹⁴ Wu, por exemplo, assinala os anos de 1940 até 1986 como um período de alta muito significativa no mercado, onde a compra de Velhos Mestres prometia rendimentos consideráveis – a taxa de lucro das obras de tais artistas chegou a 51% no final da década de 1980.

milionários ou bilionários, e o rendimento que poderiam extrair da maior parte delas é quase insignificante proporcionalmente aos rendimentos em seus segmentos de atuação. Além disso, para que a compra de arte como investimento seja interessante é necessário que o colecionador tenha a habilidade (seja sua ou de um consultor de arte) de prever em alguma medida a possibilidade de ascensão futura do valor de suas obras. Como apontam os economistas Andrew Worthington e Helen Higgs (2004) sobre as dificuldades de investir em obras de arte:

As obras de arte não são ativos muito líquidos, quase nunca divisíveis, os custos de transação são altos e há longos atrasos entre a decisão de venda e a venda efetiva. Investir em arte normalmente requer amplo conhecimento da arte e do mundo da arte, e uma grande quantidade de capital para adquirir o trabalho de artistas conhecidos. O mercado é altamente segmentado e dominado por algumas grandes casas de leilão, sendo apenas um pequeno número de obras apresentadas para venda ao longo do ano. (p. 3)

Segundo seu estudo comparativo entre o mercado de arte (mais propriamente os segmentos de mestres contemporâneos, impressionistas franceses, europeus modernos, europeus do século XIX, antigos mestres, surrealistas, ingleses do século XX e pinturas americanas modernas) e outros mercados de investimento e ativos financeiros, as taxas de risco-retorno da arte “são tão inferiores às dos mercados de ações e dívidas que nunca são incluídas no conjunto eficiente”. (p. 11) O risco de investimento em arte seria muito maior e os retornos menores que dos demais mercados mais convencionais de investimento.

Existem diversos motivos que podem levar uma pessoa a colecionar obras artísticas: a contemplação estética e o amor pela arte, o investimento em ativos reais, a aquisição de capital simbólico e social, a perspectiva de “ganhar *entrée* num grupo social mais sofisticado pela identificação com seus gostos específicos” (WU, 2006, p. 33). O investimento é muito bem-vindo como uma vantagem colateral a muitas outras ou como um armazenador monetário em ativo real (sem necessariamente caracterizar grandes ganhos, mas que conserve o valor em si por um determinado período). No geral, o principal investimento que uma obra de arte pode proporcionar é o de uma boa imagem pessoal e empresarial – e o capital simbólico pode ser transmutado em capital econômico.

1.5 - O thatcherismo e a ideologia do empreendedor

A partir do contexto apresentado, podemos relacionar o advento do chamado artista empreendedor – que será abordado no próximo capítulo – com a ampliação da influência corporativa nas artes e, em última instância, com o neoliberalismo enquanto articulação econômica e ideológica.

A atuação de Margaret Thatcher não figura apenas como pano de fundo desta pesquisa. De acordo com os estudos de Chin-tao Wu, “o patrocínio às artes era uma das pedras fundamentais do thatcherismo” (2006, p. 27), e é sintomático que a arte – geralmente uma preocupação secundária dos Estados – tenha tido tamanho protagonismo em um governo que se elegeu com o discurso sobre o trabalho.

Uma das principais consequências da “política de repressão salarial” empreendida por Thatcher na década de 1980 foi o agravamento nas disparidades econômicas entre as classes. Esta configuração interfere no mercado de arte porque a elite, com maior capital econômico, utiliza-o para distinção social. Além disso, a concentração de renda faz com que as classes dominantes invistam esse capital em ativos, seja “ações, propriedades, recursos, petróleo e outras mercadorias futuras, bem como o mercado de arte”, e em capital cultural, por meio do patrocínio de museus e eventos culturais (HARVEY, 2011a, p. 25 e 26).

Nesse sentido, a neoliberalização, a privatização e o interesse da elite no patrocínio da arte se retroalimentam: a privatização faz com que os museus precisem recorrer a patrocínios corporativos para se manterem em funcionamento, enquanto a burguesia, por possuir uma maior concentração de capital, vê a arte e suas instituições como um bom centro de investimento, com o objetivo menos de retorno econômico e mais de transformação desse capital econômico em cultural (como ditames do gosto) e social (como filantropos). Une-se o útil ao agradável para as corporações e o Estado neoliberal.

Para fechar este capítulo e adiantar o contexto onde se desenrolará o tema do próximo, que adentrará na trajetória de Damien Hirst e em sua articulação enquanto artista empreendedor, é indispensável traçar a constituição do “sentimento de mundo” que permeia o *star system* artístico contemporâneo.

Quando falamos em história da arte, precisamos frequentemente localizar os artistas e as obras em seus contextos. Neste estudo de caso, é surpreendente o quanto essa relação pode

ser direta e racionalizada, onde os atores políticos e sociais do contexto são os mesmos ou mantêm relações duradouras e profundas com os atores artísticos. Por exemplo, Charles Saatchi e seu irmão Maurice possuíam sintonia ideológica e relações profissionais com Margaret Thatcher, através de sua agência de publicidade; e Jay Jopling – proprietário da White Cube e um dos principais *marchands* de Hirst e sua geração – é filho do ministro da fazenda de seu mandato.

As transformações materiais na economia e na sociedade tratadas neste capítulo implicam na produção de uma nova forma de se relacionar com o mundo, um novo sujeito. Será argumentado, a partir de pesquisas realizadas sobre o tema, que a ideologia do empreendedor se aprofundou e ganhou novas morfologias desde a década de 1980 na Inglaterra, como respaldo para o projeto socioeconômico neoliberal. E também globalmente, em diferentes níveis, na mesma época ou tardiamente, visto que, como explanado acima, o neoliberalismo se mundializou.

O empreendedorismo (uma filosofia e ideologia, pois o sufixo “ismo” denota tal significado abstrato) enquanto atividade nasceu simultaneamente à troca comercial, mas a atribuição do termo em consonância com a ideia de empresário vigorou a partir do século XVIII, com o advento do capitalismo industrial; ou seja, a concepção se modifica analogamente com as transformações socioeconômicas. Como afirma a doutora em administração, Lilian Bambirra de Assis (*et al.*):

A história do empreendedorismo acompanha a história das instituições e costumes, que foram evoluindo de acordo com as novas realidades. Desse modo, o conceito e as definições de empreendedorismo foram se transformando ao longo da história e adquirindo novos significados. (2021, p. 19)

A década de 1970 estabeleceu um divisor de águas para um novo conceito de empreendedor “como uma solução para a crise do desemprego”, de modo a responsabilizar o indivíduo por “por não conseguir se adaptar às organizações” e mascarar o problema real da precarização do trabalho, (ASSIS *et al.*, 2021, p. 19) como recurso alternativo de sustento para um grande contingente de pessoas sem perspectiva de trabalho formal. É, portanto, uma ideologia:

[...] toda época produz um conjunto de discursos e ideologias contraditórios que visam legitimar a desigualdade tal como ela existe ou deveria existir e descrever as regras econômicas, sociais e políticas que permitem estruturar o todo. Desse confronto, a um só tempo intelectual, institucional e político, costumam emergir

uma ou várias narrativas dominantes nas quais os regimes desigualitários e vigentes se apoiam. (PIKETTY, 2020, p. 11)

Com o advento do neoliberalismo na década de 1980 o culto ao empreendedorismo assume seu lugar enquanto racionalidade sistêmica para legitimar seus imperativos e normalizar suas falhas estruturais, ou seja, se institucionaliza sob a forma de um processo civilizador. Um sintoma que mostra a centralidade desse discurso a partir do final do século XX foi a multiplicação de “periódicos e conferências” e de “programas de educação” sobre o assunto bem como da “entrada significativa de novos pesquisadores no campo.” (*op. cit.* p. 22). A questão é também muito evidente, inclusive nos dias de hoje, pelo interesse midiático em propagar ideais e histórias triunfantes de empreendedores.

Tal racionalidade se alastra por áreas mais ou menos afastadas da produção industrial – de onde foi proveniente em seu estágio inicial. Desde a política (há uma multiplicação de chefes de Estado e políticos advindos do universo corporativo, como Donald Trump, e o senso comum de que empresários bem sucedidos são também bons políticos e saberão administrar o país) ao mundo das celebridades (muitas das estrelas da indústria cultural são também proprietárias de empresas avaliadas em bilhões de dólares e, por outro lado, empresários se tornam celebridades altamente influentes: o exemplo mais conhecido na contemporaneidade é sem dúvida a família Kardashian-Jenner, da qual as integrantes são celebridades não por conta de talentos artísticos, mas pelo seu suposto talento empresarial). “Em um momento carente de heróis políticos e militares, as pessoas os buscam em outros locais” (ASSIS *et al.*, 2021, p. 23) e os empreendedores têm lugar de destaque como heróis nacionais e globais da sociedade, por possuírem uma imagem majoritariamente positiva e quase inquestionável.

Assim como a estrutura material atual se configura enquanto hipertrofia de uma condição moderna e capitalista, o “neossujeito” não é totalmente novo, é a exacerbação do “culto à empresa e ao empreendedor” (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 289). Tais características são inerentemente cultuadas no sistema capitalista desde sua alvorada, mas com o estabelecimento do momento neoliberal são especialmente valorizadas e, junto a isso, há uma supervalorização do individualismo e da competitividade.

Assim, a racionalidade neoliberal, oriunda do novo espírito capitalista, sustenta-se sobre dois pilares: a competição generalizada que transforma sujeitos em homens-empresa, aptos a se comportarem segundo os valores mercantis; e a conversão

generalizada dos meios em fins operacionalizada pelo gerenciamento, cujo discurso do management converte os homens em meros instrumentos produtivos e os resultados financeiros em fins. (ASSIS *et al.*, 2021, p. 19 e 20)

A gestão de Thatcher teve um papel decisivo na construção de um ímpeto empreendedor no sujeito britânico, visto que a primeira ministra do partido conservador tentou “implantar à força uma cultura do empreendedorismo” e “buscou desesperadamente estender a todas as áreas o ideal da responsabilidade pessoal”, apesar de não ter obtido pleno sucesso em todas elas (como na educação, saúde, assistência social, universidades, judiciário, etc). (HARVEY, 2011b, p. 71) Hoje podemos dizer que esta ideologia se introjetou em praticamente todas as áreas, de formas mais ou menos profundas.

As mudanças ocasionadas pela governança thatcheriana puseram o empreendedorismo sob os holofotes da cidadania. A ideologia do empreendedorismo se delinea por diversos segmentos, a começar pelo papel do Estado nacional, das cidades e dos partidos políticos:

[...] o neoliberalismo não procura tanto a “retirada” do Estado e a ampliação dos domínios da acumulação do capital quanto a transformação da ação pública, tornando o Estado uma esfera que também é regida por regras de concorrência e submetida a exigências de eficácia semelhantes àquelas a que se sujeitam as empresas privadas. O Estado foi reestruturado de duas maneiras que tendemos a confundir: de fora, com privatizações maciças de empresas públicas que põem fim ao “Estado produtor”, mas também de dentro, com a instauração de um Estado avaliador e regulador que mobiliza novos instrumentos de poder e, com eles, estrutura novas relações entre governo e sujeitos sociais. (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 272 e 273)

A postura empreendedora é vista como positiva e necessária no nível social ou individual, privado ou público, transbordando os limites corporativos e empresariais e respingando em todos os domínios da vida, até nos mais espiritualizados e pessoais. Afinal, “a tarefa de construir tal cultura envolveu a remodelação de instituições em linhas comerciais e o incentivo à aquisição e uso de qualidades empreendedoras.” (PETERS, 2001, p. 63 e 64)

O discurso incentivado pelo governo conservador era uma domesticação da ideologia neoliberal, a particularização e individuação de termos mais amplos e nacionais: significou a entrada desses princípios na vida privada e cotidiana associada a uma “moral individual”. Houve o incentivo de um “cidadão ativo” (*active citizenship*) como a solução para os problemas da Grã-Bretanha (MASCHETTE, 2020). Dessa forma, o Estado transferia sua responsabilidade para os indivíduos, colocando sobre eles a culpa total pelo seu sucesso ou

fracasso. “A noção de ‘cultura empresarial’ surgiu no Reino Unido como um motivo central no pensamento político sob a administração de Margaret Thatcher” (PETERS, 2001, p. 58).

A competição entre empresas na livre concorrência sem amparo estatal (ao menos na teoria) foi transmitida para a população, que estava à mercê de si mesma com a falta de subsídios públicos e o desemprego estrutural. Assim, houve uma disputa ideológica entre conservadores e a oposição política, o que levou os primeiros a estimularem o empreendedorismo em detrimento da “cultura da dependência” (termo usado pelos liberais), onde a ideia de “direitos e deveres” do cidadão e do Estado passaria por modificação para uma “*self-help society*”. O discurso em favor do *active citizenship* e do empreendedorismo caminham lado a lado na retaguarda das políticas liberais.

Tal duelo ideológico atingiria seu clímax em 1987 e 1988, quando o programa conservador de reformas do sistema de seguridade social, o Social Security Reform Act, começou a ser amplamente discutido e, com ele, as fundações do Estado de bem-estar social e seu modelo de cidadania. (MASCHEFFE, 2020, p. 27)

A noção de cidadão ativo seria mais fortemente elaborada no terceiro mandato de Thatcher (1987-1990), por conta da radicalização de suas políticas liberais e o ainda maior retrocesso da assistência social no período, com cortes em setores essenciais (saúde, educação, previdência, etc), e o perigo da rejeição pública. Constituiu-se, portanto, enquanto manobra para modificar a recepção dessas políticas e assim driblar a “tensão ideológica” que se colocava em jogo. Com isso, “os problemas sociais eram considerados sob a ótica cultural e moral, e não socioeconômica.” (MASCHEFFE, 2020, p. 17) Se antes o principal foco dos discursos conservadores era a restauração da economia, desde meados da década de 1980 (e principalmente em 1987-1988) passou-se a enfatizar as questões sociais – este quadro durou apenas até 1989, quando a economia voltou a ser a menina dos olhos dos conservadores, por conta da alta inflação e redução do PIB.

Mesmo após o fim dos mandatos do Partido Conservador, o avanço neoliberal e sua ideologia continuaram com os novos governos trabalhistas e democratas (e sua “terceira via”) porvindouros. Até os conceitos de responsabilidade individual do cidadão ativo permaneceriam no horizonte ideológico do Partido Trabalhista. E a arte não se configura como exceção: “o histórico do Novo Trabalhismo no financiamento público das artes é confuso. Em muitas áreas de custeio público, o governo Blair limitou-se a continuar as políticas que herdou dos conservadores.” (WU, 2006, p. 302) Em alguns casos, o Partido

Trabalhista não fez mais do que renomear esquemas criados pelo thatcherismo com designações mais suaves e “democráticas” – por vezes até ampliando esses programas.¹⁵

Como o setor cultural foi vítima da privatização generalizada e o alinhamento com o corporativismo, a cultura do empreendedorismo também inundou o campo das instituições e da produção artística, não só por questões ideológicas e contextuais da sociedade, mas também porque era preciso jogar as regras do jogo de um mundo da arte que se encontrava em constante alargamento da quantidade de atores em disputa, com um número crescente de artistas tentando se estabelecer em um território restrito a poucos, e, ao mesmo tempo, uma redistribuição de poderes no campo que favorecia os colecionadores, os quais, por consequência de suas fundações privadas e um orçamento extenso, podem criar eventos históricos para a arte e concorrer com museus. Sob essas condições os artistas precisavam se autopromover para ter a sorte de serem abençoados com um bom patronato ou serem escolhidos para integrarem grandes coleções e instituições.

Os anos 1980 também testemunharam a morte de dois dos mais reconhecidos artistas: Joseph Beuys (1986) e Andy Warhol (1987) (ARCHER, 2001). O último, conhecido pelo apelo autopromocional, industrial e comercial, influenciaria profundamente a nova geração de artistas frutos do neoliberalismo.

Não causa surpresa descobrir que certos *enfants terribles* da atual geração de artistas – Jeff Koons, Damien Hirst e Tracey Emin são exemplos óbvios –, que aprenderam a profissão e ganharam fama inicialmente na década Reagan e Thatcher, sejam tão versados em marketing pessoal e projeção de imagem. (WU, 2006, p. 183)

Alguns artistas foram ainda mais longe na interiorização dos imperativos empresariais, os chamados “artistas empreendedores”, cujo maior emblema talvez seja Damien Hirst. Neste capítulo buscamos entender o contexto socioeconômico e ideológico onde o artista construiu sua trajetória rumo ao estrelato, e que definitivamente a afetou. No próximo capítulo entraremos mais a fundo e analisaremos como se deu tal construção dentro de um campo mais específico: o mundo da arte.

¹⁵ Margaret Thatcher se manteve parcialmente no poder ainda durante muito tempo, visto que integrou a Câmara dos Lordes de 1992 até 2013 (ano de sua morte), sob o título de Baroness Thatcher of Kesteven.

CAPÍTULO II

DAMIEN HIRST: UM MODELO DE ARTISTA EMPREENDEDOR

2.1 - O Goldsmiths College: incubadora de estrelas

Damien Hirst (1965) nasceu na Inglaterra, em Briston e cresceu em Leeds, criado por seu padrasto – um mecânico – e sua mãe – uma artista amadora. Pretendia se graduar na renomada Central Saint Martins College, mas após ter sido recusado, ingressou na Goldsmiths College, em 1986, no sudeste de Londres, por mérito de suas colagens. Este pode ser apontado como um fator importante e talvez crucial em sua carreira, afinal “na Grã-Bretanha, os exemplares mais interessantes da arte do final dos anos 80 e início dos 90 estão associados com o Goldsmith’s College de Londres.” (ARCHER, 2001, p. 211)

Na década de 1980, o Goldsmiths era uma faculdade que se distinguia das demais por possuir um ensino mais alternativo ao de belas artes: “atraía alguns alunos brilhantes e professores criativos. Tinha um currículo inovador, que não exigia saber desenhar nem pintar”. (THOMPSON, 2012, p. 92) Conhecido por ser “antissistema, antiautoridade, anti-hierarquia” (TOMKINS, 2009, p. 21), seu programa era caracterizado por não possuir uma estrutura curricular fixa, ou segmentação em departamentos: cada aluno possuía um orientador e um estúdio para trabalhar, e os estudantes e orientadores se reuniam regularmente para apresentarem seminários e fazerem exercícios críticos sobre os trabalhos uns dos outros. Nesse sentido, a criação artística dentro da universidade parece um processo um pouco mais individual.

É possível relacionar as mudanças na estrutura curricular de artes, a qual não mais solicitava uma aptidão para desenho ou pintura, com o aprofundamento da “terceirização” do trabalho na arte contemporânea. Não se pretende estabelecer juízos de valor sobre tal renovação curricular, visto que esta também se relaciona com os novos paradigmas do fazer artístico, inaugurados ao longo do século XX – lembremos dos casos emblemáticos de Duchamp e da arte conceitual, por exemplo –, mas entender as influências que a produção artística teve sobre os programas de graduação e vice versa.

Os *ready mades* parecem ter sido sucedidos por uma prática que poderia ser identificada como *ready mades* sob encomenda, ou “*head-it-mades*”¹⁶: enquanto Duchamp procurava alguns de seus objetos flanando pelas ruas, Damien Hirst os pré-conceitua e externaliza sua produção material. Esse movimento também indica um aprofundamento da divisão do trabalho na arte contemporânea, entre trabalho intelectual e manual, entre artista (aquele que conceitua a obra) e artesão (aquele que executa). Muitos artistas contemporâneos “terceirizam” parcialmente ou por completo, para funcionários ou indústrias, a produção material de suas obras. No livro “O que é um artista?” de Sarah Thornton (2015), por exemplo, tal fenômeno aparece como uma prática comum para artistas como Ai Weiwei, Jeff Koons, Kutlug Ataman e Maurizio Cattelan. A questão pode ser considerada ainda enquanto efeito de uma exigência e pressão do mercado por maiores quantidades de obras.

Numa entrevista na Gagosian, Hirst destacou que essas obras [...] eram feitas por uma equipe de assistente. Cada pintura é feita por várias pessoas, e assim nunca ninguém é responsável pela obra inteira. [...] Sobre a ética artística de usar quatro ateliês e quarenta assistentes para produzir “Hirsts”, nos quais depois coloca sua assinatura, ele afirmou: ‘Gosto da ideia de uma fábrica para produzir a obra, que separa o trabalho das ideias, mas não gostaria de uma fábrica para produzir as ideias’. (THOMPSON, 2012, p. 98 e 99)

Andy Warhol, com a *The Factory*, foi o modelo de artista que escancarou uma semelhança entre a produção artística e de massa e desnudou os processos produtivos e comerciais de suas obras. O ateliê de Warhol foi um paradigma deste modo de produção na arte contemporânea, mas não é exatamente igual ao que ocorre hoje. Nessa perspectiva, Thornton compara os espaços produtivos de Warhol e Koons: “o estúdio de Koons é silencioso e produtivo – nada parecido com a ‘fábrica’ de Warhol, onde as pessoas se comportavam loucamente, usando drogas, e se tornavam estrelas de seus filmes alternativos.” (THORNTON, 2015, p. 31) Este modelo organizado de estúdio, com uma produção meticulosa e extremamente controlada, se assemelha muito mais a um ambiente corporativo – e é também seguido por Damien Hirst, com a *Science*.

O Goldsmiths College também foi o local onde Hirst conheceu seus pares, que viriam a se tornar os *Young British Artists* (YBAs). Essa geração de artistas britânicos foi responsável por modificar, em certa medida, a arte contemporânea mundial e recolocar a Inglaterra no mapa das artes como um país dotado de produções relevantes e inovadoras. “Os

¹⁶ Trocadilho empregado em: SCHACHTER, Kenny. Is this show worth a billion dollars? A few thoughts on Damien Hirst’s new venture in Venice. Artnet News, 24 de Abril de 2017.

YBAs criaram uma fusão nova e acessível de pop e conceitualismo que tinha a sensação distintamente britânica de uma banda *indie*” e “aceleraram a trajetória do estilo artístico em direção à linha de produção e à identidade da marca.”¹⁷

2.2 - Freeze: o advento dos Young British Artists

Freeze é agora considerado como o evento-chave que iniciou o processo de reconhecimento de um novo movimento artístico, os Young British Artists, do qual Hirst é o líder reconhecido. Embora o Freeze fosse um empreendimento estudantil, seu sucesso foi atribuído ao seu profissionalismo, incluindo o uso de listas de e-mail de várias galerias comerciais e a publicação de um catálogo elaborado. Quase todas as atividades subsequentes de Hirst refletiram igualmente seu talento para o empreendedorismo, uma vez que ele atraiu publicidade de forma consistente. Esta publicidade geralmente é gerada por considerações econômicas. (GALENSON, 2007, p. 21)

Em seu segundo ano de graduação, Damien Hirst foi o principal organizador da exposição *Freeze* (6 de agosto à 29 de setembro de 1988), com obras suas e de outros dezesseis artistas, alunos ou egressos da Goldsmiths, e que estabeleceria os YBAs: a geração de jovens artistas ingleses dos anos 1980, com nomes destacados internacionalmente como Tracey Emin, Jake e Dinos Chapman, Chris Ofili e Sarah Lucas. Desde sua primeira exposição coletiva, ainda jovem e estudante, Damien Hirst já ostentava patrocínios corporativos: a Olympia & York e a London Docklands Development Corporation financiaram o que Chin-tao Wu (2006, p. 176) chamou de “sua pueril e banal exposição”.

David Galenson¹⁸ atribui a Hirst a liderança do que seria o “movimento de arte mais vital que surgiu em qualquer lugar nas últimas décadas caracterizado por obras altamente conceituais que são transgressivas, pessoais e frequentemente chocantes”. Ainda segundo o autor, o Tate Modern – museu de arte moderna com uma das maiores audiências do mundo – poderia ser chamado de “*the house that Hirst built*”.

O patrocínio privado em suas obras e exposições sempre foi uma circunstância natural para ele, afinal “se a arte é sobre a vida, não se pode evitar esse lado da vida. No Goldsmith’s College, realmente se incentiva a derrubada de barreiras e a busca de novas formas de fazer as coisas, e o patrocínio é parte integral disso.” (Damien Hirst, citado em HEWISON, 1995,

¹⁷ LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

¹⁸ GALENSON, David. Sir ir Damien Hirst: Artist or Entrepreneur? Huffpost, 20 de Junho de 2012.

apud WU, 2006, p. 176). A citação nos revela o pouco ou nenhum incômodo em trabalhar lado a lado com o patrocínio corporativo, como se a parceria arte-corporação, estética-economia, fosse introjetada em uma fusão entre partes dependentes e inerentes; uma naturalização que Hirst, no excerto acima referido, relaciona com a Goldsmiths. Ou seja, o ensino universitário de artes se posicionava de forma a incentivar os alunos ao empreendedorismo e à busca de patrocínio como algo colateral ao fazer e exibir artístico. Não atoa:

Michael Craig-Martin, um artista nascido na Irlanda e criado nos Estados Unidos, que começara a ensinar na Goldsmith's em 1973, julga que a revelação da escola na década passada como a principal incubadora da nova arte britânica deriva, em parte, das profundas transformações sociais na Inglaterra impulsionadas por Margaret Thatcher. (TOMKINS, 2009, p. 21 e 22)

Outras exposições subsequentes também se viabilizaram através do uso corrente de financiamento empresarial: “os Novos Contemporâneos BT em 1989, Häagen-Dazs na Serpentine Gallery em 1994 e a encomenda dos cenários da ópera contemporânea Agongo, patrocinada pela Beck's em 1995.” (WU, 2006, p. 176)

O engajamento de Hirst na organização da *Freeze* é o princípio de seu posicionamento empreendedor. Ironicamente, suas colagens expostas foram consideradas pelo público “entre os trabalhos mais fracos” (TOMKINS, 2009, p. 23) e outros artistas presentes na exposição foram reconhecidos, institucional e comercialmente, algum tempo antes dele.

Freeze foi uma criação pessoal de Hirst. Ele mesmo escolheu as obras, encomendou um catálogo e programou o coquetel do vernissage. [...] *Freeze* lançou a carreira de vários YBAs e atraiu a atenção do colecionador e patrono das artes Charles Saatchi para o jovem Hirst. A turma da Goldsmiths que participou da exposição – Hirst, Matt Collishaw, Gary Hume, Michael Landy, Sarah Lucas e Fiona Era – foi talvez a que teve o maior sucesso de todos os tempos no Reino Unido, em termos de sua futura carreira artística. (THOMPSON, 2012, p. 93)

Em 1994 atuou como curador de algumas exposições (“*Some Went Mad, Some Ran Away*”, “*In the darkest hour there may be light*”), o que acentua seu gosto pela curadoria. Nesse momento prematuro de sua trajetória, muitos acreditavam que sua carreira apontava para negociante de arte ou curador de museu, uma posição mais próxima do agenciamento de artistas e exposições do que propriamente da criação artística (TOMKINS, 2009; WHITE, 2009).

Parece, já nesse primeiro momento da carreira, haver uma consciência de que é preciso estar inserido no sistema de arte e estabelecer conexões com colecionadores e *marchands*. Não atoa, a exposição chamou a atenção de Charles Saatchi, destacado colecionador de arte dos anos 1980. Por outro lado, a via oposta pode ser ponderada: assim como os novos artistas buscavam o patrocínio de agentes consolidados no mercado, esses mesmos agentes buscavam descobrir novos talentos. Aprofundaremos essa questão no decorrer do capítulo.

Jay Jopling, futuramente fundador da White Cube e associado a alguns YBAs – coincidentemente, ou não, filho do ministro da agricultura de Margaret Thatcher e membro do Parlamento do Reino Unido desde 1997, Michael Jopling –, foi um dos primeiros a investir nas obras de Damien Hirst e a acreditar em seu potencial artístico para além de seu talento como negociante. (TOMKINS, 2009, p. 25) Por meio dessa parceria, Hirst criou *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991).



Imagem 1 – *A Thousand Years*, Damien Hirst (1990). Fonte: damienhirst.com.

Previamente, com alguns empréstimos, o artista havia exibido uma de suas obras mais conhecidas: *A Thousand Years* (uma instalação que consiste em um crânio de vaca em

putrefação, um recipiente com açúcar, moscas e uma armadilha luminosa) (imagem 1). A obra foi exibida na mostra *Gambler* (1990) e comprada em 1991 por Charles Saatchi – um marco determinante em sua carreira –, que, a partir desse momento, passou a financiar diversos trabalhos do artista. Desde então, Hirst começou a ser observado mais de perto pelo mundo artístico. Saatchi também adquiriu um variante de *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991).

Entretanto, a obra que talvez tenha sido a maior responsável pelo sucesso e fama de Hirst no universo artístico e midiático foi a escandalosa *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991 – apenas dois anos depois do fim de sua graduação), o famoso tubarão embalsamado que se tornou um ícone da arte contemporânea, no qual Saatchi investiu aproximadamente 60 mil libras (TOMKINS, 2009) (imagem 2).

“O tubarão e os espectadores se encontraram pela primeira vez em 1992, na Saatchi Gallery, numa mostra coletiva dos ‘Young British Artists’. Larry Gagosian, o supernegociante de Nova York, viu aquilo e telefonou imediatamente para Saatchi. Gagosian queria comprar o tubarão e levar para Nova York, mas Jay Jopling e Saatchi já tinham outros planos. Hirst e Jopling eram uma dupla, mesmo que Jopling ainda não tivesse uma galeria [...]” (THOMPSON, 2012, p. 27)

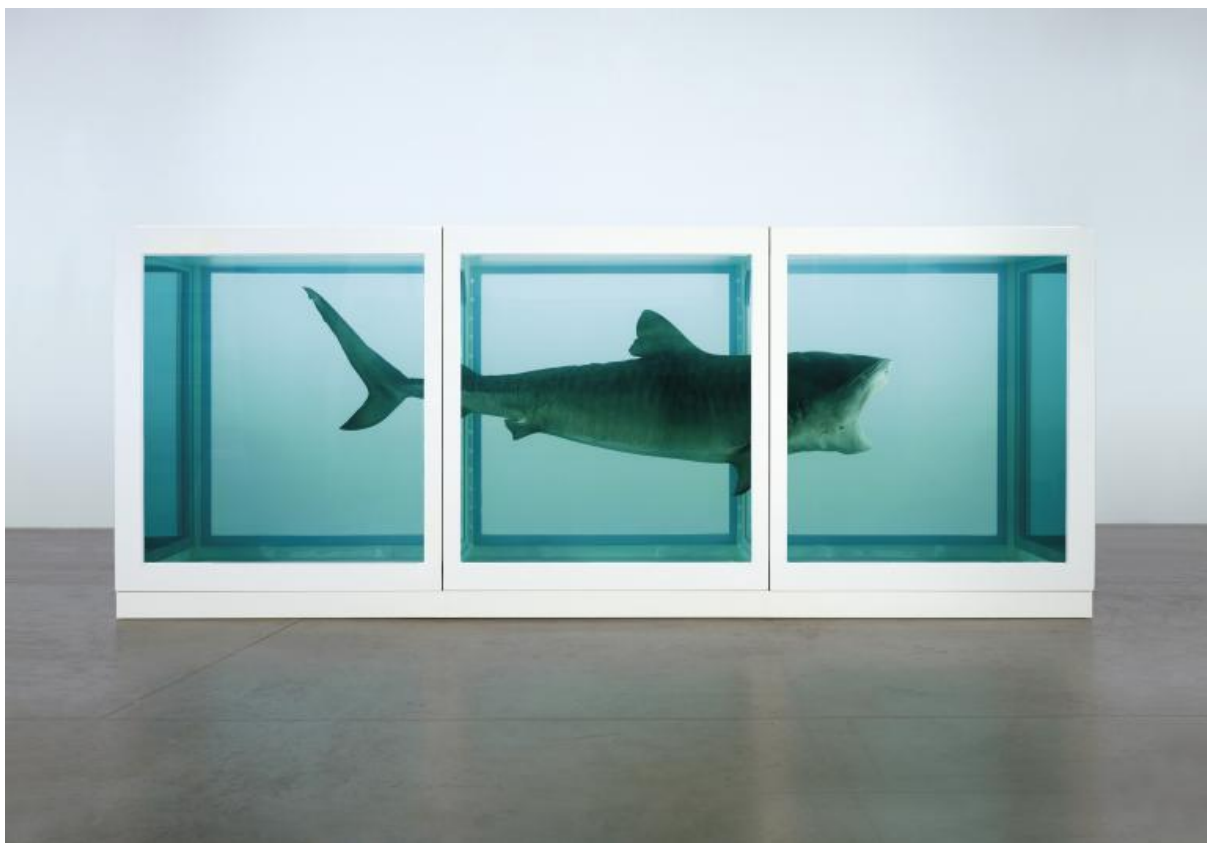


Imagem 2 – *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Fonte: damienhirst.com.

Mais tarde Larry Gagosian – um *marchand* de marca¹⁹, proprietário da Gagosian Gallery, galeria de arte contemporânea global fundada em Los Angeles em 1980, a qual representa artistas como Richard Prince, Urs Fischer e Donald Judd – iria se tornar parceiro de Hirst e representá-lo nos Estados Unidos, enquanto Jopling continuou como seu galerista na Inglaterra. Tanto a Gagosian quanto a White Cube, de acordo com Thompson, possuem “uma comissão de 30% sobre as vendas de Damien Hirst” (2012, p. 68) e este é apenas um dos sintomas de interdependência entre os artistas e suas galerias.

“Embora tivesse feito pouquíssimas individuais, Damien já estava se tornando famoso. O tubarão, as primeiras esculturas de animais mortos, os defensores dos direitos dos animais que faziam furiosas manifestações em protesto contra elas, sua própria personalidade arrogante e presunçosa, tudo isso fazia parecer que ele era a força motriz por trás de todo o fenômeno YBA – e de fato era, com o auxílio de Jopling e Saatchi nos bastidores.” (TOMKINS, 2009, p. 28)

2.3 - O patrono das artes: a tutela de Charles Saatchi

E não há dúvida de que na Grã-Bretanha, ao longo das últimas duas décadas, o mercado de arte contemporânea foi dominado por um único indivíduo. Embora seus dias de empresário tenham terminado, Charles Saatchi ocupou uma posição de poder indiscutível na arte contemporânea britânica desde os anos 1980, e sua influência permanece no novo século. (WU, 2006, 325)

Charles Saatchi was from one point of view the saviour of contemporary British art, and from another, the destroyer. Whether his influence was for good or ill, it was certainly so powerful that it is now difficult to imagine what the history of British art and the international art scene would have been like without Saatchi. (ADAMS, 2017, p. 37)

Charles Saatchi, iraquiano, natural de Bagdad e radicado em Londres, atuou em diversos segmentos, adotando uma multiplicidade de papéis, como publicitário influente e conhecido internacionalmente (proprietário, ao lado de seu irmão Maurice²⁰, da agência Saatchi & Saatchi, fundada em 1970), colecionador de arte, curador, árbitro institucional e uma espécie de “caça talentos” no mundo da arte contemporânea. Sua atividade – seja no

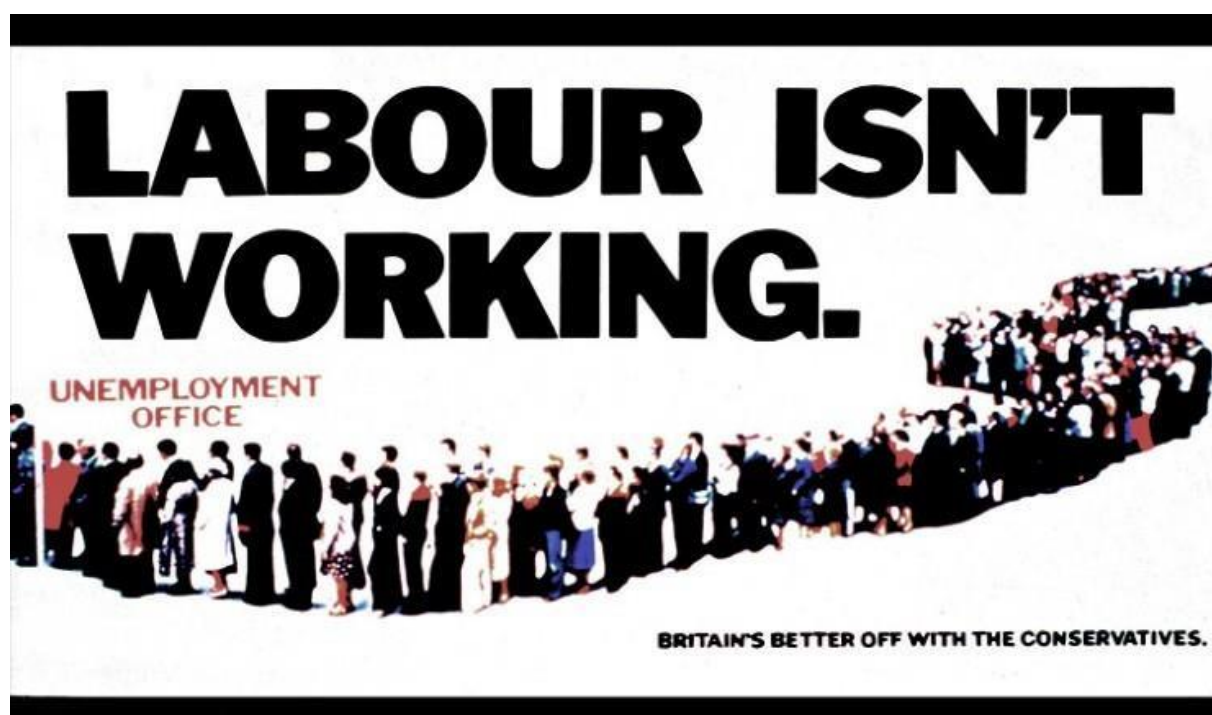
¹⁹ Termo extraído do livro de Thompson (2012). Gagosian pode ser denominado como tal porque, dentre outras características, ele “invariavelmente aumenta os preços de um artista em 50% quando começa a representá-lo.” (THORNTON, 2010, p. 37) Além disso, é uma marca multinacional, visto que sua galeria possui 18 sedes ao redor do mundo, em países como Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália, Suíça, Grécia e a cidade-estado Hong Kong.

²⁰ Maurice Saatchi também se envolveu com arte: foi membro do conselho curatorial do Victoria and Albert Museum na década 1980, nomeado pela primeira ministra Margaret Thatcher, que a essa altura selecionava os integrantes. (WU, 2006) Além disso, Maurice é membro da Câmara dos Lordes do Reino Unido desde 1996, como Conservador. O envolvimento de ambos os irmãos com arte contemporânea, publicidade e política neoliberal é extremamente sintomático do contexto cultural, político e econômico da Inglaterra nos anos 1980.

campo da arte ou da publicidade – gerou um grande e significativo impacto na cultura visual britânica (ADAMS, 2017), a começar pela agência, conhecida internacionalmente como a maior e mais famosa na década de 1980 (WU, 2006).

A Saatchi & Saatchi é associada a algumas das propagandas mais icônicas e bem sucedidas. Entre elas, a campanha criada no final dos anos 1970 para o Partido Conservador da Inglaterra – a qual é “frequentemente creditada em ajudar Margaret Thatcher a ganhar poder político” (ADAMS, 2017, p. 37). Esta campanha tem grande responsabilidade na construção de uma imagem renovada mais consistente e confiável para os conservadores. A imagem de Margaret Thatcher era tão sólida e estabelecida que influenciou a vitória de três eleições consecutivas.²¹

As três maiores coisas que aconteceram com a publicidade durante os anos 1980 foram sua politização, sua comercialização e sua assunção do status de uma forma de arte. Em outras palavras, tornou-se mais controversa, mais lucrativa e mais pretensiosa do que nunca. E uma agência tem mais a responder por isso do que qualquer outra... Saatchi & Saatchi... Seu nome se tornou o ponto de encontro entre a política, a cultura, a mídia e o mercado, nenhum dos quais jamais será o mesmo novamente. (ADAMS, 2017, p. 39 apud DAVIDSON citado em HATTON; WALKER, 2000, p. 21-22)



²¹ SHIPMAN, Alan. “How(e) 'Labour Isn't Working' did the job for the Conservatives”. OpenLearn, 31 de Março de 2015.



Imagem 3 e 4 - Campanha “Labour Isn’t Working” (1978). A taxa de desemprego era de 2,7% quando o Partido Trabalhista ganhou novamente a eleição, em 1974; e chegou a 5,9% em 1978. Os conservadores puderam, então, explorar essa condição de desilusão para se elegerem. Fonte: (SHIPMAN, 2015)

A relação de sua agência com Thatcher não se limitou à criação de campanhas e peças publicitárias, tendo sido responsável em grande medida pela condução de uma reestruturação do Victoria and Albert Museum em 1989, que o colocou na direção de maior abertura corporativa. Saatchi, além de estar envolvido diretamente em conselhos curadores de museus importantes, ainda prestava serviços para as instituições através de sua empresa – essa parceria foi duplamente proveitosa ao gerar capital simbólico e econômico aos irmãos. O envolvimento direto com o Partido Conservador e Margaret Thatcher garantiu aos dois “uma forte base de poder político” (WU, 2006, p. 140 e 141) e simbólico, além do prévio poder corporativo:

Pessoalmente, as posições de poder que ocuparam em instituições públicas consolidaram e ampliaram ainda mais o poder e a ambição dos dois irmãos no meio cultural. O fato de Charles e (também provavelmente) Maurice Saatchi terem se beneficiado economicamente de seus cargos públicos exemplifica o processo de transformação de capital cultural em capital econômico.” (*op. cit.*, p. 140 e 141)

Os irmãos, portanto, podiam facilmente transfigurar capital econômico em cultural (através, por exemplo, do privilégio de compor conselhos curadores por conta de seu poder

econômico) e cultural em econômico (tendo acesso privilegiado a informações e poder simbólico suficiente para comercializar as obras de arte em sua posse).

É muitas vezes atribuída a Charles uma grande parcela da construção da reputação de Damien Hirst – e de outros jovens artistas que se tornaram estrelas rapidamente. Também lhe é atribuída a derrocada de certas carreiras artísticas promissoras (como o caso do artista italiano Sandro Chia). Pode ser que essa atribuição individual – em um sistema complexo e instável de valoração simbólica e monetária, como é o da arte contemporânea – seja um pouco exagerada, mas é inegável que Saatchi possuía algum grau de influência nas carreiras dos artistas que comprava e vendia, que escolhia expor e patrocinar; influência esta, extremamente relevante para um único indivíduo. Charles Saatchi, principalmente no final do século XX, era um colecionador de marca e importante árbitro do gosto. Ser comparado com uma marca significa que há um grau de confiabilidade em suas decisões: em um mercado altamente instável, esta ideia representa uma centelha de estabilidade. Para Don Thompson (2012), Saatchi seria o “protótipo do colecionador de marca moderno” (p. 127).

A partir de 1982, Saatchi assumiu um papel medular, ao lado de outros colecionadores e *marchands* de Londres, no recém-criado Comitê de Patronos da Nova Arte da Tate Gallery. Levando em consideração que a Tate é uma instituição extremamente relevante, um dos museus de arte contemporânea mais importantes da Grã-Bretanha, estar em tal comitê – e em outros – possibilitou a Saatchi tanto recompensas²² simbólicas quanto materiais.

Como colecionador de arte, Saatchi teria tido em 1983 um faturamento de aproximadamente 3 milhões de libras, o que justifica a especulação de que seus negócios poderiam incluir também algumas vendas. Apesar de não ser, em sentido estrito, um negociante de arte, sua abordagem da coleção de arte pouco diferia da de um marchand: ele comprava não apenas para manter, mas também para vender. [...] diz-se que sua companhia teria lucrado no mínimo 15 milhões de libras com a venda de obras de arte²³. (WU, 2006, p. 140)

Além disso, permitiu que o próprio colecionador pudesse ele mesmo distribuir essas recompensas a artistas. Um caso interessante foi a primeira exposição de Julian Schnabel (na época, um dos “apadrinhados” de Saatchi) na Tate Gallery, que ocorreu no mesmo ano da criação de tal comitê: “nove das dez pinturas expostas eram de Charles Saatchi e de sua então esposa, Doris.” (WU, 2006, p. 139) Assim, o colecionador não apenas ajudou a promover um

²² Utilizando a terminologia “recompensas” no sentido de Diana Crane (2011).

²³ Levando em consideração a presença de seu irmão Maurice – sócio da companhia – no V&A na mesma época.

evento histórico na carreira de Schnabel, como também valorizou tanto simbólica quanto economicamente as obras que possuía, por estarem sendo exibidas em uma instituição de grande porte e relevância internacional²⁴.

Dessa forma, os colecionadores que figuram nessas posições podem, em alguma medida, “escolher a música que será dançada” – ou seja, os artistas, obras e tendências que serão valorizados. Estar inserido em tais instituições também permite o acesso a informações privilegiadas do mundo da arte, as quais podem ser usadas estrategicamente pelos colecionadores para “dançar conforme a música”. Um exemplo foi sua atuação controversa enquanto curador da Whitechapel Gallery, onde utilizou as informações privilegiadas sobre as futuras exposições para adquirir obras dos artistas que seriam exibidos. “Pouco depois de esta [Whitechapel Gallery] ter decidido organizar uma exposição de quadros de Francesco Clemente, mas antes de ser aberta, Saatchi comprou doze Clementes para sua coleção particular” e ainda “depois de saber, numa reunião de curadores, que a Whitechapel pretendia montar uma exposição de [Malcolm] Morley, ele e sua mulher teriam adquirido vários Morleys para sua coleção pessoal”. (WU, 2006, p. 140)

O fator mais central na atuação de Charles Saatchi era sua capacidade e interesse em comprar e exibir obras de jovens artistas, apostando na promessa de suas carreiras ainda no início destas e os acompanhando na trajetória rumo ao estrelato. Isso fez com que ele fosse um mecenas das próximas gerações e atuasse determinantemente na criação de suas reputações.

O mundo da arte contemporânea, por ser um edifício construído sobre um campo de instabilidade, exige, sempre que possível, uma base segura, algum grau de confiança na prosperidade de certas obras e artistas na história da arte. Boa parte dos colecionadores de arte contemporânea constroem suas coleções em estruturas mais ou menos sólidas, ou seja, a partir de artistas já consagrados pelas principais instituições e/ou profissionais – sejam marchands, críticos, curadores, outros colecionadores, etc. Saatchi atuou pela via dos artistas emergentes.

Em 1997, Saatchi promoveu a mostra coletiva *Sensation* na Royal Academy of Arts em Londres, onde exibiu 122 obras de arte – todas de sua coleção – de 40 artistas conhecidos como *Young British Artists* (ADAMS, 2017). O evento foi responsável por lançar “em arena pública sua coleção privada” e por apresentar os YBAs na mídia como um “movimento

²⁴ Wu (2006) expõe uma série de situações análogas, da atuação de Saatchi e outros colecionadores prestigiosos em comitês e conselhos curadores de museus.

coerente e representativo” (WU, 2006, p. 325). Um público considerável – 300.000 pessoas – compareceu a exposição: *Sensation* foi a maior mostra de arte daquele ano. O sucesso da exposição foi tão estrondoso, em um sistema da arte mundializado, que fez uma espécie de “turnê” mundial, já indicando o caráter de celebridade pop que muitos desses artistas promissores do Reino Unido iriam desempenhar em suas carreiras – e até mesmo sustenta-las até certo nível. “Saatchi foi determinante a projetar a “marca” do grupo, comprando, financiando, exibindo e divulgando o seu trabalho internacionalmente” (DUARTE, 2018), não só nessa exposição como através de outras mostras, eventos e atuações.

A exibição gerou grande polêmica na mídia (inclusive porque, ao menos na Inglaterra, foi a primeira a enfatizar um tipo de arte conhecido como *shock art*, muitas vezes atribuído a Saatchi como seu aglutinador), o que acabou por impulsionar as carreiras e gerar uma alta publicidade para os artistas – alguns se tornaram muito famosos, como Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin e Jake e Dinos Chapman – e para o próprio colecionador.

A arte em exibição era colorida e espetacular, muitas vezes engraçada e surpreendente e, ocasionalmente, deliberadamente ofensiva e provocativa. Despertou a curiosidade da imprensa e do público, até porque estava sendo exibida no grande espaço de tradição artística da Grã-Bretanha. (ADAMS, 2017, p. 35)

Um fato não menos importante foi a atração de um público bastante jovem – 48% tinha menos de 25 anos e 11% compareceu à exposição através de uma visita escolar (embora boa parte das salas fossem restringidas para maiores de 18 anos). Esse dado nos permite deduzir que talvez o florescimento dos *Young British Artists* possa ter fomentado, em alguma medida, uma parcela igualmente nova de público, o qual poderíamos chamar de *Young British Public*. Muitos deles nunca tinham ido a uma exposição de arte contemporânea antes de *Sensation*.

A autora Ruth Adams ainda argumenta que o projeto da exposição, toda promoção na qual foi envolvida, bem como a resposta do público, tinham semelhanças com a lógica das campanhas publicitárias da Saatchi & Saatchi. Os anúncios desenvolvidos pela agência eram constantemente dotados de “sensibilidade artística e uma vívida sagacidade e imaginação” (p. 37). Algumas das propostas visuais e conceituais das campanhas publicitárias poderiam coerentemente figurar ao lado das obras da exposição, enquanto, por outro lado, certas campanhas eram claramente influenciadas por obras de arte.

Afinal, “quando Saatchi começou a colecionar arte, foi uma extensão lógica [...] para indicar o prestígio e os gostos sofisticados da empresa” (p. 37). De início, a coleção contemplava artistas já estabelecidos – minimalistas, pop norte-americanos, neoexpressionistas e figurativos britânicos –, com obras adquiridas em galerias de reputação internacional – Leo Castelli, Larry Gagosian, Lisson Gallery (DUARTE, 2018). Entretanto, Saatchi ganhou gradativamente reputação e influência, principalmente após inaugurar, em 1985, sua própria galeria para exibir a coleção – atitude menos comum na Grã-Bretanha que nos Estados Unidos naquele momento. Mesmo que, em um primeiro momento, o colecionador adquirisse apenas trabalhos de artistas consolidados, sua atuação ajudou a trazer a Inglaterra para o cenário da arte contemporânea internacional – inicialmente, através de importações de artistas estrangeiros²⁵.

No início dos anos 1990 vendeu todas as suas obras de artistas renomados e começou a comprar apenas obras de novos artistas – Damien Hirst era um deles, após ter sido notado por Saatchi em 1988, na mostra *Freeze*²⁶. O colecionador adquiria sua produção inicial principalmente nas galerias de Jay Jopling e Karsten Schubert. Em 1992 exibiu os trabalhos desses artistas emergentes na mostra *Young British Art*, momento no qual o termo YBA foi forjado e se popularizou²⁷. De acordo com Adams, todo esse movimento “permitiu que ele se tornasse um especulador, além de colecionador, e exercesse uma influência muito maior nesta parte específica do mercado de arte.” (p. 38) Além disso, a construção de capital simbólico como árbitro do gosto, singular na Grã-Bretanha naquele período – onde havia poucos colecionadores de arte contemporânea com sua magnitude – fez com que o equilíbrio de poderes fosse desproporcional, sendo Saatchi um agente favorecido no campo da arte contemporânea britânica. Tamanha era sua influência que alguns artistas britânicos passaram a produzir “*Saatchi art*” (*op cit*), ou seja, um tipo de arte alinhado às supostas preferências estéticas e discursivas do colecionador – geralmente com alto apelo comercial e associado à *shock art* –, a fim de se fazerem notar.

²⁵ LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

²⁶ De 16 artistas que expuseram suas obras na *Freeze*, nove tiveram suas obras exibidas na *Sensation*, o que nos permite considerar a primeira como um evento determinante para a configuração da arte contemporânea britânica bem como mundial (visto que tais artistas possuem influência em um sistema de arte mundializado); e, em segundo lugar – e como consequência do primeiro –, levar em consideração o papel de Damien Hirst na constituição dessa geração não somente como artista proeminente mas – em algum grau – como aglutinador e conceituador, visto que foi ele quem organizou e concebeu a *Freeze*, atuando como curador e assumindo estratégias para atrair a presença de atores influentes no mundo da arte para a exposição.

²⁷ LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

A partir das informações elencadas acima, e da nota de rodapé 26, é evidente que a relação entre Saatchi e Hirst não foi unilateral, mas recíproca: enquanto o primeiro promoveu o segundo, este, por sua vez, abriu novas possibilidades para aquele se estabelecer enquanto árbitro do gosto, através de uma geração de artistas emergentes e promissores, com obras desafiadoras e apelativas – tanto artística quanto comercialmente – e dotados de um espírito empreendedor, que poderiam revitalizar a arte britânica naquele momento.

Tanto Saatchi quanto os YBAs mudaram significativamente o contexto da arte contemporânea na Inglaterra e acabaram por influenciar a ampliação desse mundo, principalmente em Londres:

Saatchi e os YBAs ajudaram a criar um ambiente, tanto cultural quanto econômico, no qual a arte contemporânea pudesse prosperar em Londres. O rápido crescimento no setor de galerias comerciais, o estabelecimento da Frieze Art Fair como um destino e influenciador chave e a abertura do Tate Modern (agora o museu de arte moderna mais visitado do mundo), todos são atribuídos direta ou indiretamente ao seu impacto (ADAMS, 2017, p. 43).

Saatchi, no contexto de suas exposições, se colocou como uma espécie de curador, visto que todas as obras eram pertencentes a sua coleção pessoal, ou seja, foram por ele selecionadas. Outra situação semelhante foi a exposição *USA Today* (2006), na Royal Academy em Londres, que contou com obras de 38 jovens artistas estadunidenses (supostamente, pois nem todos eram provenientes dos Estados Unidos). Saatchi era detentor de todas as obras e, apesar de não se tratar de uma mostra diretamente comercial, “a obra se valorizaria por ter aparecido num espaço público (Royal Academy) de tamanho prestígio, e todos os lucros das vendas futuras iam para Saatchi.” (THOMPSON, 2012, p. 11)

Em um mundo da arte contemporânea onde há um protagonismo cada vez maior dos curadores, dotados de grande influência na construção de narrativas que delinham o campo, a aproximação dos colecionadores com a atividade curatorial – ainda que indireta e parcialmente – é vantajosa para sua imagem pessoal. Uma exposição de uma única coleção é, em algum nível, uma celebração do “gosto” e de uma narrativa criada por aquele colecionador.



Imagem 5 - John Singleton Copley, *Watson and the Shark* (1778).

Fonte: Site oficial da National Gallery (nga.gov).

Luke White, em sua tese acerca do sublime na obra de Damien Hirst, traça relações entre Brook Watson e Saatchi e John Singleton e Hirst. Segundo o *site* da National Gallery²⁸, a exposição da pintura “*Watson and the Shark*”, de John Singleton Copley, na Royal Academy em 1778 causou uma “*sensation*” porque “um assunto tão medonho era uma novidade absoluta”. A pintura retrata o momento em que Brook Watson fora atacado por um tubarão, resultando na perda de sua perna direita, quando tinha apenas 14 anos de idade (1749). A obra foi aclamada, se tornando um importante e significativo exemplar da história da pintura britânica e instituiu a reputação de Copley na Inglaterra (MILES, 1995), o qual foi nomeado para a Royal Academy, faturando grandes somas monetárias com a venda de gravuras. Tudo indica que a pintura teria sido encomendada por Brook Watson, um comerciante e político britânico de sucesso: diretor do *Bank of England*, *Lord Mayor* de

²⁸ Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46471.html>. Acesso em: 30/06/2021.

Londres e presidente da *Corporation of Lloyds of London* no final do século XVIII. A importância do quadro está atrelada, ainda, à ideia de sublime de Edmund Burke (2016, publicado pela primeira vez em 1757), na “representação do evento em termos de emoções de terror e temor” (MILES, 1995, p. 58). Abordaremos mais substancialmente a questão do sublime no capítulo 3.

White (2009) cria paralelos entre Saatchi e Watson, como patronos e empresários ingleses que custearam a produção de obras de arte envolvendo a representação sublime do tubarão. Enquanto a obra de Copley-Watson foi uma “*sensation*” na Royal Academy do século XVIII, causando polêmica por trazer à tona um tema ameaçador e violento para a época, Damien Hirst – com o auxílio financeiro e simbólico de Saatchi – apresentou, entre outras, sua polêmica obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), o tubarão conservado em formol com mandíbulas abertas e aterrorizantes, na mostra *Sensation* (1997), organizada pelo colecionador, a qual também ocorreu na Royal Academy e causou grande alvoroço público. A pintura de 1778 retrata Watson em sua experiência de quase-morte, no confronto com o tubarão no porto de Havana; no caso de Saatchi, “o tubarão tornou-se para muitos um “retrato” de seu dono, um emblema do que Saatchi representa, um executivo de publicidade implacável”. (WHITE, 2009, p. 388)

Como executivo, Charles Saatchi é de fato a própria síntese da cultura empresarial da década Thatcher. Tal como o tubarão de olhos frios na obra de seu protegido Damien Hirst, ele nadou livremente nas águas do livre mercado thatcherista. Se o império multinacional que ele presidiu nos anos 1980 pertence hoje ao passado, ainda assim conseguiu manter suas operações multinacionais por meio de sua empresa colecionadora e comercializadora de arte. A exposição “*Sensation*” tornou-se o que, na falta de termo melhor, poderia ser chamada de “multinacional da arte”, uma exposição cuja turnê mundial ele se dispôs a organizar e financiar. (*op. cit.*, p. 325)

Sua atividade junto aos *Young British Artists* e o envolvimento íntimo com a arte contemporânea foram convenientes para sua posição enquanto um dos maiores publicitários do mundo, pela associação de sua marca a uma imagem de renovação, modernidade, empreendedorismo e ousadia – e até mesmo uma boa jogada de *marketing* – na arte contemporânea britânica. Saatchi se estabeleceu enquanto “criador” publicitário, e ser visto como mecenas e árbitro do gosto favoreceu a construção de uma personalidade notável, além de demonstrar o seu sucesso no campo da publicidade e do *marketing*. O publicitário chegou a se apropriar de trabalhos desses artistas para utilizá-los em comerciais, como o caso de Gillian

Wearing, cuja obra “*Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*” (1992-3) foi utilizada em uma propaganda de um carro Volkswagen. Damien Hirst e Jay Jopling também chegaram a processar a Saatchi Gallery por criar um pastiche da obra “*Away from the Flock*” (1994) na divulgação da exposição “*The Cream of British Design and Advertising*”. (ADAMS, 2017)

Por outro lado, a experiência publicitária foi fundamental – direta ou indiretamente – para sua rápida ascensão como grande colecionador e principiante de tendências na arte contemporânea com sua coleção e o patrocínio da ascensão de jovens artistas. Saatchi indiscutivelmente sabia como promover a arte e os artistas que arrebanhava para sua coleção e círculo social.

Também publicou alguns livros e catálogos como autor ou colaborador. Em 1999, autorizou a publicação de um livro a partir da mostra *Sensation*, intitulado “*Young British artists: the Saatchi decade*”.

O audacioso subtítulo usa abertamente pela primeira vez o nome de um colecionador e marchand para definir uma década de produção de arte contemporânea, como se esta devesse sua existência a um único indivíduo. Não menos reveladora é a homenagem que o livro faz à antiga cliente e mentora de Saatchi, Margaret Thatcher, ao trazer sua fotografia em destaque no frontispício. Como gesto político, isso não é apenas nostálgico, mas também ambicioso. Nostálgico porque relembra os velhos dias do império multinacional de propaganda de Saatchi na década de 1980, cuja ascensão foi tão intimamente ligada à ascensão do thatcherismo. Ambicioso porque parece estabelecer uma ligação entre um “feito” político geral dos anos 1980 e a reivindicação artística pessoal dos anos 1990. O que Margaret Thatcher foi para a política na década de 1980, Saatchi foi, ou pelo menos se via como tal, para as artes na de 1990. (WU, 2006, p. 325)

Estar inserido em livros, artigos e revistas como um nome relevante e decisivo no mundo da arte contemporânea é uma espécie de vitória simbólica para o colecionador. Ele está inegavelmente inserido na história da arte, não apenas enquanto mero patrono. Publicou também alguns livros de entrevistas, dentre eles “*My name is Charles Saatchi and I am an artoholic*”, onde responde arbitrariamente perguntas de jornalistas e leitores. Nele, Saatchi afirma, contrariando aqueles que o acusam de comprar arte com fins de investimento e lucro, que apenas compra obras que gosta para exibir em exposições e ocasionalmente as vende para comprar outras.

Quanto mais você gosta de arte, de mais arte você gosta. Então acho fácil comprar muito disso, e ver como um investimento tiraria toda a graça. Qualquer lucro que eu tenha vendendo arte volta-se para a compra de mais arte. Bom para mim, porque posso continuar encontrando muitos trabalhos novos para exibir. Bom para aqueles

no mundo da arte que veem esta abordagem como um testemunho da minha venalidade, superficialidade, malevolência, etc. etc. Todo mundo sai ganhando. (SAATCHI, 2012, p. 22)

Ao contrário de muitos colecionadores que compram obras importantes e estabelecidas e as mantêm por muito tempo em suas propriedades ou museus, Saatchi apostou em artistas emergentes, tendo, portanto, sido um importante avaliador e mediador da entrada de jovens artistas no mundo da arte – e algumas vezes sob seus holofotes mais brilhantes. Ele fez algo que pouquíssimos atores no mundo da arte foram capazes de fazer: criou um movimento ou, ao menos, a ideia de um movimento – e em um momento no qual os artistas estavam construindo trajetórias mais individuais do que no modernismo, conhecido por seus movimentos e manifestos bem delimitados. “Assim como Apollinaire originou o cubismo e Breton o surrealismo, Charles cunhou os YBAs”²⁹

Consagrou seu nome e influência institucionalmente ao inaugurar a Saatchi Gallery em 1985, onde promoveu exposições de artistas contemporâneos emergentes com obras de sua coleção. Segundo o *site* da instituição, “a [Saatchi] Gallery adquiriu uma forte reputação por apresentar artistas que mais tarde ganhariam reconhecimento mundial.”³⁰ Tal reputação resplandece, por exemplo, no leilão de fevereiro de 2017 da Christie’s Londres e Nova Iorque dedicado a artistas da galeria, intitulado “*Handpicked: 100 Artists Selected by the Saatchi Gallery*”. A Saatchi Gallery realizou “15 das 20 exposições de museu mais visitadas em Londres nos últimos cinco anos”, tamanha a sua reputação e popularidade, além de ter sido palco de lançamento de alguns dos nomes mais afamados da arte contemporânea: Bruce Nauman, Andreas Gursky, Sigmar Polke, Tracey Emin, Damien Hirst, entre outros.³¹ Hoje o museu é registrado como caritativo e possui Patronos, como a grife de luxo Chanel.

²⁹ LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

³⁰ Disponível em: <https://www.saatchigallery.com/about>. Acesso em: 25/07/2021.

³¹ Disponível em: <https://www.christies.com/features/Handpicked-100-artists-selected-by-the-Saatchi-Gallery-8057-3.aspx>. Acesso em: 25/07/2021.



Imagem 6 - Saatchi Gallery. Fonte: saatchigallery.com.

Saatchi, além de influenciar mudanças no mundo da arte contemporânea, através da promoção de novos artistas com propostas inovadoras, mudou os paradigmas da venda e compra de arte para artistas iniciantes através de uma galeria de arte online, não-exclusiva³² e internacional: a *Saatchi Art*, com 1,4 milhões de obras, 94 mil artistas emergentes em mais de 110 países³³. Os artistas se cadastram gratuitamente no *site* e publicam seus trabalhos para serem vendidos; a galeria possui uma comissão de 35% do valor da venda das obras.

Fora isso, o colecionador contribuiu para uma maior midiaticização da arte contemporânea, tanto por figurar em polêmicas nos veículos de comunicação quanto por ter seu nome como título de uma série da BBC2 com quatro episódios em 2010 (“*School of Saatchi*”), onde jovens artistas disputavam a oportunidade de serem escolhidos pelo colecionador para exibirem seus trabalhos. Saatchi, conhecido pela discrição, não aparecia no programa, mas seu nome era como um selo de qualidade, uma marca.

Ele também foi um dos precursores daquilo que chamam de “*specullector*”, uma combinação entre colecionador de arte e especulador, a qual estimulou o “*boom*” da arte contemporânea nos anos 1990 e a vertiginosa quantidade de transações no mercado.

No passado, os colecionadores de arte compravam arte e a mantinham por 10 ou 20 anos, enquanto os negociantes a compravam e vendiam em poucos meses. Mas a

³² Significa que os artistas não precisam assinar contrato de exclusividade para venderem suas obras no *site*.

³³ Disponível em: <https://www.saatchiart.com/>. Acesso em: 25/07/2021.

partir do final da década de 1990, Saatchi começou a fazer isso com sua coleção de artistas britânicos e outros em ciclos de cinco anos ou menos.³⁴

2.4 - O Turner Prize e a consagração de jovens artistas

Os prêmios para as artes, de modo geral, são significativos palcos para o patrocínio corporativo, principalmente se alcançarem grande visibilidade midiática, nacional ou internacional. É o local ideal para corporações mostrarem sua face filantrópica, cultural e estabelecerem influência.

Os prêmios de arte, como forma especializada de patrocínio, instalam-se na consciência pública de tal maneira que oferecem às empresas uma entrada valiosa no *establishment*, nesse caso o *establishment* do mundo artístico. Os prêmios para as artes, sendo produtos finais da competição e adjudicação entre pares, trazem consigo julgamentos de valor e, portanto, contribuem para a criação de hierarquias de gosto. (WU, 2006, p. 183)

Também desempenham um importante papel na consagração e institucionalização de artistas contemporâneos. O Turner Prize, criado em 1984 e promovido pela Tate Gallery, é o maior prêmio da Grã-Bretanha e um dos mais prestigiosos do mundo (*op cit*). Considerável solenidade de legitimação dos artistas ingleses, por levar o selo do museu, está sob a redoma de alta reputação desta influente instituição e pode ser considerado “a disputa de arte contemporânea mais conhecida do mundo”. (THORNTON, 2010, p. 119) É uma instância de consagração importante na trajetória dos artistas.

Nos últimos anos, a concentração na arte atual tem sido tal que ninguém espera que a história tome decisões sobre o que é grande, bom ou simplesmente competente. Em um histórico profissional ideal que começa com um diploma de uma faculdade de belas-artes respeitada e culmina em uma retrospectiva em um grande museu, prêmios são pontos importantes, confirmando o valor cultural de um artista, dando prestígio e indicando o potencial de uma grandeza duradoura. (*op cit*, p. 120)

Há um interesse corporativo que perpassa o evento, visto que o conselho de curadores do museu é formado por agentes privados e o Turner Prize é interessante como plataforma para publicidade. O público-alvo do evento, de modo geral, pertence às classes A, B e C1 e, em maioria, possui menos que 55 anos, o que corresponde ao padrão de cliente que a maior parte das empresas deseja alcançar, ou seja, é “o evento com o perfil exato para o patrocinador.” (WU, 2006, p. 192).

³⁴ LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

Damien Hirst foi indicado para tal premiação apenas três anos após a graduação (1992), uma respeitável legitimação perante o *establishment*. Tê-lo ganhado em 1995, com a obra *Mother and Child, Divided* (1993) – da sua longa série de animais embalsamados – colocou-o em uma posição central entre os artistas contemporâneos britânicos.

Nesta pesquisa, foram mapeadas as idades dos artistas indicados ao Turner Prize ao longo dos anos, por conta da hipótese de haver um maior interesse pela consagração de jovens artistas a partir do início dos anos 1990, com o intuito, entre outros, de injetar novas obras e criadores no mercado de arte contemporânea. Afinal, “a demanda dos colecionadores por arte nova, fresca e jovem é enorme.” (THORNTON, 2010, p. 28)

O levantamento de dados foi feito através da sessão dedicado ao Turner Prize no *site* oficial da Tate³⁵, onde estão disponibilizadas as listas de artistas indicados e o vencedor de cada ano, entre 1984 a 2019, com exceção do ano de 1990, no qual o prêmio foi suspenso. Foram levantadas as idades de todos os artistas indicados ao longo dos anos e feita uma média aritmética destas. Em anos em que houve indicação de duplas de artistas, foram levantadas as idades dos dois componentes do grupo e a média foi feita considerando-os como dois artistas diferentes. Em casos onde houve indicação de coletivos de artistas, estes foram desconsiderados da média.

Além desses dados, o site oferece pequenos textos com algumas informações em determinados anos, trazendo elementos qualitativos interessantes para a análise do desenvolvimento do evento ao longo do tempo.

³⁵ <https://www.tate.org.uk/art/turner-prize>.

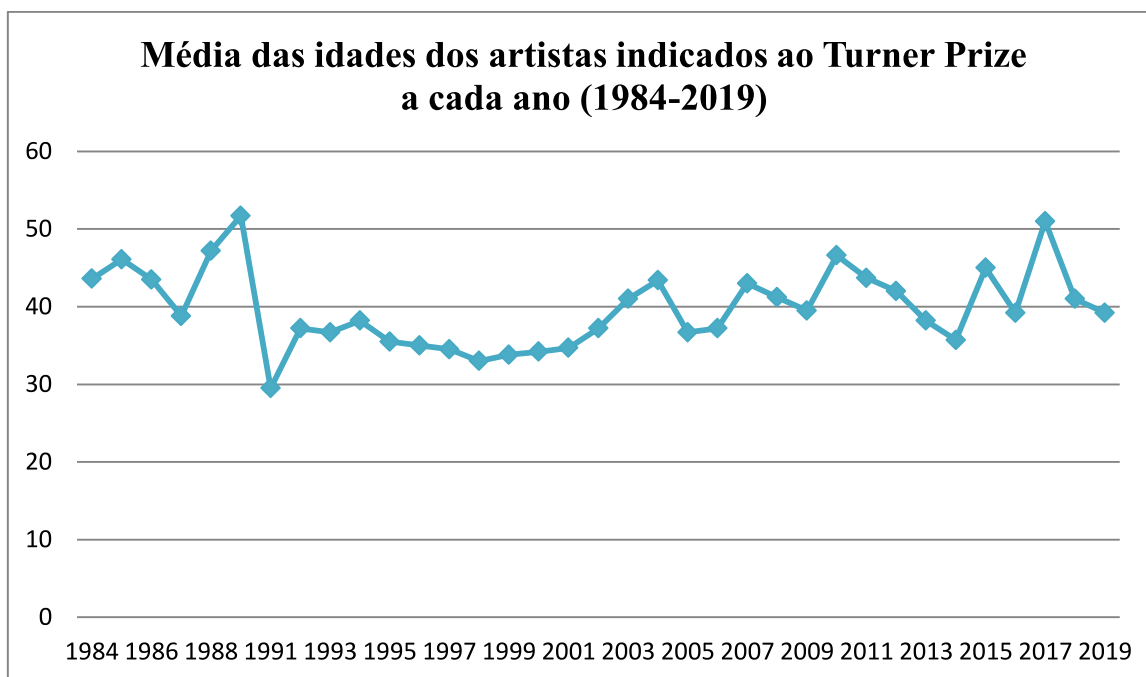


Gráfico 1 - Média das idades dos artistas indicados ao Turner Prize a cada ano (1984-2019).

Fonte: autoria própria.

O Turner Prize é um prêmio concedido a artistas britânicos – sejam nascidos na Grã-Bretanha ou que ali trabalhem – e leva em conta suas produções mais recentes. O júri do prêmio é renovado a cada ano e seus membros podem ser “diretores de galerias, curadores, críticos e escritores”. Foi fundado em 1984 pelos Patrons of New Art, na época dirigidos por Alan Bowness – grupo ao qual Saatchi pertenceu como um de seus membros. Segundo o site, “eles se formaram para encorajar um interesse mais amplo pela arte contemporânea e auxiliar a Tate na aquisição de novos trabalhos.”³⁶ O evento possui grande apelo midiático e já foi apresentado por Yoko Ono, Madonna, Brian Eno e Charles Saatchi³⁷. (THORNTON, 2010)

Seu primeiro patrocinador, em 1984 e nos três anos seguintes, foi Oliver Prenz (membro dos Patronos da Nova Arte), seguido pela companhia norte-americana de investimentos Drexel Burnham Lambert International Inc. [DBL] por mais três anos. A falência da DBL, em 1989, levou ao cancelamento do prêmio em 1990. Nessa situação crítica, o Channel 4 apresentou-se como o salvador, e em 1991 o prêmio foi reiniciado na forma atual. Mas os primeiros anos da década de 1990 foram evidentemente críticos não apenas para o prêmio, mas também para o próprio Channel 4. Como corporação, o Channel 4 teve de lançar-se no mundo comercial e, pela primeira vez, viu-se forçado a vender sua própria propaganda. (WU, 2006, p. 191)

³⁶ Ibid.

³⁷ É instigante o fato de Saatchi figurar na lista de apresentadores ao lado de nomes tão proeminentes, da arte e/ou indústria cultural, o que demonstra ser ele mesmo um ator que vai além do mundo corporativo e possui grande influência midiática e popular, dentro e fora do mundo da arte.

Nos primeiros anos não havia um limite de idade para os artistas indicados. Entretanto, de 1991 a 2016 foi imposto um máximo de 50 anos. Como podemos notar através da análise do gráfico, o ano de 1991 traz uma curva bem acentuada da queda de idade dos artistas indicados – ano em que o artista Anish Kapoor, na época com 37 anos, venceu o prêmio, e os outros indicados foram Ian Davenport (25 anos), Fiona Era (28 anos) e Rachel Whiteread (28 anos). Interessante levar em consideração, também, que no ano anterior não houve prêmio (por conta da falência da DBL), e 1989 foi o ano com a maior média de idade de todos os tempos desde que o prêmio fora criado.

De acordo com as informações do site, a mudança ocorreu para focar “em uma geração mais jovem”³⁸ e veio acompanhada de um maior apelo promocional e publicitário, apoiado pela rede de televisão britânica Channel 4, que passou a patrocinar o evento. Também houve uma restrição no número de artistas indicados: nos anos anteriores, o número de artistas selecionados era arbitrário e a partir de 1991 foi restrito a quatro. Conforme publicado no site³⁹, “a indicação de três artistas com menos de trinta anos colocou imediatamente a ênfase em uma geração mais jovem, o que preocupou alguns críticos, mas inegavelmente energizou o prêmio”.

O ano de 1992 compreende a primeira indicação de Damien Hirst (na época, com apenas 27 anos de idade) e uma preocupação com a atenção midiática ao evento, a qual teria pressionado os artistas indicados: “os artistas mais jovens pareciam se tornar bodes expiatórios para a imprensa britânica rejeitar novas práticas que estavam sendo celebradas no exterior.”⁴⁰ O texto disponível no site também faz referência a Charles Saatchi e sua relação com os *Young British Artists*. Damien Hirst ganhará o prêmio na sua segunda indicação, em 1995, com 30 anos. “Com a conquista do Prêmio Turner [...], seu nome se tornou indiscutivelmente mais conhecido, e sua obra e ações passaram a ter grande repercussão junto ao público, gerando grande volume de matérias na mídia.” (LEE, PARK, 2019, p. 39)

No ano de 1997 mais uma vez o nome de Saatchi é citado no pequeno texto disponível no site. É afirmado que a exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, na Royal Academy, teria auxiliado na validação institucional do movimento dos YBAs. Já em 2000, a lista de indicados ao prêmio foi considerada “*refreshingly ‘sensation-*

³⁸ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1991>. Acesso: 21/06/2021.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1992>. Acesso em: 21/06/2021.

free” pela mídia e gerou uma discussão sobre a morte do movimento YBA. Ser citado com destaque ou ponto de referência em três ocasiões de um dos maiores prêmios para artistas contemporâneo, e abordado com tamanho peso institucional, é um indicativo da mais que significativa influência exercida pelo colecionador nesse momento.

A carreira de Damien Hirst foi, desde o início, financiada e corroborada por agentes do mercado – galeristas e colecionadores. “A estratégia do tempo curto, do *hype* e da promoção internacional acelerada contribuiu, no final dos anos 1980, para o estrelato de artistas jovens, chamados a produzir muito durante o período restrito de seu lançamento.” (MOULIN, 2007, p. 27 e 28) Essa euforia por um artista recente, a velocidade e intensidade com que atingiu seu auge, a ampla produção de obras – a grande maioria executada por seus assistentes –, sua aquisição por colecionadores influentes, a indicação para um prêmio de tanta importância tão cedo em sua carreira, são fatores que apontam uma ascensão prematura, antes de qualquer avaliação, discussão aprofundada ou amadurecimento por parte dos especialistas – historiadores contemporâneos, conservadores e críticos de arte. “Damien Hirst levou menos de cinco anos para se tornar o mais famoso artista britânico vivo” (TOMKINS, 2009, p. 15).

Essa ascensão vertiginosa que acontece na carreira de alguns artistas contemporâneos possui familiaridade com a necessidade de criar ofertas no mercado contemporâneo, por conta da escassez do mercado de arte classificada e do interesse crescente de colecionadores por arte contemporânea. A perícia no mercado da arte contemporânea se estabelece através do reconhecimento do seu autor enquanto artista e do objeto enquanto obra. (MOULIN, 2007) A questão é que, a partir da ampliação do sistema de arte e seus atores, não cabe mais apenas aos especialistas do campo essa atribuição. Por vezes eles participam da validação de forma posterior aos *marchands* ou megacolecionadores.

2.5 - A marca Damien Hirst e o problema da massificação

Considerando-se como um gerente de marca, Hirst construiu sua identidade de marca promovendo sua atitude insana, bizarra e provocativa em relação ao sistema institucional da arte e chocando o mundo da arte ao produzir arte incomum e blasfema. (LEE, PARK, 2019, p. 41)

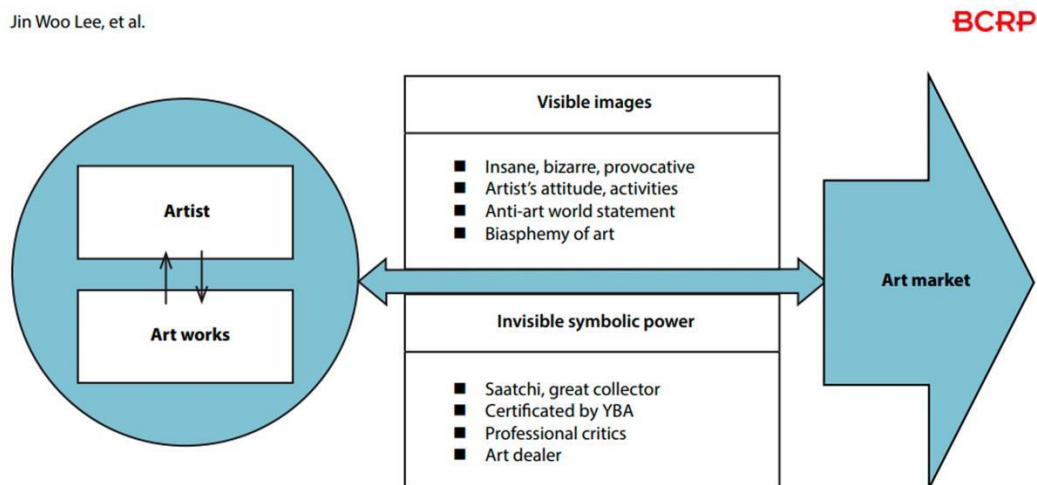


Diagrama 1: A estrutura de identidade de marca e relações de influência. Fonte: LEE, PARK, 2019 (p. 41).

Uma marca depende de um universo para existir (ORTIZ, 2019), e uma marca artística é construída a partir da interação com seus mediadores – *marchands*, colecionadores (no caso Saatchi), críticos, curadores, etc. Como argumenta Bourdieu sobre a alta costura, “a assinatura é uma marca que muda não a natureza material mas a natureza social do objeto” (2003, p. 213), e esta constatação se enquadra no campo da arte contemporânea. A marca de Damien Hirst possui, como é possível observar no diagrama 1, uma característica própria, um nicho de criação: do bizarro, provocativo, da atitude artística, do *anti-establishment*, etc.

Damien produz ao longo de uma grande gama de possibilidades visuais, materiais e “séries” temáticas. Em seu *site* sua obra está segmentada em 45 séries, fora a categoria “*other works*”: “*formaldehyde*” (animais embalsamados em formol), “*medicine cabinets*” (estantes com remédios), “*spot paintings*”, “*spin paintings*”, “*butterfly colour paintings*”, estão entre as principais, apesar de quase todas possuírem grande projeção. Existem algumas obras em que as categorias se mesclam umas nas outras (por exemplo, *spin paintings* com borboletas).

Uma característica recorrente em suas produções artísticas são os títulos enigmáticos e poéticos, os quais sugerem algo além da propriedade visual, direcionando o olhar do espectador e trazendo reflexão, profundidade e complexidade ao objeto. Também acabam sendo uma espécie de publicidade da obra: as frases de impacto, e por vezes polêmicas, chamam a atenção do público e dão maior credibilidade intelectual ao trabalho. Grande parte de sua produção perpassa o tema de vida e morte e suas tensões. “Essas obras (spinning paintings, quadros com borboletas, spot paintings) são intensamente decorativas e muitas vezes são realmente muito belas, efeito que Hirst tenta neutralizar com os títulos que lhes dá”. (TOMKINS, 2009, p.16)



Imagem 7 - Um exemplo da citação acima é esta obra de sua série de quadros com borboletas, intitulada *Blood Harvest* (em tradução livre para o português, “Colheita de Sangue”), de 2006. Fonte: damienhirst.com.

Paralelamente, muitas de suas séries são produzidas quase que em massa, portanto em seu trabalho coabitam a versatilidade e a massificação, embora o mercado de arte se apoie, entre outros fatores, “sobre os princípios da unicidade e da originalidade dos bens” (MOULIN, 2007, p. 93). Existe uma variedade de séries, porém cada uma delas é explorada

até a exaustão, ou além. Tal massificação também permite vender itens para a classe média, versões menores, reproduções, *prints* etc mais baratas, algo como uma linha “*pret-à-porter*” da marca Damien Hirst, mais acessível e menos exclusiva. Esta característica se constitui enquanto um paradoxo na obra do artista, mas também pode ser enxergada como parte de sua própria performance e, portanto, da lógica de sua obra que por vezes desafia o sistema de arte e expõe suas contradições. Ainda assim:

A partir do momento em que se trata não mais de obras singulares, mas de múltiplas perpetuamente reproduzíveis, existe o risco não apenas de uma evolução rumo à banalização das imagens por sua abundância e sua divulgação, mas também de uma desvalorização social e econômica da arte pelo desaparecimento da raridade. (MOULIN, 2007, p. 93)

Enquanto a arte parece assumir certas propriedades da indústria cultural, através da incorporação, em algum grau, de sua lógica produtiva, citação de seus produtos e estética publicitária; alguns setores industriais ou de massa apropriam-se de peculiaridades do sistema de arte, como a escassez – um exemplo é a marca de *streetwear* Supreme, a qual produz suas peças em número reduzido e já fez colaborações com diversos artistas, servindo-se do processo de “artificação” (SHAPIRO, 2007) para instigar seus consumidores a utilizá-las como forma de distinção social e criando uma demanda absurda sobre a produção. Há, portanto, uma massificação da produção de obras de arte e outros produtos relacionados e, por outro lado, são notáveis os processos de artificação de domínios até então afastados da esfera da arte.

A interpenetração de âmbitos artísticos e econômicos é abordada por Lipovetsky e Serroy (2015), naquilo que chamam de “era transestética”⁴¹. Na presente pesquisa esse fenômeno é considerado sob a ótica de uma consequência estética do capitalismo (e não como a configuração de um novo tipo de capitalismo, de base estética), “marcado pela intensificação dos investimentos em matéria de estética e pela generalização do imperativo do estilo nas indústrias [...]” (p. 50) Renato Ortiz (2019) também parte da relação entre ambos os

⁴¹ Apesar de o livro em questão, “A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista”, não demonstrar aquilo que argumenta e fazê-lo de forma generalizada e superficial, utilizar conceitos complexos de maneira arbitrária, além de considerar uma mudança sistemática a partir da superestrutura (cunhando o termo “capitalismo artista”, aqui repudiado) e não entender a estetização do cotidiano como um emblema do mundo moderno e do capitalismo desde o início e apenas com aprofundamentos ao longo dos períodos – entre outras problemáticas –, os autores oferecem anedotas interessantes que permeiam as contradições entre arte e economia abordadas nesta reflexão. Dessa forma, não estamos utilizando a teoria dos autores em sua amplitude, mas de forma restrita a algumas ideias e exemplos.

âmbitos quando trata das relações entre agentes e instituições do mercado de luxo e do campo artístico.

O sistema de arte contemporânea envolve determinados agentes e instituições em um universo de grife: artistas, *marchands*, casas leiloeiras, colecionadores, museus, galerias, etc. Damien Hirst é um artista de grife e isso muito graças ao seu envolvimento, desde o início da carreira, com colecionadores (Charles Saatchi), *marchands* e galerias (Jopling e Gagosian), prêmios (Turner Prize) e depois com museus e casas leiloeiras de grife (Sotheby's e Christie's). (THOMPSON, 2012)

As instâncias de consagração e sua legitimidade existem muito antes de se falar em sua articulação como uma marca, mas pensando em como as instituições do mundo da arte têm se estruturado de forma cada vez mais mercadológica – tanto pela privatização da cultura e a conseqüente relação forçada com corporações e capital privado, quanto pelo interesse cada vez maior da elite em consumir artigos de luxo e de investir em ativos (temas abordados com mais profundidade no capítulo I) –, então associá-las aos fundamentos de uma grife parece razoável, visto que algumas dessas instituições se configuram de modo semelhante a marcas do universo do luxo. WU (2006) cita em seu livro o apelido irônico que alguns museus receberam: o Whitney Museum, por exemplo, é chamado de “McDonald's dos museus”, pela proliferação de suas sedes.

Quando se consegue transformar um produto em marca, ele adquire um valor monetário adicional, a chamada *brand equity*, que é a diferença de preço que as pessoas se dispõem a pagar pelo artigo de marca em vez de um produto genérico similar. [...] O valor da marca também exerce uma influência enorme na formação dos preços no mercado de arte. (THOMPSON, 2012, p. 22)

O regime de grifes, segundo Don Thompson, garante a confiança dos colecionadores na aquisição de obras. Com tantos artistas em atividade, é nebuloso distinguir quais prevalecerão em ascensão, permanecerão discutidos na história da arte ou ao menos continuarão cobiçados. Nesse contexto, a credibilidade da marca é uma maneira de assegurar a compra da obra de um artista recentemente estabelecido. Isso é ainda mais evidente quando pensamos no duopólio dentro um sistema de oligopólio de franja⁴² das casas leiloeiras

⁴² “Os economistas definem oligopólio de franja uma estrutura na qual pequenas empresas periféricas concorrem, à margem, por uma parcela do mercado dominado por grandes corporações empresariais. O status quo favorece portanto a concentração do poder em algumas firmas; elas controlam o mercado sem necessariamente implicar o desaparecimento dos concorrentes menores.” (ORTIZ, 2019, p. 42)

Sotheby's e Christie's: a maior parte dos colecionadores confia em vender e comprar com a credibilidade e estabilidade oferecidas por essas grifes.

Hirst disponibiliza uma linha com produtos mais acessíveis, como camisetas estampadas com suas obras, para uma massa de consumidores, os quais não têm condições financeiras de adquirir as originais. Se Walter Benjamin (1987) de alguma forma se preocupava com o advento da reprodutibilidade técnica e a consequente perda da aura da obra de arte na modernidade, Damien Hirst utiliza-se da reprodutibilidade técnica a bel-prazer. Talvez Benjamin não tivesse previsto que hoje seria o próprio artista a reproduzir suas criações ao infinito, e que não somente a indústria cultural ou uma instância extra-artística faria sua apropriação. Isso remete à mercadificação da obra de arte na contemporaneidade e em como esta se dá em um nível além das amplas transações em leilões e vendas privadas, um mercado reservado exclusivamente às elites; mas também no cotidiano, em camisetas, pôsteres, livros autografados e demais produtos, um mercado mais acessível às classes médias. Esse seria o caso daquilo que Renato Ortiz (2019, p. 108) chama de “luxo acessível: dirigido para membros de classe média acostumados a consumir produtos mais simples e fabricados em série.”

O artista já revelou seu interesse pelo mercado de massa. (TOMKINS, 2009, p. 33) Possui uma empresa, a *Other Criteria*, que produz catálogos dele e outros artistas. No *site*⁴³ um catálogo de *Beautiful Inside My Head Forever* custa £199.00, enquanto o mesmo catálogo assinado por Hirst vale mais que o dobro do preço (£500.00).

Para entrar no mercado com o estatuto de obra de arte um objeto deve ser único ou, na impossibilidade de ser único, deve ser raro. A extensão do rótulo artístico fora da definição tradicional da obra singular exige que sejam estabelecidos mecanismos de controle de raridade. A raridade artística é deliberadamente criada para ser economicamente valorizada. (MOULIN, 2007, p. 93)

A questão da escassez e raridade é extremamente complexa na obra de Hirst, visto que há uma massificação proposital por parte do artista. A primeira polêmica nesse sentido foi a produção de mais de um tubarão embalsamado quando o primeiro já havia sido vendido para Steven A. Cohen, influente colecionador. O segundo tubarão, *The Wrath of God*, apesar de não se tratar de uma obra totalmente inovadora e original, foi vendido por quatro milhões de dólares para o Leeum Samsung Museum na Coreia do Sul. A raridade, afinal, não parece ser

⁴³ Disponível em: othercriteria.com. Acesso em: 20/06/2020. – O *site* parece estar desativado no momento atual (10/08/2021).

fator determinante em todos os casos e da mesma forma. Talvez a falta do fator escassez no trabalho de Hirst possa ser um atrativo para si, assim como a massificação e aproximação com a publicidade na obra de Andy Warhol são algumas das características que o tornaram um paradigma no século XX.

A carreira de Hirst é um paradoxo que combina o valor chocante da arte de ponta com o patrocínio do mundo burguês, que antes a vanguarda se propunha a desafiar. É precisamente o ultraje e a publicidade gerados pela arte de ponta que a torna atraente para os patrocinadores que procuram um mercado específico e pretendem aproveitar a imagem do jovem, do inovador, do fleumático. (WU, 2006, p. 176)

Há uma passagem no livro de Thompson que ilustra ainda melhor a problemática da reprodutibilidade: “A galeria de Hirst em Londres, a White Cube, vendeu quatrocentos quadros girantes e de borboletas [*spin paintings* e *butterfly paintings*] e seiscentos quadros de bolinhas [*spot paintings*], chegando a alcançar 300 mil libras por cada um. A galeria vende os menores de bolinhas, de 20 x 20 centímetros, por 20 libras cada um.” (THOMPSON, 2012, p. 97) Em 2012 a Gagosian Gallery organizou uma exposição mundial, em onze sedes, intitulada “Damien Hirst: *The Complete Spot Paintings 1986-2011*”. Foram exibidas 300 *spot paintings*, mas estima-se que existem mais de 1400 no total⁴⁴, tamanha a produção desta série.

⁴⁴ KUNZRU, Hari. “Damien Hirst and the great art market heist”. The Guardian, 16 de Março de 2012.



Imagem 8 - “Damien Hirst: *The Complete Spot Paintings 1986-2011*” (Gagosian Gallery, 12 de janeiro-17 de março de 2012) Fonte: damienhirst.com.

Nem todos os processos de serialização se realizam igualmente. Há uma espécie de gradação que se inicia em um nível menos dotado de capital simbólico e valor econômico – por exemplo, as camisetas vendidas na loja da Gagosian Gallery após uma exposição, as pinturas menores vendidas a 20 libras na White Cube, direcionado à classe média.

Depois, um estágio intermediário, no qual se inserem livros e objetos autografados ou em edição limitada, com preços mais elevados – por exemplo, os livros vendidos em sua loja online *Other Criteria* e os decks de skate da colaboração com a marca Supreme, os quais foram vendidos em leilão *online* na Sotheby’s Honk Kong em 2019, o que denota um nível de autenticidade e artificalização acima da camada anterior.

Em uma posição mais elevada estariam as reproduções de grandes obras em fotografias, desenhos ou serigrafias assinadas, às vezes contendo materiais mais nobres (como ouro ou diamante) e vendidas em casas leiloeiras (por um preço extremamente baixo proporcionalmente ao valor das obras originais). Um exemplo são as reproduções da obra ímpar e extravagante, *For the Love of God* (2007), espécie de *memento mori* do capitalismo, uma caveira “incrustada com 8.601 diamantes industriais” (THOMPSON, 2012, p. 103). A

White Cube “ofereceu uma edição limitada de serigrafias da peça, com preços variando de 900 a 10 mil libras; a mais cara é polvilhada com pó de diamante”. Algumas dessas serigrafias foram recentemente vendidas na Sotheby’s e Phillips. Hirst chegou a vender inclusive uma réplica da caveira produzida em plástico, intitulada *Happy Head* em sua loja na Marylebone High Street, por 50 mil libras. (*ibid*)

Por fim, têm-se a serialização de obras em seus suportes originais, variações de um conjunto de pinturas ou esculturas/objetos. Essas obras são vendidas nas principais instituições do mercado, seja primário ou secundário⁴⁵, por preços altos. Entretanto, as primeiras obras de uma série, principalmente aquelas do início da carreira, no geral alcançam valores maiores e são mais disputadas.

A marca Damien Hirst já foi além da venda de produtos e obras, proporcionando uma experiência mais holística ao seu consumidor: o restaurante Pharmacy (1997-2003), localizado em Nothing Hill, elaborado em colaboração com seus sócios Jonathan Kennedy e Matthew Freud (imagem 10 e 11). O estabelecimento fazia referência à obra original de mesmo nome (imagem 9), transformando a instalação artística em instalação comercial. Um ambiente no qual os clientes poderiam desfrutar de um espaço estetizado, descolado e exclusivo; onde o propósito central não era necessariamente apreciar as características gastronômicas, mas acima de tudo, visuais e simbólicas. A decoração havia sido concebida por Hirst; os uniformes dos funcionários, desenhados pela Prada; e os móveis, por Jasper Morrison. O estabelecimento fechou em 2003:

Oliver Barker, especialista em arte contemporânea da Sotheby’s, estava num ônibus quando viu os acessórios sendo retirados e sugeriu que fizessem um leilão. Cento e cinquenta objetos do restaurante foram oferecidos numa ocasião que Barker definiu como o primeiro leilão nos 259 anos de história da Sotheby’s inteiramente constituído por peças em consignaço de um mesmo artista vivo. Hirst fez também o design da capa do catálogo, que se tornou um item de colecionador. As peças do Pharmacy, com valor total estimado em 3 milhões de libras, foram arrematadas por assombrosos 11,1 milhões. (THOMPSON, 2012, p. 100)

⁴⁵ O mercado primário é o âmbito no qual as obras de arte “recebem um preço pela primeira vez, preço do qual se pode pensar que adéqua um valor econômico a um valor estético” (GREFFE, 2013, p. 148), suas principais estruturas são as galerias que representam diretamente seus artistas operantes e negociam suas obras; e os atores centrais são o artista, o galerista e o colecionador (FIALHO, 2014). Já o mercado secundário é o palco onde as obras de arte são renegociadas, e nessa nova transação “o valor econômico delas pode evoluir sob o efeito de outros fatores que não os estéticos” (GREFFE, 2013, p. 148). Aqui operam principalmente casas leiloeiras, mas também escritórios de arte e galerias (FIALHO, 2014) e, de modo geral, os artistas e suas galerias do mercado primário não se envolvem, nem obtém ganhos nas transações de revenda.



Imagem 9 - *Pharmacy*, 1992 (instalação). Fonte: damienhirst.com.

Ao serem leiloados por um leiloeiro de marca (Oliver Barker, *auctioneer* estrela), em uma instituição legitimada (a Sotheby's) e com a assinatura de Hirst, os objetos de decoração do restaurante passaram, então, para obras de arte: de estetizados para artificados. Uma prova de que o fenômeno da artificialização é capaz de acrescentar expressivo valor monetário é que “o conteúdo do Pharmacy com a marca Hirst, leilado como arte, rendeu numa única noite um lucro maior do que o restaurante tinha obtido em seis anos de funcionamento.” (*op. cit.*, p. 101) Além disso, “o exercício do poder econômico na arte pode [...] converter-se em *status* e legitimidade, ou no que Bourdieu chama de ‘capital cultural’. No entanto, o controle do capital cultural permite convertê-lo em capital monetário.” (WU, 2006, p. 296) Se trata de um movimento:

1. Mercantilização: transfiguração de capital cultural para econômico – a instalação artística transmuta-se em estabelecimento comercial.
2. Artificialização: transfiguração de capital econômico para cultural – a decoração do estabelecimento comercial transmuta-se em objeto de arte ao ser inserida em uma instância de consagração (o leilão).

3. Mercantilização: transfiguração de capital cultural para econômico novamente – esses objetos, agora considerados mais que decoração, atingem valores muito maiores no leilão do que o lucro total com o restaurante.



Imagem 10 - *Pharmacy Bar and Restaurant* (exterior). Fonte: damienhirst.com.



Imagem 11 - *Pharmacy Bar and Restaurant* (interior). Fonte: damienhirst.com.

Hirst se apresenta enquanto “superestrela da arte contemporânea” (QUEMIN, 2017), uma celebridade sobre a qual se gera grande comoção e curiosidade, alimentadas pela postura como caricatura do sistema de arte. O economista David Galenson⁴⁶ descreve sua experiência ao visitar a retrospectiva do artista na Tate Modern em Londres (2012): ainda na fila, se sentiu como se estivesse esperando por um *show* de *rock* e não por uma exposição de arte. Os funcionários da Tate lhe informaram que as únicas mostras anteriores a gerarem tamanho ruído teriam sido as de Picasso/Matisse e de Andy Warhol. Entretanto, o comportamento do público perante as obras de Hirst provavelmente se difere dos modos de fruição sobre as obras destes. O procedimento ritualístico silencioso, contido e controlado, comumente adotado pelo público nos museus convencionais – conduta solene semelhante em outras instâncias auráticas, como a Igreja, por exemplo – é substituído por uma experiência mais próxima do *shopping center* ou dos parques de diversões.

A atmosfera normalmente silenciosa dos museus é substituída pela multidão barulhenta dos parques de diversões. Crianças correm de cômodo em cômodo,

⁴⁶ GALENSON, David. Sir ir Damien Hirst: Artist or Entrepreneur? Huffpost, 20 de Junho de 2012.

perseguido borboletas vivas e subindo nas laterais de um cinzeiro gigante contendo pontas de cigarros, e adultos batem nas laterais de grandes vitrines contendo moscas vivas e moribundas. Um supervisor me disse que simplesmente não é possível impedir que os espectadores toquem [nas obras], então eles nem se preocupam em tentar.⁴⁷

2.6 - O artista empreendedor: a trajetória de Damien Hirst como paradigma

“O artista britânico Damien Hirst [...] é um dos pouquíssimos artistas que podem dizer que modificaram nosso conceito do que pode ser arte ou carreira artística.”
(THOMPSON, 2012, p. 91)

“In the Western world, people like the old van Gogh thing — they don’t like artists making money. But money is a massively important thing in the world, so I want to take it on, too. I don’t think you can make art without considering it.” (Damien Hirst)⁴⁸

O paradigma do artista contemporâneo inserido no *star system* não corresponde totalmente àquele do artista moderno da primeira metade do século XX, onde prevaleceu a figura do “artista-gênio que é considerado ainda maior por ter sido insultado e incompreendido durante sua vida” (HEINICH, JEFFERSON, 2015, p. 79), o chamado “efeito Van Gogh”.⁴⁹ Concepção também comumente atribuída ao caso de Ludwig van Beethoven, uma das *personas* que talvez melhor representem a noção moderna de gênio, tendo sido um dos precursores desse estatuto. Construiu um semblante “arrogante, carrancudo e desganhado”, exprimido em diversos retratos (como o da imagem 12), que evocam frequentemente a ideia de uma luta interior e fazem parte da “iconografia popular do gênio desde o início do século XIX” (DENORA, 1999, p. xvi).

O tipo de artista contemporâneo aqui examinado, pelo contrário, possui um carisma associado à autopromoção e não é um *outsider*, mas sim um personagem inserido no mundo da arte, o qual frequenta seus principais eventos com destaque e sabe utilizar seu nome – sua marca – a seu favor. A triste incompreensão é substituída pela jogada de *marketing* e, até quando este artista é, de alguma maneira, “incompreendido” pela crítica, pode dizer algo

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. New York Mag, Vulture, 01 de Dezembro de 2017.

⁴⁹ Também existiram artistas plenamente inseridos nos circuitos do mercado na primeira metade do século XX. Picasso é um grande exemplo de artista que possuía apoio de *marchands*, críticos e colecionadores importantes (ROJZMAN, 2005). Mas a ideia do artista-estrela se generaliza um pouco mais na arte do pós-guerra, principalmente a partir da figura de Andy Warhol. A relação destes artistas com os agentes do mercado se torna menos pessoal que profissional, ao contrário do modernismo. (BUENO, 2019) Veremos, no decorrer do subcapítulo, como o estatuto de artista se modificou na metade do século XX.

como: “Mas você sabe o que Warhol disse: se os críticos não gostam de uma coisa, simplesmente faça mais dessa coisa” (entrevista de Damien Hirst em THORNTON, 2015, p. 281). O artista tem consciência de seu papel e o sabe performar.

Não mais tipificado como um pobre excluído tentando ganhar a vida, o artista hoje se tornou um modelo de criatividade incomparável para designers de moda, astros pop e até chefs. Por sua habilidade em conquistar mercados para suas obras e ideias, o artista inspira empreendedores, inovadores e líderes de todos os tipos. Na verdade, ser artista não é apenas uma profissão, mas uma identidade que depende de uma longa série de aptidões extracurriculares. (THORNTON, 2015, p. 12)

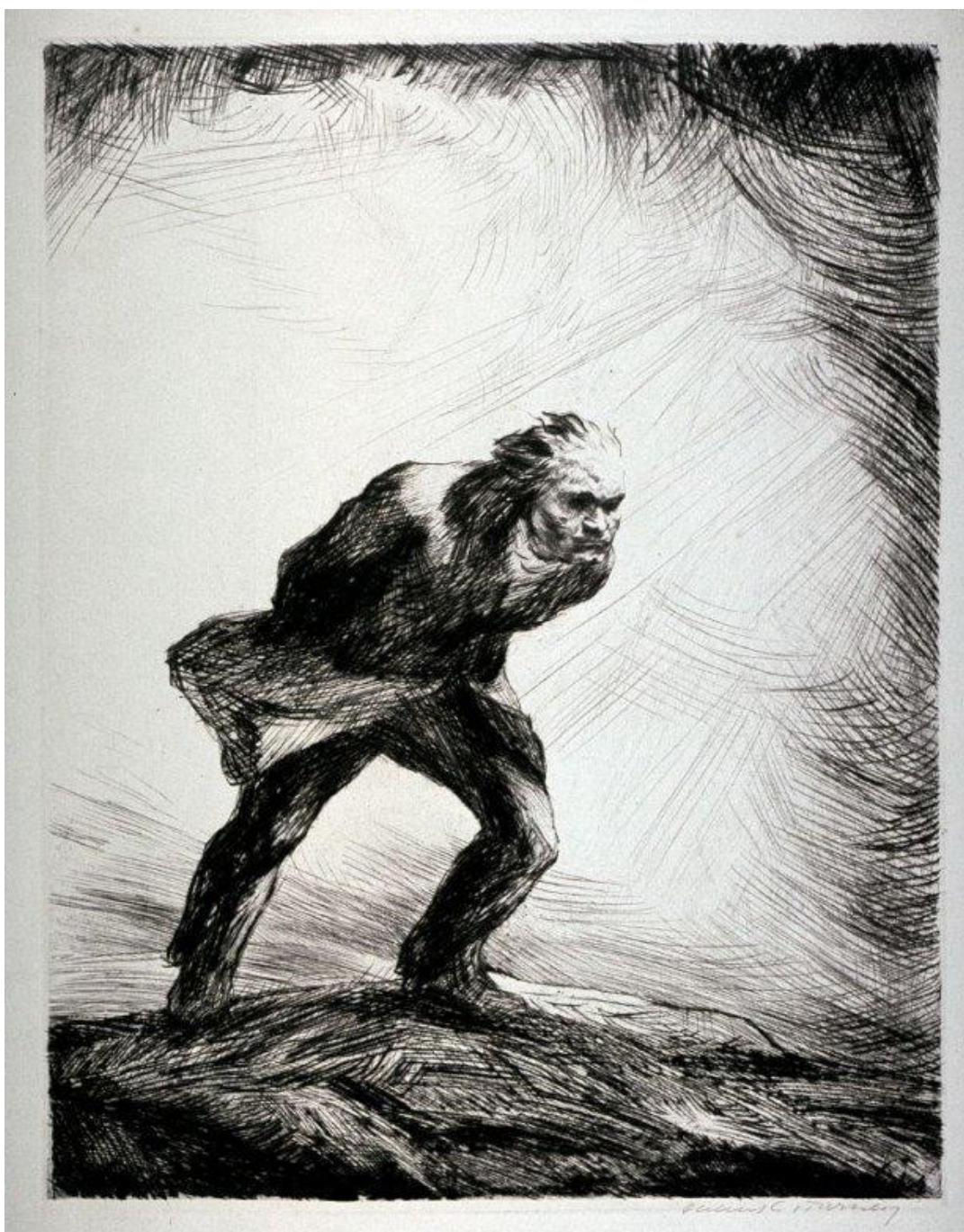


Imagem 12 – *Beethoven on the mountain*, Julius C. Turner, 1922. Fonte: Fine Arts Museum of San Francisco.



Imagem 13 – Damien Hirst em *Beautiful Inside My Head Forever*: o artista midiático.

Fonte: <http://artobserved.com/2008/09/ao-news-roundup-damien-hirsts-beautiful-inside-my-head-forever-auction-at-sothebys-london-is-happening-right-now/>.

Partimos do pressuposto de que a arte, tanto naquilo que diz respeito ao seu sistema quanto nas práticas profissionais (e também estéticas) de seus agentes, apesar de em certos momentos apoiar-se em uma ideia de esfera superior ao mundo corriqueiro e utilitário, a qual se afirma gradativamente desde o distanciamento em relação ao artesanato, é sincrônica com o universo material, econômico e político. Afinal, a obra não é “independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos.” (ELIAS, 1994, p. 53)

Segundo Norbert Elias, Mozart era um artista – e indivíduo – que vivia em um período de contradição: conflito “entre os valores e ideias das classes aristocráticas da corte e os dos estratos burgueses” e “também no interior de muitos indivíduos, inclusive do próprio Mozart [...] que perpassava toda a sua existência social” (p. 15 e 16). Wolfgang Amadeus era um “burguês *outsider*” em uma sociedade dominada ainda quase completamente pelo poder aristocrático. Transitava por esses dois mundos sociais (utilizando o conceito de “mundos” de Howard Becker) de maneira paradoxal, oscilatória, delicada, e desconfortável.

Damien Hirst passeia entre mundos sociais distintos, como o dos artistas e o corporativo (e dos colecionadores). Entretanto, apesar de ser uma figura dotada de paradoxos (refletidos em sua obra), está mais plenamente inserido nas duas esferas e isso não cria uma realidade delicada ou desconfortável, mas um processo de conciliação na contradição. Talvez porque o mundo corporativo e o mundo da arte, apesar de distintos, estejam interseccionados na contemporaneidade.

Segundo o economista estadunidense David Galenson (2007)⁵⁰, o *status* do artista passou por mudanças de paradigmas ao longo dos períodos históricos. Na Idade Média, o artista era equivalente a um artesão, e era pago como qualquer outro trabalhador manual. Ao se libertarem de suas guildas ou corporações de artesãos e se oporem ao modelo de remuneração, uma nova norma passou a vigorar a partir do século XV: “com o novo *status* econômico do artista, veio um desejo para melhorar sua imagem com novas formas de comportamento.” (p. 4) O artista deveria transmitir a imagem de que criava por paixão à arte e não por retorno financeiro, e esta se tornou uma convenção sólida. Tal mudança do *status* artístico foi acompanhada por uma modificação em sua posição na divisão social do trabalho: de trabalhador manual para intelectual. A arte era vista, então, “como uma vocação e não como uma profissão” (p. 5) e o artista não poderia aparecer publicamente como alguém com interesses financeiros, apesar de ter se estabelecido um novo sistema de remuneração, onde os artistas, considerados dotados de qualidades extraordinárias, poderiam receber pagamentos “de estrelas” por suas obras e acumular “uma riqueza que às vezes se igualava à de seus patrocinadores” (p. 24), os aristocratas. Ou seja, os artistas precisavam se comportar de maneira semelhante à desse estrato social, onde a face econômica era considerada vulgar. Assim, as transações monetárias eram sempre realizadas de maneira privada.

Um legado da Renascença, portanto, veio a ser a convenção de que embora os artistas pudessem avidamente buscar ganhos financeiros em particular, eles nunca deveriam parecer publicamente interessados em recompensas monetárias, mas deveriam ser percebidos como trabalhando para a glória da arte e a honra dos patronos e instituições que serviam. (GALENSON, 2007, p. 24 e 25)

No final do século XIX começou a ocorrer uma mudança no sistema de patronato artístico: o patrocínio governamental foi sendo substituído por um mercado competitivo e o monopólio institucional da Academia, desafiado por salões menores e independentes, planejados pelos artistas, muitas vezes apoiados pela burguesia que assumia o posto central na

⁵⁰ Professor do Departamento de Economia da Universidade de Chicago.

economia. “A existência de um mercado independente e competitivo para a arte gerou uma mudança nas atitudes críticas em relação aos preços” (p. 7), pois, foi nesse momento que os valores alcançados nos leilões passaram a vir a público e a serem discutidos por críticos no mundo da arte. Ainda assim, o artista deveria performar de acordo com as convenções renascentistas.

Já no século XX, as galerias passaram a ocupar um lugar central no sistema da arte – que se expandiu nesse momento – em detrimento dos salões. Picasso foi o primeiro artista importante a se destacar através desse tipo de instituição que despontava para, gradualmente, vir a se tornar dominante na construção das reputações dos artistas no Ocidente. Talvez Picasso tenha sido o primeiro “artista empreendedor”:

No início de sua carreira, Picasso usou sua arte para cultivar figuras-chave no mundo da arte de Paris, ao fazer retratos do poeta e crítico Guillaume Apollinaire e da colecionadora Gertrude Stein. No entanto, ele dedicou esforços mais extensos para retratar negociantes, à medida que cultivava cuidadosamente figuras centrais no mercado de arte que podiam vender seu trabalho e espalhar sua reputação com importantes exposições e publicações. (GALENSON, 2007, p. 8)

Assumia uma estratégia relativamente empreendedora, no sentido de uma habilidade para se fazer apoiar pelos árbitros do gosto ou aqueles que detinham o poder de conferir e expandir sua reputação – *marchands*, críticos, colecionadores e curadores. Joan Miró, ao visita-lo em Paris no ano de 1919, lamentou o ambiente depressivo de seu ateliê, pois segundo ele, todas as obras eram feitas de acordo com as considerações de seu marchand e visando o rendimento monetário (*op. cit.*). Entretanto, o interesse de Picasso em recompensas materiais era sigiloso e não fez parte de sua imagem pública – mesmo tendo acumulado consideráveis rendimentos. Segundo Sarah Thornton, “a carreira de um artista como Picasso foi construída na esfera particular. As pessoas podem tê-lo conhecido como um artista famoso [...] mas nunca ficaram chocadas com os preços alcançados por sua obra; elas não sabiam disso.” (2010, p. 27 e 28) Até hoje, no senso comum, a figura do artista é pouco associada ao mercado ou ao ganho econômico: ele é mais lembrado por sua “criatividade artística e seus muitos casos de amor” (GALENSON, 2007, p. 25).

Andy Warhol foi o artista que rompeu publicamente com a convenção vigorada por cinco séculos: “ele era fascinado por dinheiro, adorava ganhá-lo e nunca tentou esconder isso”. (*op cit*, p. 11) Warhol, com sua *persona*, a estética publicitária, os temas (próximos à cultura de massa) e as técnicas (como o uso da serigrafia e impressão mecânica) aproximou a

produção de mercadorias e obras de arte. Uma prática comum de Warhol era a produção de retratos sob encomenda, no início de sua carreira e principalmente nos anos 1970, até esta se tornar sua maior fonte de receita. Ele incentivava seus amigos e funcionários a buscarem novos clientes, prometendo-lhes comissão, e afirmava que “queria ser um empresário de arte ou um artista de negócios.” (GALENSON, 2007, p. 15) Nos anos 50, passou a contratar assistentes para auxiliá-lo na produção de seus desenhos e em 1962 estes já os executavam completamente. Já na década de 1980, o artista criava arte para campanhas publicitárias. Ou seja, “ele não apenas exibiu seu fascínio por dinheiro e riqueza, mas também rebaixou abertamente a dignidade de sua profissão”. (*op. cit.*, p. 16) Através de sua *persona*, se colocou como celebridade e garoto propaganda, expandindo as possibilidades de atuação artística que, nesse momento, ainda não seriam amplamente exploradas.

Segundo Galenson, apenas na década de 1980 houve um real “sucessor” das práticas artísticas comerciais de Warhol: Jeff Koons. Desde então essa postura se estendeu um pouco mais – ainda que até hoje seja mais ou menos restrita em relação à dimensão do mundo da arte –, aos novos artistas que surgiam, sendo um de seus proeminentes Damien Hirst, o qual ganhou destaque nos anos 1990. Contrária à visão romântica da arte se instituiu, assim, uma visão cínica (COELHO In: BALZAC, 2012, p. 55). De acordo com Galenson, Hirst considera as avaliações de mercado expressivas e, portanto, “insiste em receber preços altos por seu trabalho” (p. 21). Sua fama, afinal, se estabeleceu, em um primeiro momento, mais por sua atitude empreendedora do que por sua arte mais propriamente.

Como explanado no primeiro capítulo, a neoliberalização fez com que o Estado – bem como seus aparelhos ideológicos⁵¹ – passasse de um órgão subsidiador e assistencialista para assumir um comportamento empresarial. Essas propriedades afetam diretamente o sistema de arte, seja no âmbito institucional ou do mercado, como demonstrou Chin-Tao Wu (2006), gerando possibilidade e legitimidade para a influência drástica do corporativismo neste âmbito, com a chamada “privatização da cultura”.

O espírito empresarial inundou as concepções de sociedade e Estado de forma ainda mais generalizada que outrora, influenciando as subjetividades e dando origem a um sujeito distinto do altruísta e coletivo “homem benthamiano”. Este indivíduo contemporâneo, mais individual, egoísta e competitivo, é chamado pelos franceses Pierre Dardot e Christian Laval de “sujeito empresarial”, “sujeito neoliberal”, “homem-empresa” ou “neossujeito”.

⁵¹ Termo de Louis Althusser.

Não há apenas um incentivo crescente de posturas empreendedoras para tornar-se proprietário de um negócio, mas os próprios órgãos públicos assumem tal postura, bem como as cidades, no chamado “empreendedorismo urbano”:

[...] a atividade da parceria público-privada é empreendedora, pois, na execução e no projeto, é especulativa, e, portanto, sujeita a todos os obstáculos e riscos associados ao desenvolvimento especulativo, ao contrário do desenvolvimento racionalmente planejado e coordenado. (HARVEY, 2005, p. 173)

Isso ocorre igualmente nos setores culturais, por meio da preocupação cada vez maior das instituições artísticas com suas receitas no contexto dos cortes de auxílio estatal, sendo obrigadas a buscar apoio monetário no universo corporativo, e assumindo, assim, uma postura mais empreendedora que anteriormente. Nesse sentido, consideramos que o empreendedorismo se replica na formação de diversos agentes da cultura, além dos artistas.

Também determinante, é a proximidade de Damien Hirst dos “circuitos do capital: dos gostos e desejos da elite que compra sua obra e da qual ela depende economicamente, e do público ‘popular’ ao qual sua obra também se dirige” (WHITE, 2005, p. 29), por se enquadrar na categoria de obra de arte erudita e, ao mesmo tempo, de cultura *pop* – afinal, algumas de suas obras se apresentam atualmente enquanto ícones *pop* – um exemplo é o tubarão. Ao reconhecer Hirst como um sintoma “e não como algo que simplesmente nos aconteceu”, White relaciona a persona e obra do artista com o contexto no qual se formou e iniciou sua carreira.

Raymonde Moulin (2007) falava sobre o advento do *marchand* empreendedor, como “pedra angular do sistema” a partir do final do século XIX, utilizando o conceito de Joseph Schumpeter, do empreendedor como “assumidor de riscos, comanditário, organizador e inovador.” (*ibid*, p. 27) No sentido schumpeteriano, os empreendedores também podem ser entendidos como “aqueles que reformam e revolucionam o sistema produtivo” (ASSIS *et al.*, 2021, p. 21), e é possível abordar o novo paradigma do *marchand* dentro do sistema produtivo da arte sob esse ângulo. A nova atitude deste agente seria marcada pela centralidade na construção da legitimidade de seus artistas de maneira semi-independentemente de outras instituições do sistema de arte. Assim, as galerias se tornavam as incubadoras de novos estilos, assumindo os riscos do lançamento de jovens artistas. Para a autora, o modelo desse tipo de *marchand* é Leo Castelli, famoso pela difusão da *pop art* e principalmente de Andy

Warhol, um dos artistas mais bem sucedidos em termos econômicos e simbólicos na arte do pós-guerra.

O conceito de “artista empreendedor” aqui trabalhado se refere ao artista que protagoniza a construção de sua legitimidade, por monopolizar sua “marca”, e, portanto, possui certa autonomia em relação aos sistemas de consagração e ao mercado, podendo desempenhar certo poder dentro do campo. Entretanto, a autonomia nunca será absoluta, inclusive porque o artista empreendedor não é um *outsider* do sistema de arte, pelo contrário, ele está inserido nesses espaços e assume um papel de celebridade dentro deles.

Hirst também definiu uma nova estrutura para a carreira prototípica de um artista: desde o início, ele confiou no efeito provocador que distinguiria sua arte de outras. Além disso, ele contornaria as hierarquias tradicionais impeditivas a fim de atingir uma classe potente de compradores. De certa forma, pode-se supor que todas as relações profissionais que estabeleceu foram primeiramente para impulsionar sua carreira. Por ser seu próprio curador, gerente de marca e negociante, Hirst se inaugurou como paradigma de empreendedores artísticos econômicos. (ENHUBER, 2014, p. 16)

Em outras palavras, o artista empreendedor seria um tipo de artista que protagoniza e semi-gerencia a construção de sua reputação, porque detém sua assinatura e sabe jogar com seu capital simbólico através de uma autonomia relativa aos sistemas de consagração e às estruturas tradicionais do mercado. Mas, afinal o que caracteriza o artista empreendedor e por que Damien Hirst é um modelo dessa categoria?

Preliminarmente, é preciso diferenciar o empreendedor cultural do artista empreendedor. O primeiro seria entendido por aquele proprietário – não necessariamente um artista – de instituições ou estabelecimentos relacionados à cultura: museus, galerias, teatros, etc. O segundo se trata de um conceito mais restrito e delimitado a um grupo muito seletivo de artistas.

Na presente pesquisa, foram encontradas referências bibliográficas que citam o termo “artista empreendedor”, desde livros (CRANE, 2011; GOMPertz, 2013; THORNTON, 2010), artigos acadêmicos (BALZARIN, CALCAGNO, 2016; ENHUBER, 2014; GALENSON, 2007), até artigos de jornais (MAYER, 2015) e uma tese de doutorado (WHITE, 2009). A maior parte deles se refere à Damien Hirst como um dos paradigmas dessa categoria. Entretanto, não desenvolvem uma tipologia sobre aquilo que caracterizaria um artista empreendedor ou sobre quais características de Hirst o tornam apto a ser considerado uma figura proeminente desta nomenclatura. Geralmente esta é usada no sentido de um

adjetivo em meio a muitos outros. Portanto, procuramos mapear as particularidades que definem Hirst como um artista empreendedor.

As qualidades de um artista empreendedor, aqui enumeradas, são baseadas em Hirst e sua trajetória. Existem outros artistas que assumem posturas empreendedoras, como Jeff Koons, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, etc., mas cada qual possui suas peculiaridades. O artista empreendedor, no caso de Hirst, é caracterizado por: saber negociar, vender sua ideia, atrair patrocínios; saber usar o *marketing* e atrair publicidade gratuita para sua popularidade e valor de mercado; ser um *self-made man*, ou seja, proveniente das classes trabalhadoras, construindo sua carreira sob uma tábula rasa; possuir uma imagem autopromocional e um espírito empresarial; assumir riscos; possuir um nome *grife*; dispor de grande apelo midiático e *status* de celebridade; terceirizar grande parte da manufatura de suas obras, o que viabiliza uma alta produção anual; participar de projetos comerciais e colaborações com marcas de luxo ou de massa; ser proprietário de estabelecimentos e instituições, culturais ou não – assume, também, um viés de empreendedor cultural. De modo geral essas são as particularidades que envolvem o artista empreendedor em questão, mas que podem se estabelecer em maior ou menor grau ou apenas parcialmente em relação a outros artistas.

Hirst é conhecido como o *enfant terrible* da arte contemporânea inglesa e sabe como monetizar e mercadejar sua atitude “subcultural” e “rebelde”; na verdade, sempre soube, desde a graduação na Goldsmiths, onde foi instruído a exercer uma postura empreendedora; nesse sentido, pode ser considerado um empreendedor profissional. Talvez, essa seja uma grande diferença entre os artistas empreendedores contemporâneos e os artistas modernos com algum ímpeto empreendedor e independente, como Pablo Picasso. Outra distinção seria aquilo que foi exposto anteriormente, a partir da pesquisa de Galenson (2007): a convenção de que o artista não deveria exercer seu trabalho de modo monetariamente interessado. Este protocolo já havia sido quebrado por Warhol e Koons, mas o culto ao empreendedorismo dos anos 1980, que inundou a esfera artística, também seria um fator influente para o desenvolvimento de tal abordagem em Hirst. O artista recorrentemente coloca na mídia seu empreendedorismo e vocação monetária, de maneira mais pública possível.

A Goldsmiths pode ser “percebida como uma incubadora para novos empreendedores do setor criativo” (ENHUBER, 2014, p. 11). A universidade “encorajava os alunos a se envolverem com o mercado de arte desde o início, por exemplo, aproximando-se ativamente

de seus negociantes para neutralizar os cortes de subsídios governamentais” (*ibid*) Assim, os artistas formados nessas novas condições adquiriram habilidades empresariais, sendo talvez a principal delas naquele momento a de obter patrocínio.

Desde o princípio, Hirst soube atrair patrocinadores e chamar a atenção dos colecionadores: na exposição Freeze (1988), da qual foi curador e um dos artistas, pessoalmente levou Norman Rosenthal (diretor de exposições da Royal Academy) em um taxi para o evento (TOMKINS, 2009) e na mostra Gambler (1990), convidou Charles Saatchi, que a partir de então começou a investir em sua carreira. “Hirst usou efetivamente suas habilidades carismáticas e empreendedoras para [...] estabelecer um relacionamento comercial com Saatchi.” (ENHUBER, 2014, p. 12) Isso deu ao artista “carta branca” para produzir obras monumentais e extravagantes, com o apoio monetário sempre garantido para executá-las. Ele pode ser considerado um dos artistas que, a partir da teoria acerca do campo em Bourdieu (2003), “conhecem o suficiente a lógica do campo para a desafiar e a explorar ao mesmo tempo.” (p. 123) Damien Hirst assume uma multiplicidade de papéis: é artista, curador, colecionador e empreendedor cultural.

2.7 - Assumir belos riscos: *Beautiful Inside My Head Forever*

“I have proved it to myself that art is about life and the art world’s about money.”
(Damien Hirst apud GALENSON, 2007, p. 20)

“Hirst escancara o artificialismo desse mercado. É uma atitude muito saudável. Ele joga luz em mecanismos recorrentes, ajuda a expor a estrutura vigente, a artificialidade de uma estrutura que, mesmo quando procura se fundar em possível historicismo, você sabe que tem coisas muito manipuladas. Gosto especialmente do leilão que Hirst promoveu dos próprios trabalhos sem que tivessem passado primeiro por uma galeria. Aquilo foi uma performance superirônica. Ali, ele quebrou um paradigma do mercado: até então, novos trabalhos eram vendidos em galerias. Obras já existentes no mercado se vendiam em leilões ou, como ele é chamado, no mercado secundário. Hirst juntou mercado primário e secundário em uma coisa só. Riu de tudo e ainda embolsou uma montanha de dinheiro. Pouco depois, o banco norte-americano de investimentos Lehman Brothers faliu. Hirst foi premonitório. Ele fez o melhor negócio possível antes de o sistema financeiro mundial desmontar em pedaços e entrar em crise, em 2008.” (MEIRELES, 2014, p. 108 e 109)

A análise do leilão de 2008 é considerável para a presente pesquisa, não só por ter sido um evento grandioso e inédito na arte contemporânea ocidental, paradigmático para sua

postura enquanto artista empreendedor, como também um movimento arriscado para seu valor de mercado, supostamente desvalorizado após o leilão, como levantam alguns artigos em jornais e revistas. Há uma especulação de que a exposição de 2017, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (analisada no terceiro capítulo) seria uma tentativa de Hirst ressurgir e restabelecer sua reputação tanto simbólica quanto monetária, após a queda de preços desde o leilão. Examinaremos, no decorrer da pesquisa, se tal hipótese possui algum lastro real e factual.

Beautiful Inside My Head Forever foi um leilão individual de Damien Hirst na Sotheby's onde o artista rompeu as mediações do mercado primário – excluindo seus famosos *marchands* (Larry Gagosian, nos Estados Unidos e Jay Jopling, na Inglaterra) – e vendeu suas obras diretamente no mercado secundário, em meio ao início de uma das maiores crises do capitalismo. Ao todo foram 223 lotes leiloados, com todas as obras produzidas naquele ano, especialmente para o evento, as quais alcançaram um valor total de 111.464.800 GBP (incluindo os prêmios dos compradores). Foram dois dias de leilão na Sotheby's Londres: dia 15 de setembro à noite (*Evening Sale*), compreendendo os lotes de 01 a 56; e dia 16 de setembro, durante o dia (*Day Sale*), compreendendo os lotes de 101 a 180 e 201 a 287, em duas sessões. Este foi um movimento arriscado para o valor e reputação de suas obras:

Havia também a possibilidade de que as novas obras não fossem vendidas, um resultado que poderia fazer a imagem e o valor de mercado de Hirst despencarem. Se isso ocorresse, seria uma humilhação pública que poderia até encerrar sua carreira (essa é uma das razões por que os artistas evitem essa rota, preferindo as conversas murmuradas, o sigilo comercial e as vendas privadas que um marchand proporciona). (GOMPERTZ, 2013, p. 389)

Por ter feito um acordo direto com a Sotheby's – e não há como saber ao certo as condições de tal transação –, sem a mediação de suas galeristas e *marchands* regulares, Hirst provavelmente obteve um rendimento muito superior ao passar diretamente para o mercado secundário⁵². Este acontecimento se configurou enquanto uma ruptura com as regras do jogo do mundo da arte, inclusive porque, no mercado secundário, o lucro é direcionado para o colecionador proprietário da obra a ser vendida e o artista que a criou não recebe absolutamente nada pela valorização de sua criação – ao menos em primeira instância. Damien Hirst se colocou, assim, como detentor e manipulador de seu próprio capital simbólico através de sua “autonomia relativa” (BOURDIEU, 2003). Em apenas dois dias,

⁵² KENNEDY, Maev. £111m Damien Hirst total sets record for one-artist auction. The Guardian, 16 de Setembro de 2008.

Hirst obteve ganhos maiores do que todos os artistas da National Gallery são capazes de obter na vida⁵³.

A atitude de Hirst no leilão, ao excluir a mediação de Larry Gagosian e Jay Jopling, foi uma demonstração desafiadora das convenções do mercado de arte ocidental e afirmadora de sua significativa independência, a partir da qual ele poderia se autogerir (HOROWITZ, 2014)⁵⁴, aquilo que Bourdieu (2003) chama de “ruptura no interior do campo”. Embora haja uma narrativa de disputa e rebeldia na atitude individual de Hirst, os *marchands* parecem ter auxiliado a alta de preços, através de lances ou compra de alguns lotes. Aparentemente, eles se envolveram em mais da metade dos 70,5 milhões de libras esterlinas.⁵⁵ Segundo Horowitz, essa questão gerou acusações de protecionismo e demonstrou como os *insiders* podem atuar no mercado para influenciar os preços segundo seus interesses. Tal situação revela que, apesar de ter sido disseminada uma ideia da exclusão dos *marchands* das transações, ainda assim, o artista não se colocou como um *outsider* do sistema de arte ou não fez completa oposição aos seus galeristas ao tomar tal decisão.

Apesar de Damien Hirst por vezes se arriscar – e isso compreende colocar sua carreira e valor de mercado em risco –, há um controle de sua reputação em algum nível, e este envolve agentes interessados em mantê-lo prestigioso no mundo da arte contemporânea – *marchands* e colecionadores principalmente, além do próprio artista. Em suma, existe uma narrativa muito difundida – o que ficou evidente ao longo de toda a pesquisa – de sua desobediência e oposição ao sistema da arte; mas essa “rebeldia” fora acordada anteriormente e, até certo ponto, controlada para que não fosse tão arriscada quanto poderia.

Embora a passagem direta para o mercado secundário (ou seja, sua transfiguração em mercado primário público) seja comumente considerada como um movimento inédito no mundo da arte, Hirst pode ter-se inspirado na morfologia do mercado de arte chinesa, o qual se evidenciava no período em questão. Na China, as fronteiras entre mercado primário e secundário são mais esmaecidas e os leilões são mais influentes e decisivos sobre as reputações e valorações artísticas do que as galerias, que não possuem um “poder de intermediação” muito consolidado. Existe, portanto, na China, uma prática habitual onde artistas, e até mesmo suas galerias, vendem obras diretamente no mercado secundário. Dessa forma, as casas de

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ O livro “*Art of Deal*” de Noah Horowitz é resultado de sua dissertação de Ph.D. no Courtauld Institute of Art in London, orientado por Julian Stallabrass, um pesquisador especializado nos YBAs.

⁵⁵ “Hirst Dealers Bolster Prices at Record Sale,” Sunday Times, 21 Setembro de 2008.

leilão atuam como “plataformas de mercado primário.” (MARCATO, 2021, p. 83) e “alguns artistas costumam usar indiretamente o mercado de leilões para inflar o preço de suas próprias obras” (p. 52). O sistema de arte contemporânea na China também é altamente midiático e a comercialização de obras é mais escancarada. Essa morfologia diferente do ocidente – onde existiu uma tradição artística renascentista que consolidou a ideia de que os artistas deveriam ter objetivos passionais e não econômicos; e romântica, com a figura do gênio criador – possibilita que artistas transitem e atuem por meios mais comerciais de forma menos estigmatizada. Inclusive, Ai Weiwei e Cai Guo-Qiang são considerados artistas empreendedores (*ibid*). No Ocidente, no entanto, não é comum que obras sejam vendidas pela primeira vez nos leilões, a não ser em eventos de caridade.

Procuramos investigar os resultados do leilão, em termos do valor atingido pelas obras em relação às suas estimativas, para mapear a desenvoltura durante tal evento e após, na ocasião das revendas de certas obras. Algumas análises, disponíveis gratuitamente em revistas especializadas, até existem, porém são incompletas ou parecem demonstrar parcialidade.

Para desenvolver a presente análise, foram mapeados todos os lotes, a partir do *site* da Sotheby’s, e coletadas informações sobre: o número do lote, o título da obra, o estilo, a técnica, o valor estimado, o valor atingido em leilão e o valor da revenda em leilão após 2008 (se houver). Com essas informações podemos mensurar de forma mais exata o sucesso do evento, quantas obras atingiram valores maiores, menores ou dentro das estimativas (gráfico 2). Para levantar os dados dos valores de revenda, foram utilizados os sites das casas leiloeiras Sotheby’s, Christie’s e Phillips, onde foi verificado, obra a obra, se houve revenda posterior, onde ocorreu, e o valor estimado e atingido na revenda. Assim, foi possível mensurar se teria sido um bom investimento, em termos financeiros, a aquisição de obras do leilão para revendê-las posteriormente. Este mapeamento foi realizado em agosto de 2020.

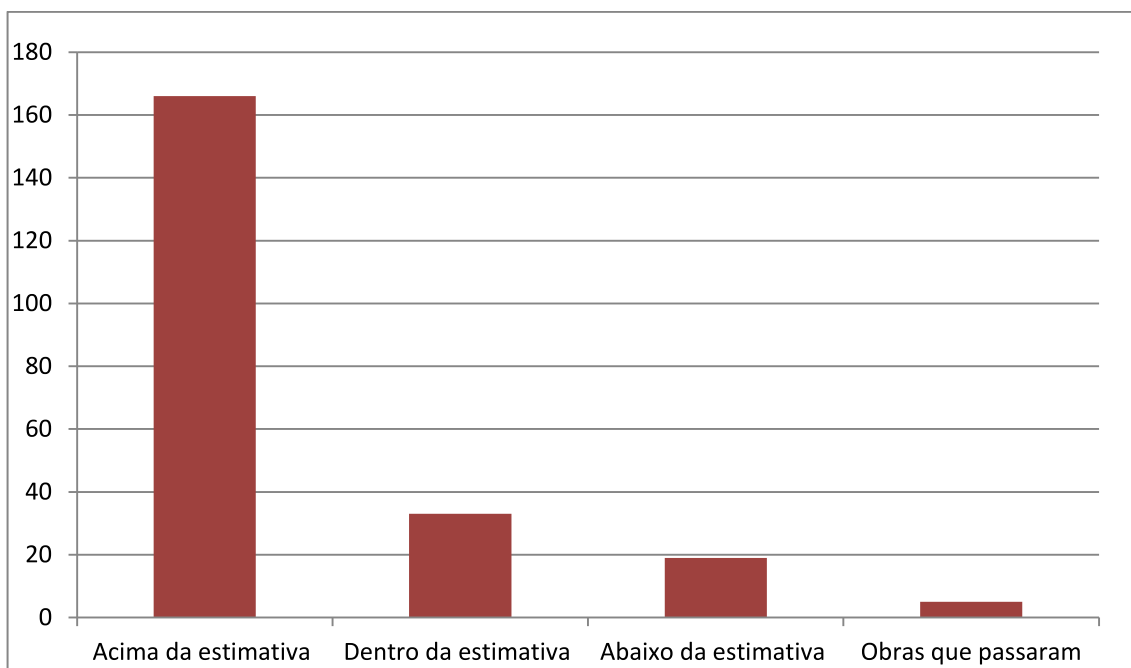


Gráfico 2 - Relações estimativas/valores da venda das obras em *Beautiful Inside My Head Forever*.

Fonte: autoria própria.

É inegável que o leilão de Hirst foi um sucesso, levando-o a atingir o recorde de leilão de um único artista vivo no Guinness World Records⁵⁶, ultrapassando em dez vezes o recorde anterior, de um leilão de obras de Picasso em 1993⁵⁷. Dos 223 lotes, 160 foram vendidos em valores acima da estimativa, 33 foram arrematados por um valor dentro daquele estipulado na estimativa, apenas 19 foram vendidos por preços abaixo da estimativa e cinco passaram, não foram vendidas naquele dia. Entretanto, os valores foram instáveis e razoavelmente heterogêneos: alguns lotes foram vendidos muito abaixo, outros muito acima – dobro ou triplo – do valor estimado.

⁵⁶ O recorde foi registrado no Guinness Book como “*most money made at auction by a single artist*”.

⁵⁷ KENNEDY, Maev. £111m Damien Hirst total sets record for one-artist auction. The Guardian, 16 de Setembro de 2008.



Imagem 14 - The Golden Calf, 2008. Fonte: damienhirst.com.

Esperava-se que a obra *“The Golden Calf”* estabelecesse um novo recorde em leilão para uma obra de arte contemporânea, superando *“Balloon Flower (Magenta)”* de Jeff Koons (ver gráfico 3), arrematada em junho daquele mesmo ano por 12.921.250 de libras na Christie’s. A obra de Hirst, apesar das altas expectativas (com estimativa de oito a doze milhões de libras), atingiu 10.345.250 libras e não configurou um novo recorde. Mesmo assim, o Bezerro de Ouro se estabeleceu como a segunda obra mais cara do artista, no mercado secundário⁵⁸, adquirido pelo megacolecionador francês Bernard Arnault (THORNTON, 2015), presidente do LVMH Group e atualmente o terceiro homem mais rico do mundo segundo a *Forbes World’s Billionaire List*⁵⁹.

⁵⁸ MILLIARD, Coline. Art Market Analysis: What Is the Work of The YBAs Really Worth? Artnet, 30 de março de 2014.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.forbes.com/billionaires/>.

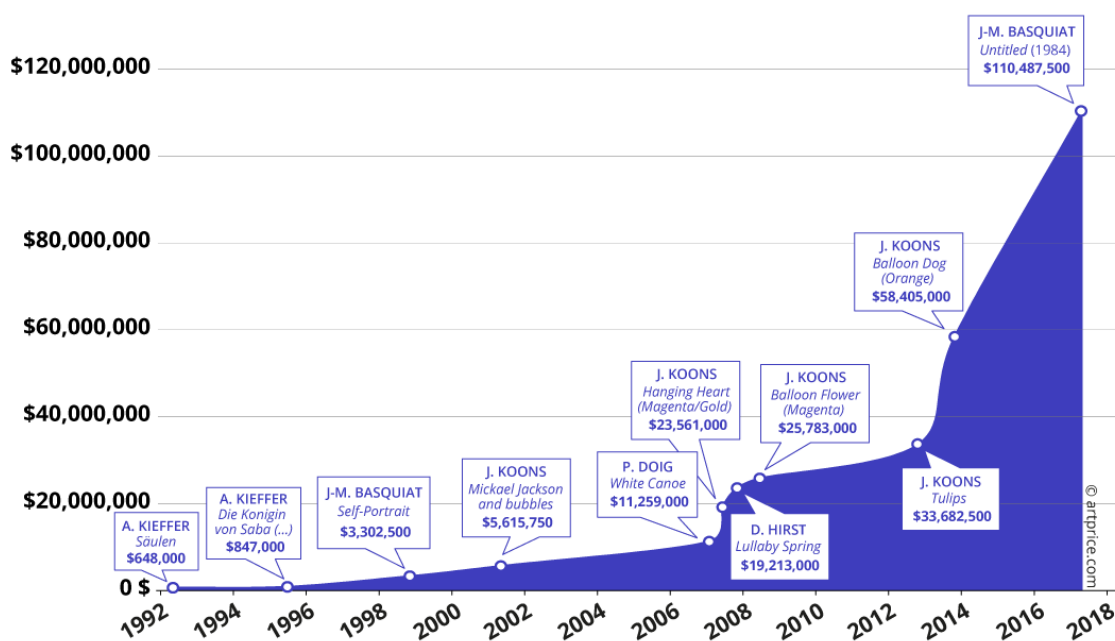


Gráfico 3 - *Highest Prices Recorded for Contemporary Artworks.*
 Fonte: Arprice 2018 market report.

Ao analisar o conjunto de obras presentes no leilão, a massificação da produção se evidencia. Existem muitas obras parecidas, variações que parecem quase inesgotáveis de um mesmo tema (como os doze quadros de borboleta, em cores diferentes, cada um intitulado com um signo do zodíaco, sem qualquer relação aparente com a estética da obra). O fato de todas as obras serem datadas de 2008 – inclusive ele foi o primeiro artista a mercenciar uma quantidade tão grande de criações produzidas sob medida para o mercado secundário – nos permite questionar o real valor e preocupação estética na concepção destas, fabricadas em quantidade monumental, com a intenção do arremate no leilão. Num sentido comparativo, enquanto as obras de *Beautiful* foram vendidas recém-produzidas, as obras de *Treasures* (que serão abordadas mais detalhadamente no próximo capítulo) possuem anos de produção diversos e espaçados – ou seja, foi uma exposição planejada ao longo de um grande intervalo de tempo.

Por outro lado, o leilão pode ser lido no sentido de um *approach* artístico e performático, o que se enfatiza pelo próprio título da ocasião: “com a típica elegância e fanfarronice, ele acrescentou uma nota teatral ao evento dando-lhe um nome fantasioso, como os que se costuma dar às exposições” (GOMPERTZ, 2013, p. 389). Nesse caso, a verdadeira obra de arte não está à venda, é a própria venda de todas aquelas obras, é o próprio leilão e a

criação de uma semi-ficção sobre o estabelecimento de valores no mercado. É todo o jogo social que compreende: o bater do martelo, a disputa entre colecionadores, o resultado recordista de vendas no mercado secundário, o estardalhaço na mídia sobre o artista e seu *status* de celebridade, a atitude artístico-empresarial, tudo isso no contexto da iminência de uma crise global. O leilão aconteceu no momento da derrocada dos maiores bancos de investimento de Wall Street, no mesmo dia da quebra do banco Lehman Brothers nos Estados Unidos (15 de setembro de 2008), um episódio que levou ao congelamento dos “mercados globais de crédito [...], assim como a maioria dos empréstimos no mundo” (HARVEY, 2011a, p. 10). Algumas instituições de arte saíram ganhando, outras perdendo: enquanto a Sotheby’s obteve uma imensa publicidade e lucro ao sediar tamanho evento, o Museu de Arte Moderna de Nova York teve um terço de seu orçamento proveniente de patrocínio cortado (*op. cit.*). O contexto no qual o leilão se localizou fez com que este parecesse “retrospectivamente o último suspiro de uma cultura espalhafatosa e esgotada.”⁶⁰ Seu tema principal enquanto obra foi a exposição do *modus operandi* do mercado de arte global – a demonstração da construção fictícia de valor econômico na arte contemporânea.

Há um paralelo entre a configuração de *Beautiful Inside My Head Forever* e *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Consideramos aqui estes dois eventos históricos como marcos na carreira de Hirst, por se tratar de dois momentos que se caracterizam pelo monumentalismo – no tamanho de certas obras, mas principalmente na quantidade e no capital investido para produzi-las – e pela exposição de diversas produções pela primeira vez, em uma lógica expositiva que dá sentido a elas enquanto conjunto. Por se constituírem enquanto eventos que abrangem obras de arte, mas onde o próprio acontecimento e o conjunto destas é a verdadeira obra.

Ambos vendem e expõe, mas em ordens de importância diferentes: o primeiro tinha o objetivo primordial da venda no mercado secundário, mas se tratava também da primeira exposição pública de todas aquelas obras inéditas, as quais não haviam sequer entrado em um museu ou galeria; o segundo tinha o objetivo primário da exposição, mas grande parte das obras já havia sido vendida no mercado primário, antes mesmo de serem expostas. Além disso, tais eventos se configuram enquanto obras em si, onde os objetos expostos são menos importantes do que o conjunto e contexto expositivo, onde as obras não existem para si – ao menos antes da venda –, mas só fazem sentido ao estarem inseridas no conjunto total. Assim,

⁶⁰ HUGHES, Sarah. Damien Hirst stakes all on his Venice treasure comeback show. *The Guardian*, 26 de Março de 2017.

são criações materiais, objetos, mas que fazem sentido dentro de uma lógica imaterial e efêmera, do leilão e da exposição, dos colecionadores e do público, etc.

As obras presentes no leilão podem ser olhadas a partir de um conjunto mais ou menos coeso estético e tematicamente, apesar das diferentes técnicas. Existem muitas obras parecidas, configurando uma produção quase seriada de variações de um mesmo tema ou técnica. São numerosas as obras as quais os títulos remetem à beleza com uma linguagem praticamente publicitária, forçosamente decorativa: de 223 lotes, 36 possuem a palavra “*beautiful*” na denominação – e muitos desses lotes possuem duas ou mais obras com essa mesma designação. Alguns dos objetos (dentro de onze lotes) também possuem, ao final do título, uma espécie de subtítulo, entre parênteses a qualificação: “*with extra inner beauty*”. Como afirma Fernandes-Halloran (2014, apud FETTER, 2017, p. 412), “obras que ficam bem na sala de uma pessoa rica, que combinam com opulência, e podem ser armazenadas e montadas de forma relativamente fácil” são os tipos de trabalho mais facilmente vendáveis e as obras em questão, além de um apelo evidentemente decorativo, pelas cores e pela estética palatável, também possuem o respaldo dessa atribuição no discurso escrito, no título que as descreve. A evocação de temas decorativos pode ser vista sob a lógica de uma postura irônica em relação à compra de arte, como se o artista estivesse promovendo, sob o título, as características superficiais que atraem parte dos compradores.

Também são comuns palavras como *love, calm, passion, silence, landscape, paradise*, temas românticos, frutais, divertidos, inofensivos, escapistas. Poucos são os títulos que evocam algum temor existencial, como o famoso tubarão intitulado “*The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*” (1991). Alguns títulos por vezes remetem a personagens e histórias do cristianismo (*The Mirror of Judas, Judas and Money, The Gospel of Judas*, etc) e da mitologia grega (*The Mirror of Midas, Midas and the Infinite, The Kiss of Midas*, etc).

Dos cem maiores valores alcançados em leilão em toda sua carreira, quarenta e dois foram atingidos entre 2004 e 2008, quarenta foram alcançado somente em *Beautiful Inside My Head Forever* e apenas dezoito dos preços mais altos foram alcançados após o leilão (2009-2016)⁶¹, informação que talvez demonstre uma perda considerável de seu vigor e alarde no mercado secundário antes da exposição de 2017. Todavia, é preciso ter cautela para se chegar

⁶¹ KINSELLA, Eileen. Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks. Artnet, 19 de abril de 2017.

a um veredito sobre a discussão dos preços de Damien Hirst: se estão afundando, estabilizados ou até mesmo crescentes. Ou, ainda – e o que é muito comum no mercado de arte contemporânea de artistas vivos –, se estão apenas passando por um período de instabilidade.

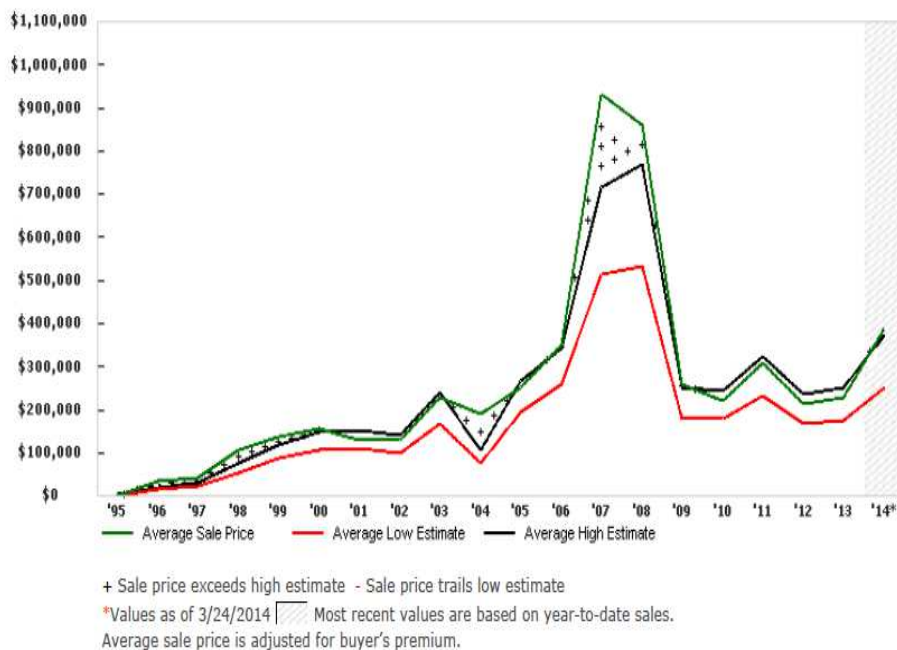


Gráfico 4 - Damien Hirst – Average Sale Price vs Estimates.
 Fonte: Artnet Analytics.

O mercado secundário não nos oferece informações suficientes para afirmar com todas as letras a queda de Hirst. Entretanto, segundo seu *marchand* Jay Jopling, Hirst teria vendido, no mercado primário, um total de 110 milhões de dólares em trabalhos inéditos no ano de 2012. Como comunicado pelo próprio artista, as obras da exposição *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) atingiram o valor total de 330 milhões de dólares nas vendas primárias, um mês antes do fim da exposição⁶². Resta uma pergunta principal: estaria a demanda por suas obras crescendo ou seu mercado é frequentado apenas por um grupo circunscrito de colecionadores interessados em proteger suas aquisições? Seria uma questão difícil de responder, principalmente pela falta de acesso aos dados do mercado primário. E, também, qual o perfil de seus colecionadores? *Connoisseurs*, especuladores, amadores com pouco conhecimento sobre arte contemporânea (principalmente novos colecionadores)?

⁶² SCHNEIDER, Tim. A Decade After Damien Hirst's Historic 'Beautiful Inside My Head Forever' Auction, Resale Prices Are Looking Ugly. Artnet, 12 de Setembro de 2018.

O leilão de 2008 fez de Hirst um “símbolo do excesso pré-*crash*”⁶³. O alarde midiático, a ostentação econômica em meio à crise, a quantidade considerável de obras, a constituição do evento enquanto sem precedentes na história da arte, seu nome grife, o momento do ápice do artista no mercado secundário, tudo isso constituiu o leilão como um prato cheio para interesses especulativos.

Uma das condições necessárias à especulação, além da existência de antecipações na elevação reside na liquidez do mercado, i.e. o número e a frequência das transações devem ser elevados, para que o risco corrido pelos operadores não seja elevado demais e que eles possam também realizar rapidamente seus negócios. Os artistas cuja produção é quantitativamente elevada constituem, assim, uma presa potencial para os especuladores. (MOUREAU, 2017, p. 455)

Outra evidência do caráter especulativo de algumas das compras, a qual pôde ser verificada na pesquisa, foi o número de revendas posteriores: 30 obras foram revendidas no mercado secundário após o leilão de 2008, e algumas foram revendidas mais de uma vez em pouquíssimo tempo⁶⁴. É, portanto, é lícito suspeitar de que ao menos uma pequena parcela dos colecionadores as adquiriu para especulação. Além disso, não há como responder à pergunta sobre quantos desses compradores “tinham interesse em manter a reputação e o valor do artista” (GOMPERTZ, 2013, p. 390), para proteger obras deste em suas coleções.

Como abordado no primeiro capítulo, a compra de arte exclusivamente como investimento é provavelmente menos uma regra que uma exceção entre os colecionadores e o número de obras revendidas após o leilão não é tão significativo frente ao seu número total. O que chama atenção no evento, todavia, é a quantidade de colecionadores do Leste Europeu, Oriente Médio, Ásia ou novos no mercado.

Alina Davey, integrante da equipe da Sotheby’s de vendas para clientes privados, conhecida por ter colecionadores russos como uns dos principais clientes, negociou nada menos que nove obras para um deles, por um valor total de 23,2 milhões de dólares, e Gary

⁶³ KINSELLA, Eileen. Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks. Artnet, 19 de abril de 2017.

⁶⁴ Contando todas as revendas (inclusive mais de uma revenda de uma mesma obra) realizadas até agosto de 2020, as obras retornaram para o mercado secundário em tal quantidade: duas obras em 2009; quatro obras em 2010; quatro obras em 2011; três obras em 2012; duas obras em 2013; cinco obras em 2014; uma obra em 2015; uma obra em 2016; uma obra em 2017; quatro obras em 2018; quatro obras em 2019; e duas obras em 2020 (até agosto) – ou seja, ao longo de todos os anos subsequentes ao leilão de 2008 houve obras revendidas.

Tatintsian, proprietário de uma galeria em Moscou de mesmo nome, adquiriu seis obras por 4,9 milhões de dólares.⁶⁵

Além do contexto da crise de 2008, esse período foi marcado pela profissionalização e expansão dos atores que compõe o circuito da arte de Pequim, com o crescimento no número de museus privados, fundações e colecionadores particulares e corporativos, como demonstrou Amanda Marcato (2021) em sua dissertação de mestrado sobre o mercado de arte contemporânea na China. Tal expansão de agentes e instituições pode ter implicado, em alguma medida, no sucesso de vendas do leilão.

Segundo informado pela Sotheby's, um a cada três compradores eram novos na casa leiloeira, sendo majoritariamente da Rússia ou Oriente Médio. (HOROWITZ, 2014) Para o autor, *Beautiful* foi principalmente uma campanha de *marketing* idealizada por Hirst e pela Sotheby's. A leiloeira organizou uma exposição individual “com qualidade de museu” para exibir as obras pouco antes do evento, gastando aproximadamente quatro milhões de dólares apenas para promover a venda. Em suma, foi provavelmente uma boa oportunidade para a Sotheby's ampliar seu público mundialmente, mas também um ato performático e evento histórico para a carreira de Hirst.

2.8 - Prelúdio para o terceiro capítulo

Apesar de os YBAs terem sido uma espécie de divisor de águas na arte contemporânea mundial e marcado uma década de ouro para arte britânica, esse período chegou ao fim. Muitos artistas provenientes dessa geração – como Sarah Lucas, Tracey Emin, Marc Quinn e o próprio Hirst – ainda se destacam no cenário atual, mas não necessariamente a partir das mesmas abordagens estéticas e temáticas e sem a relativa coerência enquanto movimento que possuíam outrora com o apoio de Charles Saatchi. O colecionador perdeu significativamente sua influência no mundo da arte, e uma das evidências de tal conjuntura é sua ausência em todas as listas do Top 200 Collectors da ARTNews a partir de 2016 (ao menos até o presente momento, 2020). Segundo WHITE (2005, p. 25), existem agora novos artistas e debates na arte contemporânea e, assim, “a arte dos YBAs já começa a atingir o mundo da arte contemporânea como anacronicamente antiquada, até pitoresca”.

⁶⁵ *Ibid*

No próximo capítulo será abordado outro grande evento na trajetória artística de Hirst, no momento em que o artista não aparece tanto como uma novidade, mas como artista completamente estabelecido no sistema de arte.

CAPÍTULO III

O ARTISTA E O COLECIONADOR: UMA INTERPENETRAÇÃO DE PAPEIS

3.1 - François Pinault: o “colecionador esteta”

Colecionadores de arte contemporânea não são apenas compradores. Operam em ambos lados do mercado, não apenas criando demanda, mas também gerando pequenos eventos históricos que impactam a legitimação artística. Se esse envolvimento dos colecionadores na vida artística mostra que eles não são necessariamente pessoas egoístas apenas interessadas em possuir arte, mas que também oferecem diversidade e ajudam os artistas em suas carreiras, isso levanta algumas questões ao considerar a capacidade que os grandes colecionadores têm atualmente em manipular o mercado. Eles dispõem de todas as ferramentas para influenciar o valor e intervir nos preços mais altos que as instituições não conseguem pagar, isso devido ao domínio das informações artísticas e também as da mídia. (MOUREAU, 2019, p. 92)

“Compartilhar com o público as questões que a arte levanta e nos faz - esse é o próprio sentido do projeto cultural que inicii.” (François Pinault)⁶⁶



Imagem 15 - François Pinault com uma escultura (autorretrato) do artista Urs Fischer (“*Untitled*”, 2011), de sua coleção. Fonte: <https://www.pinaultcollection.com/en>.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze>. Acesso em: 21/08/2021.

As circunstâncias atuais, de financeirização da cultura e difusão do corporativismo nas artes, provocaram o esmaecimento ainda mais acentuado das fronteiras entre arte e economia. Sob essas condições, os papéis artístico e empresarial se interpenetram: enquanto o “artista empreendedor” aproxima suas estratégias de reconhecimento – e mesmo o discurso de suas obras de arte – de técnicas empresariais, o chamado “colecionador esteta” busca construir um capital simbólico e immortalizar seu nome em fundações de arte. Procuramos, neste capítulo, completar a dialética entre o empreendedorismo do artista-estrela contemporâneo e as estratégias de construção de legitimação simbólica do colecionador pelo seu exercício de mecenato artístico (já iniciada no capítulo 2, através da relação de Hirst com Saatchi), apoiando-se no exemplo Damien Hirst e François Pinault, e tendo como pano de fundo a íntima relação que possuem atualmente, que resultou na exposição *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017). Enquanto o artista se torna empreendedor e protagoniza a construção de sua legitimidade através do quase-monopólio de sua marca (como visto no capítulo anterior), o “colecionador esteta” (François Pinault) assume tal capital simbólico que é capaz de disputar expressivamente o monopólio discursivo do campo, a partir da criação de eventos históricos com sua coleção e instituições.

Se antes Damien Hirst possuía forte intersecção com Saatchi, atualmente cultiva relações mais diretas com Pinault. Defenderemos ainda que os dois colecionadores, apesar da influência no mundo da arte, da atuação enquanto mecenas e das posições de apelo simbólico, possuem particularidades em suas formas de atuação.

François Pinault (França, 1936)⁶⁷ começou empreendendo no ramo madeireiro e de materiais de construção e, em 1973, passou a atuar no mercado de ações, quando houve uma baixa nos rendimentos de sua empresa (ALVAREZ, 2018) – curiosamente o mesmo ano da Crise do Petróleo e, segundo David Harvey (2008), também momento-chave do estabelecimento de um “sistema de taxa de câmbio mais flexível” e maior predomínio no mercado financeiro (p. 155 e 156). Mudou o perfil para o ramo dos bens de luxo nos anos 1990, ao fundar a Kering, atualmente avaliada em 16 bilhões de dólares e detentora de marcas como Gucci, Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga, Alexander McQueen, Girard-Perregaux, entre outras⁶⁸. A família Pinault possui um patrimônio líquido de 55,7 bilhões de

⁶⁷ Na presente pesquisa não será apresentado o contexto francês com a mesma profundidade da discussão sobre o inglês, pois tal abordagem se configuraria enquanto uma outra pesquisa minuciosa e o objeto principal estudado é Damien Hirst, o qual está inserido no contexto inglês. Mesmo assim, a questão contextual não é local e sim global, repercutindo na França com algumas particularidades.

⁶⁸ Fonte: <https://www.kering.com/en/>.

dólares⁶⁹ e ficou na 32ª posição da *Forbes World's Billionaires List 2021*, graças à sua habilidade como negociante e suas conexões com empresários e políticos influentes⁷⁰ (como a íntima relação de Pinault com Jacques Chirac, ex-presidente da França). Pois, como componentes do mundo dos ricos, “acumulam um ‘patrimônio simbólico’, ou seja, uma rede de relações sociais privilegiadas que lhes permite exercer e aumentar a riqueza. Conexões que facilitam os negócios e lhes propicia oportunidades indisponíveis para outros grupos ou classes sociais.” (ORTIZ, 2019, p. 185) Há, igualmente, uma rede de relações que garantem privilégios em sua atuação no mundo da arte.

Ele é um empresário que assume riscos: é conhecido por comprar empresas pré-existentes e estabelecidas em fase de baixos rendimentos, estagnação ou falência, “reduzindo seus custos, vendendo alguns de seus ativos e, em seguida, mantendo-as como fonte de renda ou as vendendo com lucros.”⁷¹

De início não possuía muita familiaridade com a arte. A figura de Maryvonne Campbell, sua esposa desde 1970, foi crucial para lhe apresentar este mundo e despertar seu interesse pelo colecionismo, que se iniciou naquela década e passou a ocupar uma maior centralidade em sua vida a partir de 1986. No início dos anos 1990, em meio ao clímax da crise no mercado de arte e a consequente queda do valor das obras, Pinault adquiriu uma grande quantidade delas (ALVAREZ, 2018), jogada parecida com a que ele realizava na aquisição de empresas: aproveitar de sua baixa e vulnerabilidade no mercado para obtê-las por menor valor. Sua coleção, de início, abrangia trabalhos de Arte Povera (Giulio Polini, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti) e Minimalismo (Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Carl Andre).

Uma das hipóteses contidas neste capítulo é de que Pinault, árbitro, fomentador da cultura e mecenas, almeja se envolver no contexto cultural de sua época como ator importante, não apenas a partir de seu poder econômico e do patrocínio, mas da afiliação ao campo de alguma forma. Não atoa, Pinault investe na criação de museus privados (Palazzo Grassi, Punta della Dogana e Bourse du Commerce)⁷², além de ser acionista majoritário de

⁶⁹ Disponível em: <https://www.forbes.com/profile/francois-pinault/?sh=787ec8314d20>. Acesso em: 25/07/2021.

⁷⁰ HAMILTON, Adrian. Christie's is bought out by the French: François Pinault's offer is a massive twenty-six times earnings. *The Arte Newspaper*, 31 de Maio de 1998.

⁷¹ HAMILTON, Adrian. Christie's is bought out by the French: François Pinault's offer is a massive twenty-six times earnings. *The Arte Newspaper*, 31 de Maio de 1998.

⁷² É interessante observar que todas as instituições de Pinault estão localizadas em monumentos históricos, ao invés de terem sido construídas sob tábula rasa, como espécimes da arquitetura espetacular contemporânea.

uma das casas do duopólio leiloeiro mundial e uma das principais instâncias do mercado e mundo da arte contemporânea: a Christie's.



Imagem 16 – Bourse du Commerce, Paris. Fonte: cortesia da socióloga e pesquisadora Camila Gui Rosatti.

Por conta de sua solidez e tradição no segmento de leilões – fora criada em 1766 por James Christie e alcançou uma maior centralidade a partir do final dos anos 1950 –, a Christie's, instituição prestigiosa e reconhecida, pode determinar em um grau relevante a reputação e consagração de artistas a partir da criação de eventos históricos ou simplesmente da inclusão de suas obras nas transações. As casas leiloeiras (em especial a Christie's e a Sotheby's) ganharam um protagonismo internacional no sistema da arte a partir do final dos anos 1950, quando os leilões foram se transformando em “shows milionários” e se tornaram “cada vez mais impactantes”, além de adotarem estratégias de *marketing* gradativamente mais refinadas para divulgar seus eventos e obras, incluindo a produção de catálogos, a transmissão televisiva e a utilização de relações públicas para criar um discurso mais atraente para os compradores. (BUENO, 1999, p. 167) Dessa forma, alcançaram recordes de vendas sucessivos.

As casas de leilões tornaram-se as principais arenas do mercado de arte. Os preços fixados publicamente transformavam as obras vendidas em mercadoria-dinheiro que, no cenário econômico internacional, funcionavam como equivalentes econômicos universais. As vendas públicas trouxeram credibilidade econômica ao mercado, ampliando o número de investidores. Apenas as casas de leilão tinham condições para vender a curto prazo e com segurança as grandes coleções. [...] Com os anos se constituíram numa espécie de Bolsa de Arte, onde os compradores que desejassem permanecer no anonimato podiam realizar seus negócios por intermédio de corretores autorizados. (*op cit*, p. 168)

Ser detentor de uma instituição dessa envergadura para o mercado internacional e importante para a consagração de carreiras artísticas é uma grande conquista do ponto de vista simbólico. Com isso, em algum nível ele é capaz de administrar os movimentos de legitimação e os chamados “pequenos eventos históricos” que influenciam a definição da qualidade artística das obras e artistas. (BUENO, 2019; MOUREAU, 2019)

Outro fato que sustenta a presente hipótese é o afastamento de Pinault do universo corporativo e a dedicação integral ao mundo da arte. Em 2003 deixou a atuação corporativa nas mãos de seu filho François-Henri, como novo diretor da Kering, para se dedicar exclusivamente à arte, com uma coleção de 2500 obras⁷³ na época.

Possuir uma casa leiloeira de tal magnitude é um ganho duplo: em termos simbólicos e culturais, como argumentado, e em termos financeiros. Possuir uma instituição do mercado secundário, em lucros, é geralmente muito mais conveniente que dispor de um museu, pois a primeira é, em primeira instância, uma empresa. Pinault abdicou da Kering em 2001, apenas três anos após se tornar proprietário da Christie's. Na realidade ele não deixou de ser empresário de maneira integral, apenas mudou para o segmento artístico dos negócios – que, por sua natureza, acaba mascarando sua função principal: a obtenção de lucros com a venda secundária de arte. A aquisição gerou polêmicas, pela possibilidade de Pinault utilizar de sua posição privilegiada no mercado secundário para ganhos individuais dentro do universo artístico.

Pinault mantém relações pessoais com os artistas que coleciona. Como ele mesmo afirma: “é preciso visitar regularmente seus ateliês, olhar a obra e acompanhar o desenvolvimento dos artistas”.⁷⁴ Seu relacionamento com os artistas garante a ele um local

⁷³ POIRIER, Agnès. How the French Charles Saatchi became the merchant of Venice. The Guardian, 03 de Junho de 2009.

⁷⁴ ALLEN, Kristen. François Pinault: ‘art is good for business’. Handelsblatt Today, 29 de Outubro de 2016.

preferencial para a aquisição de suas novas obras, em meio a tantos colecionadores lutando na lista de espera. Damien Hirst é um desses artistas.

O colecionador vê sua conexão com a arte como algo raro em comparação à maioria dos casos: “sinto pena dos empresários que não conseguem administrar um interesse pela arte além de suas funções na gestão. A arte nos dá a base para o nosso equilíbrio espiritual. E também é bom para os negócios porque apela à imaginação e puxa nossas vendas⁷⁵. Isso nos deixa curiosos e nos ajuda a crescer.”⁷⁶ Para ele, esta dimensão da arte é mais significativa que o dinheiro. “Compra-se arte com paixão, o olho, o espírito interior, o coração - e com base na crença nas capacidades do artista.”⁷⁷

Tal postura apaixonada e a diferenciação que Pinault em fazer de si em relação a outros colecionadores (citada frequentemente em entrevistas), evocam:

A dimensão “desinteressada” em relação aos objetos [que] reforça a proximidade com o mundo da arte; a postura anti-econômica, a recusa do comercial, funciona como estratégia de acumulação de capital simbólico na qual a distância em relação às leis do mercado marca a idiosincrasia de todo um universo.” (ORTIZ, 2019, p. 186 a partir da teoria bourdieusiana)

No *site* de sua coleção há um espaço dedicado para o seu olhar apaixonado enquanto colecionador, intitulado “*the collector’s gaze*”⁷⁸. Interessante notar que este texto sobre o colecionador situa seu colecionismo enquanto uma carreira, mas, ao mesmo tempo, descreve sua atuação na arte de maneira quase messiânica.

3.1.1 - O colecionador esteta

No livro “*François Pinault: artiste contemporain*” – e o título já é sugestivo –, José Alvarez (2018), fundador da editora francesa *Éditions du Regard*⁷⁹, tenta, perceptivelmente, construir uma reputação simbólica e inserir Pinault na história da arte, comparando-o com grandes artistas modernos, como Picasso e Giacometti, e importantes figuras francesas, como

⁷⁵ Aqui o termo “vendas” é utilizado enquanto substantivo, uma faixa que cobre a visão.

⁷⁶ Entrevista de François Pinault em: ALLEN, Kristen. François Pinault: ‘art is good for business’. *Haldelsblatt Today*, 29 de Outubro de 2016.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Disponível em: <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze>. Acesso em: 21/08/2021.

⁷⁹ PIETTRE, Céline. José Alvarez: “L’art, c’est le marché”. *La Gazette Drouot*, 20 de Dezembro de 2018.

Edith Piaf, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. O denomina “coleccionador esteta” (termo que emprestamos para a presente pesquisa, mas por uma perspectiva distinta), em contraste com um tipo de coleccionador que seria mais especulativo e economicamente interessado. Esta tipologia tenta ir além da figura do “coleccionador *connaisseur*”, aquele que compra obras, selecionadas cuidadosamente, por motivações mais profundas e intelectuais do que a mera autoria e trabalha para a consolidação de êxitos artísticos. A denominação “esteta”, em primeiro lugar, evoca uma tradição filosófica das artes e um nível superior e ativo de intelectualização: a ideia de um coleccionador que seria como um teórico das artes, que participa, direta ou indiretamente, do processo de inserção de um artista ou obra na história, através de suas capacidades de percepção artística. Há um discurso afetado e artificial que se empenha em legitimá-lo do ponto de vista simbólico, como na citação abaixo:

Durante o século XX, foi a vez de Picasso se libertar do mercado, renovar o gênero, tornando-se o primeiro artista "empreendedor". [...] Já mencionei o paralelo entre a figura do grande artista e o magnata François Pinault, ambos movidos pela mesma determinação, pela mesma excessividade, pela mesma ambição, pelo mesmo desrespeito à conveniência. Eles são movidos pelo desejo de ser o primeiro, o mais rico ou o mais famoso. Poucas coisas finalmente os diferenciam. De fato, criar uma obra ou construir um império requer um dom superior. Nos dois casos, a solidão é a mesma. [...] Uma espécie de irmandade, portanto, une o artista e o coleccionador, de uma maneira quase infantil [...] Um cria e o outro desenterra. (ALVAREZ, 2018, p. 175)

Este pode ser um esforço individual e desinteressado do autor, como simples admirador de Pinault. Porém também é possível se tratar de uma abordagem, incentivada pelo coleccionador, para equipará-lo a grandes nomes da história europeia e, assim, incorporar algo de artista à sua persona. Alvarez conhece Pinault há mais de 20 anos. Chegou a frequentar sua casa em Saint-Tropez, o encontrar em exposições e falar a ele sobre a pretensão de escrever o livro em 2016. O autor tem grande apreço pelo coleccionador, o que fica claro no livro e em uma entrevista de 2018⁸⁰. Curiosamente, não parece admirar tanto Damien Hirst, fazendo algumas críticas ácidas ao artista em certos momentos do livro, ao passo em que elogia Jeff Koons.

Para além de seu evidente poder econômico, no livro Pinault é descrito como amante das artes e comparado com mecenas renascentistas, pelo seu suposto talento e intuição para o “magistério da arte” (p. 10). Sua capacidade e paixão em construir sucesso econômico e seu compromisso com a arte são comparados, pois, segundo o autor, Pinault utiliza os mesmos imperativos nos dois campos. Afinal, “a criação de um império é muito semelhante à criação

⁸⁰ PIETTRE, Céline. José Alvarez: “L’art, c’est le marché”. La Gazette Drouot, 20 de Dezembro de 2018.

artística. O magnata, assim como o artista, decide sozinho sua obra e seu destino, passando por momentos de grande angústia e solidão diante das decisões a serem tomadas.” (ALVAREZ, 2018, p. 129)

Enquanto Damien Hirst, através de seu discurso, de sua atuação e de suas obras, demonstra, de maneira *warholiana*, que um artista pode ser um empreendedor, François Pinault defende que um empreendedor e sua trajetória podem se assemelhar a de um artista: “Tenho paixão por criar. Eu criei negócios e os desenvolvi. A vida de um empresário não é uma forma de criação?” (Pinault apud ALVAREZ, 2018, p. 264)

O autor aborda os riscos a que Pinault teria se submetido nos anos 1990, quando o mercado de arte passava por uma crise, e atribui a ele a criação da figura do colecionador-empresário-leiloeiro por meio de sua atuação, algo que teria sido inovador ou inédito no campo do colecionismo.

É citado o desejo pelo colecionador de ser imortalizado (inclusive, Maurizio Cattelan pretende criar seu túmulo) e viver “um amor louco” pela arte através de sua coleção, que é defendida como, ela mesma, criação equivalente a uma obra de arte. “Seu desejo único [é] a realização de uma coleção diferente de qualquer outra e que, como os Medici ou um John Paul Getty, lhe garantirá a imortalidade.” (p. 144 e 145) Fica claro o interesse de Pinault pelo reconhecimento social e em se tornar um personagem histórico na arte. O livro busca contribuir para a construção de uma legitimidade intelectual e histórica a partir da figura deste personagem-colecionador, por vezes comparando-o com artistas, aproximando suas práticas de figuras paradigmáticas do colecionismo e dos Médices. Também pode ser considerado como estratégia para situar Pinault a frente de uma corrida na disputa pelo protagonismo entre os colecionadores de arte contemporânea, em especial outro grande colecionador francês proveniente do mercado de luxo, Bernard Arnault.

Alvarez celebra o advento do neoliberalismo, considera este período como um momento de efervescência cultural e aponta a transformação dos museus públicos atuais em entretenimento, defendendo outro tipo de museu que deve ser mais bem-vindo: o privado. “Ao contrário dos museus, onde a obra é adquirida de uma vez por todas, sob o risco de desaparecer em algum local obscuro de armazenamento, a coleção Pinault é constantemente reexaminada, analisada, questionada. As peças serão vendidas, substituídas por outras mais relevantes” (ALVAREZ, 2018, p. 280) e “ao contrário do museu constantemente desacelerado

pela burocracia, as decisões em Pinault são tomadas rapidamente” (p. 281). Para ele, a coleção em questão já teria adquirido um nível institucional, estando localizada paralelamente aos grandes museus.

3.1.2 - O monumentalismo corporativo frente à Bienal de Veneza

A atuação de Pinault aparenta almejar um lugar na história da arte como uma espécie de mecenas, e seus museus exercem papel fundamental nesse discurso, pois atuam na institucionalização de sua coleção, materializando sua autoridade simbólica. A cidade de Veneza é um dos focos principais do holofote internacional de arte além de evocar toda uma tradição artística por si só: fora cenário de ateliês de grandes mestres, como Ticiano (GREFFE, 2013), e inspiração para criação teatral, como na peça “O Mercador de Veneza” de Shakespeare (1600). O território perfeito para reivindicar “a herança dos mecenas venezianos que estavam interessados nos artistas de seu tempo” (ALVAREZ, 2018, p. 31), bem como para evocar os temas da arte e do comércio⁸¹.

É considerada uma “cidade das artes”, pois a cultura é o centro de sua economia, seja direta – por exemplo, através de seus grandes e prestigiosos eventos como a Bienal e o Festival Internacional de Cinema de Veneza – ou indiretamente – ao atrair o enorme contingente de turistas que consomem os serviços e produtos ali vendidos. Ao mesmo tempo, se configura enquanto local de entretenimento: como há uma grande afluência de hóspedes na cidade em determinados períodos, “os fluxos desejáveis [...] muitas vezes são ultrapassados porque, aos visitantes motivados por uma demanda cultural, acrescentam-se os visitantes que são incentivados a ir para esse local sem que eles, realmente, sintam essa necessidade.” Uma das principais abordagens para reduzir os impactos desse grande contingente e evitar superlotações é o “redirecionamento das demandas não culturais pelos locais culturais através da diversificação da oferta de lazer e *entertainment*”, levando a uma “disneyzação da cultura” na cidade. (GREFFE, 2013, p. 320)

A Bienal é um evento obrigatório para aqueles que desejam estar inseridos no mundo da arte, e recebe uma alta quantidade de profissionais da cultura. Mas não é apenas a arte em si a atrair visitantes de todo o mundo, se trata de um evento social acima de tudo: “a Bienal de

⁸¹ REYBURN, Scott. Venice Is a Stage for Damien Hirst’s ‘Treasures’ (and a Biennale, Too). New York Times, 12 de Maio de 2017.

Veneza parece um feriado, mas na verdade é um evento artístico profissional tão fortemente social que se torna difícil dar atenção à arte.” (THORNTON, 2010, p. 19) Possuir instituições de arte em uma cidade como essa significa mais do que se instalar em um local de culto por excelência: é captar um pouco da luz dos holofotes internacionais para si e, se possível, disputa-la. Organizar uma exposição durante a Bienal, por exemplo, principalmente se monumental (caso de *Treasures*, 2017), permite que esta conquiste grande bilheteria (porque o público da Bienal poderá frequentá-la), apelo midiático (porque jornalistas e celebridades estarão na cidade) e dispute o monopólio institucional do campo.

No final do século XX assistimos a transformações na dinâmica do mundo da arte contemporânea, sendo uma das expressões o crescimento do protagonismo dos colecionadores a frente de revoluções parciais realizadas no interior dessa esfera, promovendo novos artistas e tendências, gerando reinterpretações e redirecionamentos das narrativas. (BUENO, 2019, p. 65)

François Pinault possui três edifícios históricos em Veneza: o Palazzo Grassi, inaugurado em 2006; o Punta della Dogana, em 2009; e o Teatrino, em 2013. Todas as restaurações foram confiadas ao arquiteto-estrela nipônico Tadao Ando. Somando as instituições, Pinault detém o “maior espaço permanente dedicado à arte contemporânea em Veneza”⁸².

⁸² POIRIER, Agnès. How the French Charles Saatchi became the merchant of Venice. The Guardian, 03 de Junho de 2009.



Imagem 17 - Punta della Dogana. Fonte: palazzograssi.it.



Imagem 18 - Palazzo Grassi. Fonte: palazzograssi.it.

Em junho de 2009, simultaneamente à Bienal, Pinault inaugurou o Punta della Dogana, patrimônio concluído em 1682 pelo arquiteto Giuseppe Benoni e utilizado como sede da alfândega até 1980. O colecionador adquiriu o edifício em 2007 quando venceu, com

sua fundação, um concurso aberto pela Câmara Municipal de Veneza, que pretendia converter o espaço em instituição para arte contemporânea⁸³, em uma disputa acirrada com o Guggenheim – o colecionador privado se saiu melhor que o museu na aquisição do edifício.

O texto no *site* do Palazzo Grassi⁸⁴ argumenta que Pinault “desenvolveu um projeto cultural com o objetivo de promover a arte contemporânea e torná-la acessível ao maior número de pessoas possível”, ou seja, que almeja um papel institucional e democrático no sistema da arte. “Sua abordagem é alimentada por seu compromisso em compartilhar sua paixão pela arte com um público tão amplo quanto possível e em acompanhar artistas enquanto eles exploram novos territórios.” A partir de 2006 sua atuação teria se expandido para três âmbitos: na realização de exposições em seus museus, na promoção de exposições em outras instituições e no suporte a artistas emergentes e historiadores de arte. Pinault estabeleceu um programa de residência artística em Lens. Participam da seleção de artistas a Pinault Collection, a DRAC et FRAC Grand Large, o Le Fresnoy (Studio National des Arts Contemporains) e o Louvre-Lens. Além disso, promove o Pierre Daix Prize (homenagem ao falecido historiador da arte e amigo pessoal Pierre Daix), prêmio anual concedido para um estudo de arte moderna ou contemporânea. A Pinault Collection também se envolveu no patronato de importantes patrimônios históricos, como a restauração da casa do escritor Victor Hugo em Guernsey, Hauteville House, e da Notre-Dame em Paris, após o incêndio em abril de 2019.

3.1.3 - O colecionador e o museu, ou como disputar o monopólio discursivo da arte?

O título do presente subcapítulo é uma adaptação de “O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?” (GEORGEL, 2015)⁸⁵ No artigo citado, a autora demonstra como os colecionadores franceses do século XIX (principalmente suas últimas décadas) influenciaram a história da arte através do esforço de divulgar e incluir os artistas modernos em grandes museus, para “fixar no museu uma visão histórica, universalista, enciclopédica, a mesma visão que fundamentara a formação de suas coleções, por vezes em detrimento do Belo.” (p. 282 e 283)

⁸³ Disponível em: <https://www.palazzograssi.it/en/about/sites/punta-della-dogana/>. Acesso em: 06/08/2021.

⁸⁴ <https://www.palazzograssi.it/en/about/collection/>. Acesso em: 20/08/2021.

⁸⁵ Chantal Georgel é historiadora e antropóloga, é pesquisadora do o Institut national d'histoire de l'art em Paris onde investiga a história do gosto a partir do estudo das “coleções privadas francesas do século XVIII ao início do século XX”. Foi curadora do Museu d'Orsay a partir de 1980. (informações disponibilizadas no artigo)

Os colecionadores adotam o enfoque do historiador que viaja, compara, estuda, emite hipóteses, escreve. Observa-se que aumenta a necessidade dos próprios colecionadores apresentarem por escrito suas escolhas estéticas em termos de cultura e de pseudocultura. Os comentários eruditos sobre as obras e os artistas que integram suas coleções se multiplicam. Já não há coleção sem catálogo escrito pelo próprio colecionador, por mais modesto que seja [...] (p. 283)

O final do século XIX também é o momento no qual o ensino de história da arte é institucionalizado na França, onde se destaca a criação da “primeira cátedra de história da arte” na Sorbonne (1876) e a fundação da École du Louvre (1882), que apoiava a pesquisa sobre coleções. Neste período, segundo sua pesquisa, houve uma espécie de “modismo” da prática de “coleccionar para doar a um museu” (p. 284) mais do que apenas coleccionar. Institui-se, então, a figura do “coleccionador-doador”.

O museu vinha, desde o século XVIII, se tornando “o local institucional privilegiado para a *querelle des anciens et des modernes*” e legitimidade cultural (HUYSSSEN, 1994, p. 35), mas, no final do século XIX e início do XX, ganha tal proeminência que gera uma “inversão de valores” na qual “logo não seria o museu que estaria a serviço da arte, mas a arte a serviço do museu, da história e do passado”. Essa inversão foi grandemente influenciada pela atuação dos colecionadores franceses junto a essas instituições, visto que “os anos 1890-1914 constituem uma idade de ouro em matéria de doações e legados aos museus.” (p. 284 e 285) O Louvre, por exemplo, teria recebido 236 coleções (cada uma contendo de uma a cinquenta obras) entre 1873 e 1914.

Os colecionadores eram motivados pela ideia de erigir uma nova história da arte:

No mesmo ano [1876], Gustave Caillebotte redigia seu testamento. Tinha vinte e oito anos de idade e nada era urgente; e no entanto legava ao Estado um conjunto de obras de Renoir, Manet, Monet, Pissarro, Degas, Cézanne, Sisley... que já eram chamados de impressionistas. Sabia que o público não os aceitaria, mas pedia ao Estado que os conservasse até que o público admitisse essa pintura. (p. 285)

Outros colecionadores, como Isaac de Camondo e Étienne Moreau-Nélanton, auxiliaram o ingresso de obras de Degas e Monet, enquanto os artistas ainda estavam vivos. Considerando a má recepção institucional que os impressionistas tiveram de início, este foi um grande feito do ponto de vista da consagração desses artistas e mesmo do modernismo nascente. A autora conclui que esta teria sido “uma história escrita pelos colecionadores mas consagrada pela autoridade do museu.” (p. 286)

Atualmente, no entanto, o colecionador-doador representa aproximadamente 10% do total de colecionadores em atividade (GEORGEL, 2015). O imperativo e a “moda” mundializada entre os colecionadores de hoje é a fundação de seus próprios museus e instituições. Como abordado rapidamente no primeiro capítulo, “mais museus foram criados entre 2000 e 2014 do que durante ambos os séculos XIX e XX” e “a cada ano, por volta de 700 foram criados.” (MOUREAU, 2019, p. 86) Também, dado o monumentalismo e a prática de instalações na arte contemporânea, algumas obras só são possíveis de serem compradas caso o colecionador possua um espaço para exibição ou armazenamento. Não são obras produzidas para serem acomodadas em residências, mas em espaços corporativos e/ou institucionais.

Hoje, os colecionadores de arte contemporânea participam do processo de reconhecimento de artistas, através da criação de eventos históricos, catálogos, livros, discursos de grandes curadores etc, mas uma boa parte deles o faz através de suas próprias fundações.

Grandes colecionadores que possuem estrutura privada – museus ou fundações – competem com museus públicos, pois empregam curadores famosos para cuidar de suas coleções e exposições. A gama disponível aos colecionadores ricos para que se aumente o valor artístico das obras é muito mais ampla que a mera aquisição e/ou exposição das obras em um museu privado: estes podem pedir aos curadores que escrevam catálogos a respeito dos artistas que apoiam. Podem fazer doações para instituições públicas ou fazer empréstimos para exposições em muitas instituições. Alguns colecionadores também organizam prêmios. [...] Muitas vezes grandes colecionadores participam dos conselhos dos museus ou são convidados a participar dos seus comitês de compras. (MOUREAU, 2019, p. 89)

Ainda há uma dependência entre colecionador e museu. O primeiro depende do segundo para consolidar a legitimidade dos artistas que coleciona – e, mesmo a sua própria –, como autoridade institucional; o segundo depende, por vezes, do primeiro, para financiar suas exposições e eventos. Entretanto, os colecionadores (principalmente os megacolecionadores ou aqueles que almejam constituir coleções robustas) parecem possuir mais o objetivo de criar suas próprias fundações do que fazer doações a museus. Mais do que isso: muitos deles recrutam grandes curadores de instituições importantes para trabalharem exclusivamente em suas coleções e disputam a realização de exposições excepcionais, muitas vezes saindo vitoriosos, por possuírem receitas desproporcionalmente maiores. Tal fenômeno pode ser relacionado com a “museumania” que passa a se evidenciar na segunda metade do século XX, acompanhada de uma mudança na relação do artista com o museu: de “bode expiatório” das

vanguardas do alto modernismo, se torna “menina dos olhos da família das instituições culturais” e um local que mescla alta cultura e cultura de massa, fomentando cada vez mais “*mise-en-scène* espetaculares”. (HUYSSSEN, 1994, p. 35)

Um número cada vez maior de colecionadores está abrindo seus próprios espaços de exposição. A justificativa oficial é filantropia, mas os motivos ocultos têm mais a ver com marketing. A obra de artistas vivos precisa ser divulgada para produzir consenso. Além disso, colecionadores de arte contemporânea precisam agir para criar uma aura para sua coleção. Em nossa cultura multimídia superlotada, uma coleção significativa não simplesmente surge; ela é construída. (THORNTON, 2010, p. 104)

A Pinault Collection abrange mais de dez mil obras de arte contemporânea (um crescimento de quatro vezes em vinte anos) e inclui Jeff Koons, Damien Hirst, Urs Fischer, Cindy Sherman, Takashi Murakami, Maurizio Cattelan, dentre muitas outras “superestrelas da arte contemporânea” (QUEMIN, 2017). Trata-se de uma megacoleção particular administrada sob diretrizes empresariais, por um Diretor Executivo, algo que não é incomum no sistema de arte atual. Em seu time de profissionais estão atores influentes, importantes e reconhecidos internacionalmente, não raro provenientes de instituições e cargos públicos.

Jean-Jacques Aillagon, o CEO da coleção, foi Diretor de Assuntos Culturais da Cidade de Paris, Presidente do Centro Pompidou, Ministro da Cultura na França (2002 a 2004), presidente do museu, palácio e patrimônio público de Versailles (2007 a 2011) e também diretor do canal francês TV5 Monde, uma das três maiores emissoras do mundo⁸⁶. Durante sua atuação em Versalhes “foi responsável por trazer a arte contemporânea para o reino do patrimônio”⁸⁷ e em 2008, sob sua direção, a instituição receberia uma exposição de Jeff Koons, um dos principais artistas da coleção de Pinault, o que acentua a rede de relacionamentos dentro do mundo da arte entre os membros institucionais e empresários e como esse tipo de parceria pode ser útil para criar eventos históricos com artistas de interesse dos colecionadores.

Martin Bethenod foi administrador chefe e diretor do Palazzo Grassi, Punta della Dogana e Pinault Collection de 2010 a 2020 e é vice-presidente executivo e Diretor de Operações da Bourse de Commerce e Pinault Collection desde 2016. Anteriormente atuou em diversas instituições como Centre Pompidou, Délégation aux arts Plastiques, no Ministério da

⁸⁶ Disponível em: <http://www.tv5monde.com/cms/Latina/Footer/p-6960-s8-z419-lg2-Quem-somos-.htm>. Acesso em: 06/08/2021.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.pinaultcollection.com/en/team>. Acesso em: 06/08/2021.

Cultura da França, na FIAC, no Cultural Committee of the Fondation de France e no Crédac (Centre d'art contemporain d'Ivry). Além disso, trabalhou como curador em exposições realizadas pelas instituições de Pinault.

Bruno Racine é administrador adjunto e Diretor Executivo do Palazzo Grassi, Punta della Dogana e Pinault Collection. Já dirigiu a Académie de France in Rome, Villa Médicis (1997 a 2002), foi presidente do Centre Pompidou (2002 a 2007) e da Bibliothèque Nationale de France (2007 a 2016).

Além disso, o Palazzo Grassi já teve em sua equipe a curadora e escritora Alison M. Gingeras, que ocupou cargos no Solomon R. Guggenheim Museum, no National Museum of Modern Art, e Centre Pompidou. E estes são apenas alguns exemplos de profissionais destacados que atuam junto ao colecionador.

Se antes os colecionadores faziam doações para as instituições estatais de arte, os megacolecionadores de hoje fazem a captação dos principais profissionais dessas instituições, aqueles com currículo consolidado e experiência de anos no campo, para trabalharem em suas fundações particulares. Além disso, competem com as instituições públicas por legitimidade, oferecendo megaexposições que jamais poderiam ser bancadas com o baixo orçamento dos museus.

3.1.4 - Saatchi e Pinault: publicidade e luxo

Finalmente, após um panorama sobre a atuação de François Pinault no mundo da arte, é necessário concluirmos o presente subcapítulo estabelecendo as distinções entre o colecionador francês e o anterior patrono de Hirst, Charles Saatchi.

Ambos demonstram possuir interesses pessoais no envolvimento com a arte, caso contrário, não teriam construído instituições com seus nomes e buscado a autopromoção associada ao colecionismo de arte.

No entanto, as naturezas das instituições são distintas e dizem muito sobre o tipo de influência e atuação que exercem enquanto colecionadores. Enquanto Saatchi fundou a Saatchi Gallery, um espaço para a exposição de artistas jovens e emergentes, Pinault é

proprietário de museus e de uma relevante casa leiloeira, ambas trabalhando majoritariamente a partir de obras e artistas consolidados internacionalmente.

O tipo de *status* construído por ele se difere um pouco daquele de Saatchi no final do século XX e início do XXI. Os dois colecionadores adquiriram capital cultural e social relevantes, mas em diferentes vertentes, sendo essa alteridade relativamente sutil. A partir da análise de suas trajetórias e da constituição de suas coleções, bem como da natureza das exposições que organizaram e de suas instituições, é perceptível uma distinção entre os objetivos de atuação dos dois megacolecionadores e uma tipologia distinta de coleções.

As atividades assumidas por cada um no mundo da arte podem ser relacionadas com as atividades profissionais das quais são provenientes: enquanto Pinault tem sua origem no mercado de luxo, Saatchi vem do ramo da publicidade. Ao passo em que o universo do luxo “almeja a perenidade” (ORTIZ, 2019, p. 91), é intelectualizado, sofisticado, contemplativo; a publicidade está associada à cultura de massa, ao efêmero e à novidade... Apesar destes dois âmbitos se apoiarem na produção simbólica, o fazem através de abordagens distintas.

Segundo Alison M. Gingeras, antiga curadora de sua coleção, François Pinault não é similar a Charles Saatchi porque “ele favorece artistas de que gosta e que segue há muito tempo; não tenta ser enciclopédico. Vamos a novas galerias e mostras, mas 70% das obras que compra é de artistas que conhece.”⁸⁸ Gingeras defende que a relação de Pinault com a arte não é de autopromoção ou especulação: “Eu conheço muitos colecionadores de arte que começaram a colecionar durante os *hedge-fund years* e que venderam tudo quando os mercados mundiais azedaram. Eles não têm consideração pela arte. Pinault não é um deles, ele é um verdadeiro patrono das artes”.⁸⁹ Esta é a imagem que Pinault almeja e age para construir e transparecer, como “coleccionador-esteta”.

Saatchi, por sua vez, administrou uma carreira de colecionismo que apostava e gerenciava a ascensão de jovens artistas emergentes e relativamente desconhecidos como celebridades através do lançamento destes em exposições e da fabricação de movimentos nos quais estariam inseridos numa espécie de grupo coeso de vanguarda da *sensation*, do *shock*. Dessa forma, Saatchi conseguiu ao mesmo tempo lançar uma grande quantidade de artistas no mundo e mercado da arte, ao passo em que edificava essas carreiras, ainda prematuras, de

⁸⁸ POIRIER, Agnès. How the French Charles Saatchi became the merchant of Venice. The Guardian, 03 de Junho de 2009.

⁸⁹ *Ibid.*

forma mais sólida e coerente. A atuação de Saatchi nos eventos históricos que protagonizou ao lado de “seus” artistas se apoiou grandemente na mídia – veículo da publicidade por excelência –, o que acabou por torna-lo ele mesmo um mito e uma celebridade. Um dos motivos de tamanha atenção midiática sobre as operações do colecionador no mercado de arte e seu patronato, foi a larga fomentação de polêmicas, seja através de seu nome, de suas compras e vendas repentinas, ou mesmo das obras dos artistas que apoiava – arte do choque.

Diferentemente de Charles Saatchi, que se colocou repetidamente em polêmicas e atritos com seus artistas protegidos (e tal situação ocorreu com Damien Hirst), François Pinault parece evitar se envolver em conflitos. Passa a aparência de que possui uma relação mais afetiva com os artistas que coleciona. Sua reputação é consolidada através da representação de um amante da arte – não pelo *shock* e escândalo.

3.2 - O resgate após o naufrágio: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*

Somos da mesma matéria
Da qual são feitos os sonhos e nossa vida breve
É cingida pelo sono
(William Shakespeare, *A Tempestade*, p. 169)

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes.
(THORNTON, 2015, p. 9)

O homem moderno vive perdido num mundo de símbolos e normas que, embora mostrem inequívoca funcionalidade objetiva, estão tão privados de dimensão interior que não lhe deixam espaço para reconhecer-se. E assim se sente como náufrago extraviado num mar de signos que compreende e manipula, mas que de maneira alguma pode sentir como parte sua. As formas e normas da cultura revelam-se como um universo frio de substâncias mortas, e nessa nulidade ele se experimenta a si mesmo como uma identidade subjetiva carente de valor próprio. (SUBIRATS, 1991, p. 72)

Cif Amotan II⁹⁰, escravo liberto da Antioquia (atual Antáquia, Turquia), teria vivido entre meados do século I e o início do século II d.C. Ao herdar as riquezas de seu antigo senhor se tornou um voraz colecionador de esculturas, mas também de joias, moedas e artefatos místicos de diferentes localidades do mundo antigo – Antigo Egito, Índia, África

⁹⁰ Anagrama de “*I am a fiction*”.

Ocidental, Grécia Clássica, Roma Imperial, etc. –, um verdadeiro “ecletismo de fontes”⁹¹. Esse extraordinário tesouro foi carregado pelo navio Apistos (palavra grega que significa “inacreditável”, *unbelievable*) com o objetivo de compor um templo dedicado ao Sol, próximo à *Asit Mayor*, mas nunca chegou ao seu destino. Pelo peso da carga, ou o rugido do vento e o estrondo do mar, pela interferência dos deuses ou espíritos do ar – como Ariel de *A Tempestade*, última peça de Shakespeare – a embarcação imergiu levando consigo suas preciosidades para as profundezas.

*“Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell”*⁹²
(SHAKESPEARE, 2014, p. 66)

⁹¹ Como chama Elena Geuna na introdução do catálogo.

⁹² A cinco braças o seu pai repousa,
Ossos metamorfoseados em coral,
Em cada olho uma pérola pousa.
Nada se esvaneceu, é atemporal,
E através do mar obteve um ganho:
Transformou-se em algo rico e estranho.
As ninfas marinhas ressoam seu dobre. (tradução do tradutor em *op. cit.* p. 67)



Imagem 19 – Damien Hirst, *Submerged Demon With Bowl*. Fonte: catálogo.

Como enuncia no catálogo da exposição, Frank Goddio, arqueólogo marítimo responsável por desvendar e emergir tais tesouros “perdidos”, a frase francesa “*inventer une épave*” emoldura a ocasião: significa “inventar”, no sentido de “descobrir”, pois “o naufrágio se materializa no momento de sua descoberta. Você não descobre um naufrágio, você o ‘inventa’.” (GODDIO, 2017, p. 24) Se “somos da mesma matéria da qual são feitos os sonhos” (SHAKESPEARE, 2014, p. 169) e as ficções, nada impede que confundamos mito e realidade. Todavia, a materialidade encoberta pela fábula, acaba por desnudá-la em um revés.

Nessa passagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare, está um motivo estruturante na obra do dramaturgo, pois se “somos feitos da mesma matéria de que se fazem os sonhos”, a vida seria, tão somente, uma paródia do próprio teatro. Essa ideia era uma maneira de

interpretar a realidade a partir da ficção, muito presente numa fase tardia do Renascimento. (MEDEIROS, 2018, p. 26)⁹³

A lenda afirma que em 2008 (mesmo ano de *Beautiful Inside My Head Forever*) empreendeu-se uma jornada para encontrar este mítico tesouro, desaparecido nas águas do Oceano Índico. Uma equipe arqueológica descobriu várias relíquias misteriosas na costa da África Oriental. “Tendo estabelecido que fosse provável uma grande descoberta, eles precisavam garantir o financiamento para a escavação e recorreram a Hirst, que tinha publicamente se tornado muito rico, muito rapidamente.” (FALLENBUCHL, 2020, p. 1)⁹⁴ Se trata de uma “paraficção”, ou seja, “uma ficção apresentada como um fato”. Na realidade, a exposição foi mesmo financiada, ao menos parcialmente, por Damien Hirst, que teria aplicado cerca de 50 milhões de libras para a produção das obras.

A mostra exhibe 189 obras no total – cada qual produzida em uma edição de três, com mais duas provas do artista –, concebidas a partir de uma sobreposição de estilos, referências estéticas e conceituais de culturas anacrônicas entre si. Além da alusão a heróis e mitos de culturas antigas, remetem a ídolos da cultura *pop* contemporânea: celebridades, personagens Disney, logotipos de marcas famosas, etc. Nesse sentido, seria como aquilo que Jameson chama de uma busca pelo “passado histórico através de nossas imagens *pop* e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance.” (JAMESON, 1985, p. 21)

A exposição pode ser dividida em quatro segmentos de obras: esculturas (obras de arte), artefatos (objetos do cotidiano), fotografias (registros fotográficos dos mergulhadores “resgatando” os objetos no fundo do mar) e desenhos (esboços das obras) – e estão dispostos no catálogo nesta ordem. Elas preencheram os dois museus privados de François Pinault em Veneza (o Punta della Dogana e o Palazzo Grassi), sendo Damien Hirst o primeiro artista a ocupar as duas instituições simultaneamente com uma única exposição individual⁹⁵. A arquitetura e história dos edifícios dos museus e todo o cenário da cidade de Veneza participam da *mise-em-scène* da exposição de Hirst – a qual é ao mesmo tempo obra completa e exibição, obra de arte e curadoria.

⁹³ Citação presente na tese de doutorado em letras na UFP, intitulada “Inveja, antagonismo e teatralidade em Antônio e Cleópatra de William Shakespeare”, do pesquisador Clederson Medeiros.

⁹⁴ Dissertação de mestrado de Aleksandra Fallenbuch em *Art History and Visual Culture*, na Universidade de Guelph, Canadá, intitulada “Damien Hirst’s Treasures from the Wreck of the Unbelievable: Parafiction in the Age of Truthiness” (2020).

⁹⁵ CASCONE, Sarah. Damien Hirst has been working on this for 10 years. Artnet News, 13 de Outubro de 2016.

Adaptando a exposição à mentalidade de caça a troféus de colecionadores ricos, a maioria das principais esculturas da mostra está disponível em três versões: Coral (como se recém-recuperado do mar), Tesouro (como se acabado de ser restaurado) e Cópia (como um reprodução de museu), cada uma feita numa edição de três, sendo duas extras reservadas ao artista. Nenhum coral real é usado na exposição. Os bronzes foram fundidos pela fundição Pangolin Editions no oeste da Inglaterra e os mármore esculpidos na região de Carrara, na Itália.⁹⁶

A exposição parece evocar, de maneira central, o tema da crença e, como será argumentado mais adiante, é uma paródia de sua obra e trajetória. Nesse sentido, toda a sua obra pode ser vista sob o ângulo da crença: no dinheiro, no valor da arte, na religião, no significado da morte, na ciência, etc. A socióloga da cultura Diana Crane, em seu ensaio “Sistemas de recompensa em arte, ciência e religião” (In: CRANE, 2011), considera como principais instituições culturais as artes, as ciências e as religiões, “nas quais são regularmente produzidas inovações” (p. 87) a partir de um sistema de recompensas para seus membros. Sem adentrar profundamente em sua teoria, é interessante perceber que as três instituições culturais descritas por Crane são os principais temas universais das obras de Damien Hirst, os três eixos sobre os quais o artista cria suas obras e três sistemas baseados na crença. O tema da religião é percebido mais indiretamente em obras que abordam questões como a morte, e em outras, mais diretamente, que evocam motivos religiosos, geralmente cristãos ou pagãos. O tema da ciência permeia sua produção desde o nome de seu ateliê-empresa, a “*Science*”, à sua ampla utilização de remédios, utensílios médicos e anatomia humana, nos títulos e, de modo mais geral, na assepsia com que expõe grande parte delas. O tema da arte também a permeia, através de paródias ou da exposição do *modus operandi* do sistema de arte. Poderia ser adicionado ainda mais um tema: o dinheiro; o trabalho de Hirst discute frequentemente a economia estética.

O projeto da exposição levou dez anos para ser concluído, ou seja, se iniciou antes mesmo de “*Beautiful Inside My Head Forever*” – e pode ser considerado o segundo evento empreendido pelo artista em tamanha magnitude e ousadia. No momento de seu auge financeiro, Hirst já pensava sobre a mostra e havia inclusive conversado com Pinault.

Para mim foi bastante natural decidir acompanhá-lo nessa experiência nova, radical e vivificante, abrindo-lhe ao mesmo tempo os espaços do Palazzo Grassi e os de Punta della Dogana, espaços nos quais as obras interagem como num jogo de espelhos. Uma aventura singular e ousada que me fascinou, por saber que poucas instituições no mundo teriam tido a oportunidade de se render ao sonho louco de um artista. (PINAULT, 2017, p. 5)

⁹⁶ REYBURN, Scott. Venice Is a Stage for Damien Hirst’s ‘Treasures’ (and a Biennale, Too). New York Times, 12 de Maio de 2017.

O colecionador, na citação acima, um excerto do texto que abre o catálogo, demonstra indiretamente o poder de sua instituição e sua singularidade em relação à grande maioria das instituições globais, as quais, ele dá a entender, não poderiam abarcar, ou financiar, uma exposição dessa magnitude. Isso demonstra, nas entrelinhas, uma disputa entre instituições, uma competição simbólica dentro do campo e a necessidade de provação da superioridade de seus museus.

Tal rivalidade por parte do colecionador fica ainda mais evidente se pensarmos sobre a simultaneidade em que a exposição em seus museus privados e a 57ª Bienal de Veneza aconteceram⁹⁷. O interesse de Hirst e Pinault na sincronia entre os dois eventos demonstra o aproveitamento da atenção da mídia internacional sobre a bienal; e, em segundo lugar, uma disputa dessa atenção, a tentativa de deslocá-la para os museus privados do megacolecionador. Uma matéria de jornal afirmou que “o debate sobre o show apenas se intensificou depois que ofuscou a abertura da muito mais humilde Bienal de Veneza, como um blockbuster de verão inundando um lançamento de arte.”⁹⁸ Pinault, dessa forma, mimetiza aquilo que Peggy Guggenheim realizou em 1948: “recém-instalada em seu palácio veneziano, [...] abriu para visita pública sua coleção particular, numa mostra paralela à Bienal, onde os expressionistas abstratos apareciam com destaque.” (BUENO, 1999, p. 150 e 151)

Alguns jornalistas especularam que a exposição *Treasures* seria uma tentativa de retorno de Damien Hirst a uma maior relevância⁹⁹, após ter sua reputação um pouco abalada na década de 2010, com exposições que não surtiram grande entusiasmo no público, exceto sua grande retrospectiva na Tate em 2012. Alguns jornalistas fizeram afirmações ainda mais pejorativas, como Jonathan Jones, do *The Guardian*: “Durante anos, ele tem aparecido como figura de promessa estranhamente perdida e arruinada, cujo comercialismo extinguiu sua centelha artística”.¹⁰⁰ Para ele, a exposição de 2017, no entanto, teria renascido de maneira “audaciosa e bela” aquilo que “o tornou um artista tão emocionante na década de 1990”. Segundo José Alvarez (2019), esta foi uma tentativa do artista para restaurar sua confiança.

⁹⁷ A 57ª Bienal de Veneza aconteceu entre 13 de maio e 26 de novembro de 2017, enquanto a exposição de Damien Hirst foi inaugurada no dia 9 de abril e funcionou até 3 de dezembro de 2017.

⁹⁸ COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. *New York Mag*, *Vulture*, 01 de Dezembro de 2017. (tradução da autora)

⁹⁹ Por exemplo: COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. *New York Mag*, *Vulture*, 01 de Dezembro de 2017; ZARA, Janelle. One man’s trash is Damien Hirst’s treasure: in Venice, the artist offers his grandest work yet. *Artnews*, 12 de Abril de 2017.

¹⁰⁰ JONES, Jonathan. “Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – a titanic return”. *The Guardian*, 06 de Abril de 2017.

Treasures seria sua primeira nova exibição desde *Schizophrenogenesis* (Paul Stolper Gallery, Londres, 2014), a qual fora recebida com certo desinteresse¹⁰¹. Também poderia ser considerada uma *seachange*¹⁰² em sua trajetória. Para Damien Hirst, esta seria uma exposição mais sábia e madura em sua carreira.¹⁰³

A história do naufrágio foi construída a partir de uma visita que o artista fez à arqueologia submarina do Museu Oceanográfico de Mônaco, onde havia exposto obras em 2010. Outra referência foi o livro, exposição e *podcast* “*A History of the World in 100 Objects*” do British Museum, que reuniu objetos dos mais diversos períodos, povos e regiões geográficas: começando no ano de 2.000.000 a.C. até 2010 d.C. Algumas das peças agrupadas são extremamente parecidas com certas obras de Hirst.

A mostra suscitou uma polêmica sobre a enorme semelhança com as obras de Jason deCaires Taylor, o artista fundador do primeiro parque subaquático de esculturas, no ano de 2006, localizado na costa oeste de Granada, uma pequena ilha no Caribe. O discurso de deCaires Taylor se refere à preservação do meio ambiente e sua produção pode ser considerada inscrita em um segmento marinho da *land art*, um discurso distinto daquele de Hirst. Suas esculturas ficam instaladas no fundo do oceano e tornam-se recifes artificiais, criando ecossistemas marinhos.¹⁰⁴ O artista expôs na Bienal de Veneza daquele mesmo ano, no pavilhão de Granada, ou seja, houve uma espécie de diálogo entre a exposição particular e a bienal – se foi algo premeditado por Damien, não há como saber.

¹⁰¹ HUGHES, Sarah. “Damien Hirst stakes all on his Venice treasure comeback show”. *The Guardian*, 26 de Março de 2017.

¹⁰² Termo cunhado por Shakespeare em sua última peça, “*A Tempestade*”, e que adquiriu conotações, para além do significado imediato de “uma mudança trazida pelo mar”: como uma “mudança radical”, uma “transformação” na língua inglesa. Fonte: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>. Acesso em: 20/05/2021.

¹⁰³ COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. *New York Mag, Vulture*, 01 de Dezembro de 2017.

¹⁰⁴ Fonte: <https://www.underwatersculpture.com/>. Acesso em 18/09/2021.



Imagem 20 - Jason deCaires Taylor, *Anchors*, Mexico. Fonte: underwatersculpture.com.

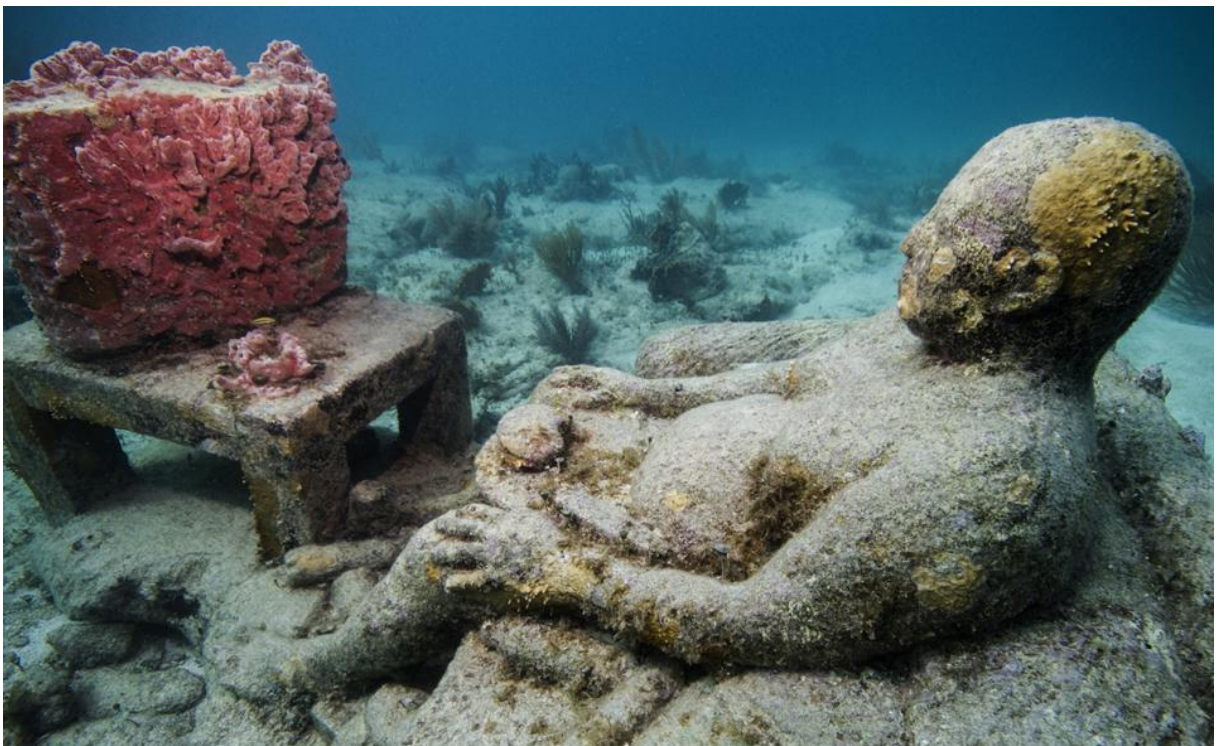


Imagem 21 - Jason deCaires Taylor, *Inertia*, Mexico. Fonte: underwatersculpture.com.

A construção da ficção que permeia a exibição é respaldada pelos textos do catálogo, os quais são semificcionalis, pois informações históricas reais são associadas a dados claramente falseados – e este efeito acontece igualmente na exposição em si, onde são oferecidas descrições de algumas obras de maneira historicamente forjada nos textos curatoriais. São ao todo seis autores, de áreas distintas: 1) François Pinault; 2) Martin Bethenod (abordado anteriormente); 3) Elena Geuna (curadora que já havia trabalhado com Damien Hirst e François Pinault anteriormente); 4) Henri Loyrette¹⁰⁵, ex-diretor do Louvre e responsável pela inserção de obras contemporâneas no museu, pela criação de filiais deste e de um fundo de doação – este foi o primeiro museu francês a possuir tal fundo. Durante sua gestão o número de visitantes do Louvre dobrou e sua atuação pode ser vista sob a ótica de iniciativas e atitudes corporativas. Após deixar a diretoria da instituição, Loyrette foi presidente da Admical, organização sem fins lucrativos da filantropia corporativa; 5) Simon Schama¹⁰⁶, ensaísta e crítico do *New York Times*, professor universitário de história e história da arte, tendo lecionado em Cambridge, Oxford, Harvard e Columbia; e 6) Franck Goddio¹⁰⁷, pioneiro na arqueologia marítima moderna e fundador e presidente do *Institut Européen d'Archéologie Sous-Marine* (IEASM).

Começando por François Pinault, no texto que abre o catálogo é argumentado que as obras desse projeto não se encaixariam em “nenhuma categoria acadêmica e estética convencional” (p. 5) O colecionador demonstra sua admiração por Hirst e por sua capacidade de se colocar em risco e seguir os “caminhos que ele mesmo traçou”, considerada nesta pesquisa como uma de suas características empreendedoras. Por fim, Pinault aborda seu próprio valor dentro da exposição, enquanto ator que desempenha importante e especial papel institucional: “uma aventura singular e ousada que me fascinou por saber que poucas instituições no mundo teriam a oportunidade de se render ao sonho louco de um artista.”

Na segunda passagem, Martin Bethenod aborda a relação de quase três décadas de confiança que existe entre Pinault e Hirst, e como o colecionador insistiu em “fazer dos seus museus venezianos locais onde os artistas possam realizar os seus projetos mais ambiciosos [...], um compromisso que se torna um suporte essencial em termos de experimentação e assunção de riscos.” (BETHENOD, 2017, p. 7)

¹⁰⁵ Consultado em www.britannica.com/biography/Henri-Loyrette. Acesso em: 08/12/2020.

¹⁰⁶ Consultado em www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Schama.html. Acesso em: 08/12/2020.

¹⁰⁷ Consultado em www.franckgoddio.org. Acesso em: 08/12/2020.

Num terceiro momento, Elena Geuna conta a história de Cif Amotan II, que seria um colecionador *sui generis*, detentor de obras do Antigo Egito, Índia, África Ocidental, Grécia Clássica e Roma Imperial, localizadas entre o passado e o presente. Sua coleção ainda seria um ícone dos “falsos ídolos” e da “mutabilidade da fortuna”. Estas obras, depois de resgatadas, foram exibidas nos dois museus em Veneza, segundo Geuna, alguns dos “mais importantes museus contemporâneos.” Percebe-se que há um ímpeto em valorizar Pinault e suas instituições no catálogo sempre que possível.

Mais adiante, Henri Loyrette descreve Amotan como um voraz colecionador que deseja abrigar “obras de arte e espécimes de todas as origens” e dotado de forte “gênio para o comércio” (p. 13). É notório que Loyrette está relacionando Amotan a Hirst, bem como inscrevendo o artista em uma tradição intelectual e estética. Associa também as características ambivalentes de Amotan (e de Hirst) com artistas como Albrecht Dürer, Ígor Stravinsky, Johann Straussaté e Paul Gauguin.

O historiador Simon Schama discorre sobre o interesse que esta lenda teria despertado entre alguns dos patronos do Renascimento, como Afonso d’Este e Cosimo de Medici, “que reconheceram na ganância, animada pela cultura, desse ex-escravo, algo de seu próprio enciclopedismo”. Muitas das obras contidas no Apistos teriam sido, na verdade, falsificações, cópias das originais.

O arqueólogo marítimo Frank Goddio, relata como Damien Hirst o teria procurado – após oito anos envolvido na pesquisa sobre o naufrágio – para trabalharem juntos a fim de decifrar documentos que ofereciam pistas importantes.

3.3 - O artista como colecionador: *Murderme Collection*



Imagem 22 – Damien Hirst, *Bust of the Collector* (2016). Fonte: damienhirst.com.

Na arte contemporânea, se interpenetram tanto o hibridismo entre alta cultura e cultura de massa, quanto os papéis de seus atores, os quais muitas vezes acabam por desempenhar uma multiplicidade de ofícios. Uma dessas categorias híbridas – a qual foi pouco abordada até então, talvez por ser uma tendência mais ou menos recente dentro dessa configuração – é a do artista-colecionador. No caso de Damien Hirst, sua prática colecionista não é mera distração ou *hobby*, mas pode ser considerada uma das bases na criação de sua obra como artista contemporâneo.

A narrativa da exposição, que compreende o subtema da coleção, se relaciona com um desses múltiplos papéis assumidos por Damien Hirst, o de colecionador. O colecionismo de arte se constitui como uma prática cada vez mais disseminada na contemporaneidade – ainda que muito restrita. Se anteriormente os artistas trocavam obras com seus pares ou mantinham pequenas coleções pessoais, alguns artistas contemporâneos constroem coleções mais expressivas, como o próprio Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami e Annette Messager. Jeff Koons, por exemplo, coleciona essencialmente velhos mestres e modernistas do início do século XX (THORNTON, 2015).

Damien Hirst “agora é quase tão proeminente como um colecionador de arte que como um artista” (WHITE, 2009, p. 230). Sua coleção, *Murderme Collection*¹⁰⁸, abrange da taxidermia, modelos anatômicos e artefatos históricos a obras de artistas modernos e contemporâneos, somando mais de três mil objetos no total, e é avaliada em cerca de 183 milhões de libras¹⁰⁹. O fato de o artista ter denominado sua coleção com um título – que inclusive se relaciona com o tema da morte presente em sua obra (*murder me, me mate*) – e não com seu próprio nome, como é comum entre os colecionadores (por exemplo, *Pinault Collection*), pode significar que vê sua coleção como uma forma de produção.

Sua coleção tem relação com sua obra, seja pela combinação de objetos da taxidermia, anatomia e históricos com obras de arte, recurso estético utilizado em sua própria produção artística; pelos temas das obras – muitas delas evocam o tema da morte, das vanitas, por exemplo; quanto pela presença de obras e artistas que são referências para suas próprias – por exemplo, a obra *Three Ball 50/50 Tank (Spalding Dr. JK Silver Series)* (1985) de Jeff Koons, que inspirou a série *Natural History* (animais em formaldeído).

Damien Hirst começou a colecionar no final dos anos 1980, inicialmente através de trocas com seus contemporâneos. Ao longo dos anos passou a adquirir obras de artistas de outras regiões e gerações. A coleção atualmente inclui obras de artistas consagrados como Francis Bacon, Banksy, Tracey Emin, Richard Hamilton, Jeff Koons, Sarah Lucas, Pablo Picasso, Richard Prince, Haim Steinbach, Andy Warhol, Vik Muniz, Takashi Murakami e

¹⁰⁸ Grande parte das informações sobre sua coleção foram encontradas no seu site oficial, no site de sua galeria (<<https://www.newportstreetgallery.com/>>. Acesso em: 18/06/2021) e no press kit – um catálogo conciso – da exposição de sua coleção que ocorreu de 10 de novembro de 2021 à 10 de março de 2023, na Pinacoteca Agnelli, em Turim, com curadoria de Elena Geuna, a mesma curadora de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Disponível em: <https://pinacoteca-agnelli.it/visit/wp-content/uploads/2012/11/cartella_stamp_eng.pdf> Acesso em: 18/06/2021.

¹⁰⁹ SHAW, Anny. Damien Hirst laid off 63 people last autumn while claiming £15m in government Covid-19 loans. *The Arte Newspaper*, 29 de Julho de 2021.

Bruce Nauman; e de jovens artistas. Já foi exibida em Moscou (Multimedia Art Museum, 2013), Turin (Pinacoteca Agnelli, 2012) e Londres (Serpentine Gallery, 2006 e Barbican Art Gallery, 2015).

O artista-estrela contemporâneo, por possuir o monopólio de sua marca e um grande poder aquisitivo, pode adquirir obras valorizadas econômica e simbolicamente e não depender somente da mera troca com uma rede de outros artistas. Damien Hirst, por exemplo, possui um patrimônio líquido de 315 milhões de euros¹¹⁰ segundo a lista do Sunday Times, das mil pessoas mais ricas da Inglaterra (onde aparece na posição 409) junto a empresários de diversas áreas de produção e colecionadores¹¹¹ – incluindo Charles Saatchi, que recentemente caiu da posição 830 para 915, com um patrimônio líquido de 131 milhões de euros. Talvez outra característica que influencie a prática do colecionismo por artistas contemporâneos seja a maior integração destes no mundo dos ricos, que abrange o mundo dos colecionadores. O artista chegou inclusive a afirmar: “Uma grande coisa que me aconteceu por eu comprar obras de arte é que passei a entender meus colecionadores. Colecionar é viciante”. (THORNTON, 2015, p. 282)

Ainda assim, a proporção da coleção de Hirst se configura enquanto uma exceção no meio artístico. A ARTNews, revista de arte especializada, publica anualmente uma lista por ordem alfabética dos 200 maiores colecionadores de arte do mundo, a *Top 200 Collectors*. François Pinault e Charles Saatchi são nomes que apareceram frequentemente ao longo dos anos – apesar de o segundo não ter sido mais incluído na lista a partir de 2016. Curiosa foi a aparição de Damien Hirst por sete anos consecutivos (de 2008 a 2014): em todos os anos o único artista visual a aparecer na lista.

Em 2015, inaugurou uma galeria em Londres, a Newport Street Gallery, planejada especificamente para exibir sua coleção, o que indica uma ambição em relação à ela e uma prática comum entre os megacolecionadores, de exibir seus acervos publicamente.

¹¹⁰ BROWN, Kate. Damien Hirst Is Still the UK's Richest Artist—With a Net Worth of \$384 Million, According to the Sunday Times's 'Rich List'. Artnet, 18 de Maio de 2020.

¹¹¹ Há apenas dois artistas britânicos que figuram nessa lista: Damien Hirst e Anish Kapoor.



Imagem 23 - *Newport Street Gallery*. Fonte: newportstreetgallery.com.

O colecionismo foi parodiado diversas vezes na obra de Damien Hirst e o conjunto de sua produção artística é como uma grande coleção, um gabinete de curiosidades. Algumas de suas séries remetem ao ato de colecionar, como seus *Cabinets* (*Cigarette*, *Diamond*, *Entomology*, *Instruments*, *Trinity*, entre outros exemplos), nos quais ele dispõe em vitrines pequenas coleções de objetos; e certas obras da série *Internal Affairs*, como *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding (Left)* (1991) e *The Lovers* (*The Committed Lovers*) (*The Spontaneous Lovers*) (*The Detached Lovers*) (*The Compromising Lovers*) (1991).

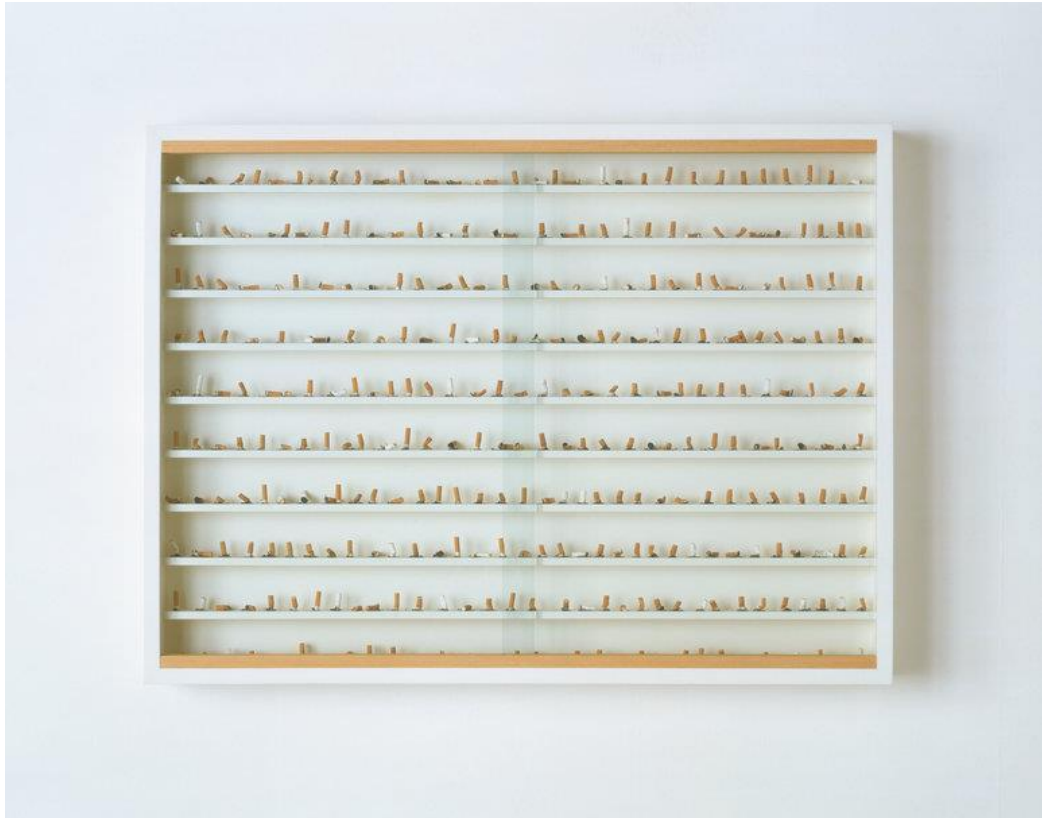


Imagem 24 – Exemplo de *Cigarette Cabinet*: Damien Hirst, *Stubbed Out Love* (1993). Fonte: damienhirst.com.



Imagem 25 – Exemplo de *Entomology Cabinet*: Damien Hirst, *Last Kingdom* (2012). Fonte: damienhirst.com.

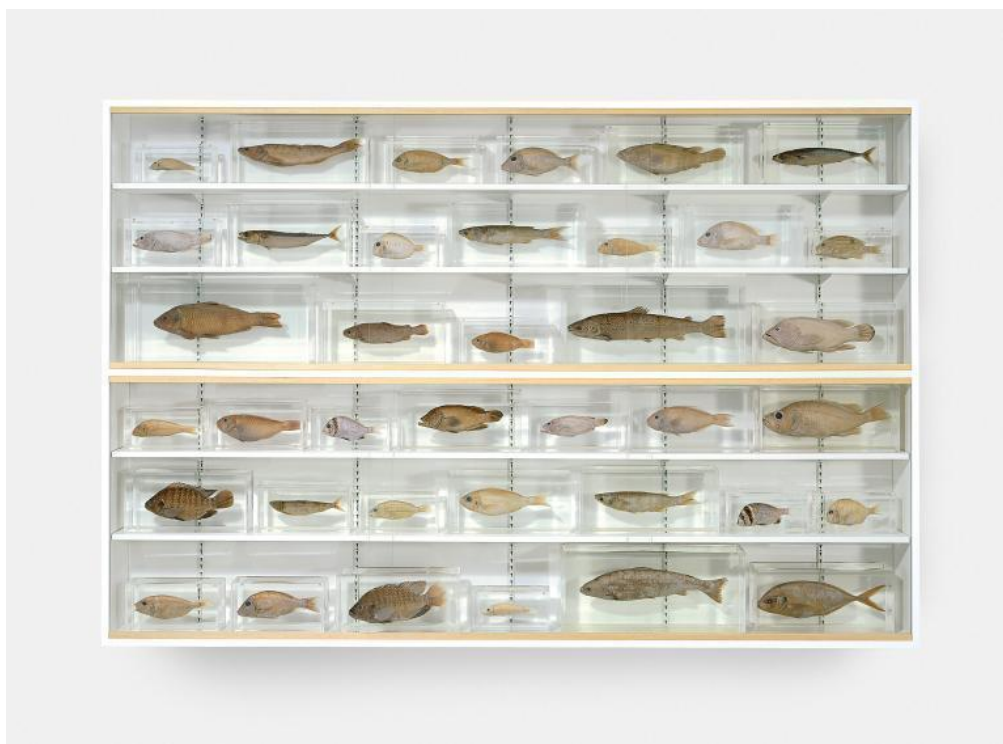


Imagem 26 – Damien Hirst, *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding (Left)* (1991). Fonte: damienhirst.com



Imagem 27 – Damien Hirst, *The Lovers (The Committed Lovers) (The Spontaneous Lovers) (The Detached Lovers) (The Compromising Lovers)* (1991). Fonte: damienhirst.com

Além das obras em si, também é possível associar o leilão-performance *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) à prática do colecionismo em dois sentidos. O primeiro deles se refere ao tema: o leilão se mostrava enquanto a própria obra em questão (como já abordado no capítulo 2), enquanto os lotes ali vendidos tinham um papel de objetos de cena que engatilhariam aquele mundo social. Por ser um evento cujo tema é a criação de valor no mercado secundário, um de seus subtemas é o colecionador, aquele que se localiza em uma posição central neste âmbito – como o ator que coloca a obra em circulação e o ator que a consome. Em segundo lugar, o próprio artista se coloca não apenas como criador das obras ali vendidas, mas também assume um papel de provedor destas, em acordo com a casa leiloeira, o papel desempenhado habitualmente pelos colecionadores.

Já em *Treasures*, Hirst não se coloca como artista, em termos narrativos é claro, mas como rico filantropo e colecionador, “empresário arqueólogo”, benfeitor da arte, aquele que financia a recuperação de artefatos importantes para a história e há muito perdidos. Ao passo em que François Pinault não se coloca enquanto mero mecenas, mas como o árbitro institucional, aquele que oferece o espaço de legitimação para a mostra da coleção. Enquanto François Pinault escreve o primeiro texto do catálogo, Damien Hirst aparece como financiador e entusiasta da busca e emersão dos tesouros no documentário-ficção, ou *mockumentary*, da Netflix, “*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*” (2017, dir. Sam Hobkinson). Há, portanto, uma espécie de inversão de papéis, onde o artista assume a função do financiador e colecionador, enquanto o colecionador desempenha um papel institucional e simbólico.

Na exposição de 2017, o subtema aborda a prática do colecionismo desde a Antiguidade até a contemporaneidade, e inclui o próprio artista nessa moldura, o que fica evidente na escultura intitulada “Busto de Colecionador” (imagem 22). Segundo o próprio Hirst, Amotan seria um autorretrato, e não muito lisonjeiro. Em entrevista, Hirst fala sobre um tipo de colecionador que coleciona meticulosamente, escolhendo com preciosidade cada obra; ele, enquanto colecionador, não se considera dessa forma, pois possui um ímpeto de consumo muito mais imediatista e menos reflexivo – e concebe a figura de Amotan como um colecionador dessa segunda espécie: “eu adoraria imaginar que sou esse tipo de colecionador

[o primeiro tipo], mas não sou, e não queria que esse cara fosse esse tipo de colecionador. Eu queria que ele tivesse um monte de porcaria também.”¹¹²

Portanto, “uma subtrama desta mostra se concentra em colecionadores, de Cif Amotan aos zilionários de hoje e ao próprio artista, também uma criatura aquisitiva. Se Hirst está para sempre associado ao dinheiro [...] aqui ele parodia toda a tradição da arte como compras.”¹¹³ Sendo uma exposição dentro da exposição – ou seja, a narrativa de uma mostra fictícia dentro da verdadeira, onde o que está sendo exibido não são apenas obras mas a própria exibição em si –, *Treasures* dialoga com o museu – de arte contemporânea e antiga, de antropologia e artefatos históricos – e suas funções institucionais. O próprio Cif Amotan II, de acordo com a narrativa criada, naufragou ao transportar sua monumental coleção para um museu particular.

Se por um lado a *Murderme Collection* reúne as referências que fazem parte do repertório estético e temático do artista para a criação de suas obras, por outro, *Treasures* faz uma paródia do colecionismo e de toda a sua produção artística.

3.4 - Paródia: O lugar de *Treasures* na obra de Damien Hirst

Não se pretende aqui discorrer detalhadamente sobre as características pós-modernas que podem constituir a obra de Damien Hirst, embora fosse possível associar a exposição de 2017 à perda da historicidade, à construção do “espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é” (HARVEY, 2008, p. 58), à “compressão do espaço-tempo”, à fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos, à “canibalização aleatória de todos os estilos do passado” (JAMESON, 1985, p. 45), a um “amontoado de fragmentos” (JAMESON, 2002, p. 52), entre outras características. David Harvey inclusive relaciona a nova morfologia do capitalismo a partir dos anos 1970 e 1980 com a produção cultural e estética pós-moderna (HARVEY, 2008, 2011b)¹¹⁴.

Num primeiro e rápido olhar, a exposição em questão pode aparentar distinta de todas as suas obras predecessoras, uma guinada para um território ainda inexplorado em sua

¹¹² COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. New York Mag, Vulture, 01 de Dezembro de 2017.

¹¹³ CUMMING, Laura. “Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – beautiful and monstrous”. The Guardian, 16 de Abril de 2017.

¹¹⁴ Muito já foi discutido acerca do pós-modernismo, mas entrar em tal discussão não é um tema central do presente trabalho. O termo, a partir do conceito de Jameson, só será aqui utilizado em termos de apoio para abordar rapidamente a questão da paródia na obra de Damien Hirst.

carreira. Mas, ao analisar o catálogo e mergulhar nas produções ao longo de sua trajetória, é lícito afirmar que *Treasures* evoca seu estilo pessoal, apesar de recorrer a narrativas um pouco diferentes.

Poder-se-ia declarar que estas obras são como simulacros, em termos desenvolvidos por Platão, por simularem uma cópia e não o ser (ECO, 2010), ou como “cópia idêntica de cujo original jamais existiu” (JAMESON, 2002, p. 45), ou ainda como “um estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida.” (HARVEY, 2008, p. 261) Ao passo em que a exposição como um todo seria uma parafrase. Também é possível considerá-las em termos de pastiche. Por outro lado, elas se inserem na tradição da paródia. A leitura da presente pesquisa é de que não se encaixam em uma categoria singular e isolada, mas em todas elas simultaneamente, em maior ou menor grau.

“Tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos.” (JAMESON, 1985, p. 18) As duas categorias – o pastiche e a paródia – evocam a intertextualidade artística, mas o que as difere são suas intenções. Enquanto, na duplicação textual, o pastiche assinala a semelhança, a paródia assinala a diferença, ou seja, coloca o texto em um novo contexto para tecer um novo discurso ou comentário (crítico ou bem humorado) acerca do original. O pastiche, por sua vez, imita apenas por imitar, sem realizar comentários relevantes a respeito do texto primário, geralmente mantendo ao máximo o estilo da referência. Ao passo que “a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo.” (HUTCHEON, p. 55) A exposição em questão parece se utilizar dos dois recursos combinados.

Fredric Jameson (2002) argumenta que, para existir paródia é necessário que haja “uma saudável normalidade linguística” (p. 45), enquanto para Linda Hutcheon (1989), envolveria um “conjunto de convenções” (p. 34). Nesse sentido, os autores parecem concordar: a paródia necessita de um norte estilístico e artístico para se estabelecer, para tecer comentários a seu respeito. Mas a convenção, a normalidade linguística, no caso das obras naufragadas de Damien Hirst, vem da tradição artística antiga. Ele quebra estas convenções ou expectativas ao mesclar referências da antiguidade com a cultura *pop*, por exemplo. E ao inserir toda essa narrativa no tema do colecionismo.

Segundo Hutcheon, o sentido da paródia se modificou ao longo do tempo, sendo este um conceito não estático. Assim, talvez o final do século XX apenas inaugure um novo conceito do uso da paródia. Esta foi amplamente utilizada como recurso discursivo na arte moderna¹¹⁵, portanto a autora em seu livro “Uma teoria da paródia” (publicado pela primeira vez em 1985), aborda o uso desse discurso durante a arte do século XX. Porém, parece que enquanto no modernismo havia “uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora”, não necessariamente isso ocorre na produção contemporânea¹¹⁶. O que as duas têm em comum é o uso da ironia, que pode ser bem humorada ou depreciativa e, no caso da arte contemporânea em questão, estaria mais ligada à primeira opção.

Ainda assim, Jameson fala sobre a “onipresença do pastiche” (em detrimento da paródia) na arte pós-moderna, que teria a ver com “esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por espetáculos” (2002, p. 45). O pastiche é amplamente utilizado na exposição em analisada¹¹⁷, como no caso da obra “*Calendar Stone*” (que imita um calendário asteca), “*Extraordinarily Large Museum Specimen of Giant Clam Shell*” (uma concha volumosa), “*Sphinx*”, “*Jade Buddha*”, entre uma imensidade de outras obras. Também podem ser considerados pastiches certas obras que remetem a personagens Disney, como “*Goofy*”, “*Best Friends*”, “*Mickey*”. Além disso, a lógica de *Discovery Channel* que as envolve também pode ser considerada uma espécie de pastiche discursivo.

¹¹⁵ Por exemplo, a paródia que René Magritte faz de Édouard Manet, a partir da obra original “A Varanda” (1868), substituindo as três personagens por três caixões em “A Varanda de Manet” (1950).

¹¹⁶ A produção contemporânea é muito extensa e múltipla para ser generalizada. Aqui estamos nos referindo à produção de Damien Hirst e poderíamos estender para outros artistas-estrela.

¹¹⁷ E, muitas vezes de maneira irresponsável ou apropriadora, fazendo uso de elementos sagrados para outras culturas, como no caso da obra “*Golden Head (Female)*”, uma cópia em ouro da escultura nigeriana em bronze “*Ife Head*”, importante objeto sagrado para o povo Iorubá. A obra original se localiza no British Museum, seguindo a tradição secular de museus europeus se apropriarem de objetos de povos não-europeus.



Imagem 28 – Damien Hirst, *Jade Buddha* (2017). Fonte: Catálogo.

Entretanto, por se inserirem no contexto da exposição, na narrativa que a permeia, na interação com outras obras, acabam por se constituírem, em última instância e enquanto conjunto, como paródia, pois o artista, ao dispor um pastiche antigo ao lado de um pastiche *pop*, está fazendo um comentário irônico e, portanto, uma paródia, que “torna o seu modelo caricato” (HUTCHEON, 1989, p. 70). Inclusive porque pode haver uma interação entre um recurso e outro, afinal, uma paródia pode “conter (ou utilizar para fins paródicos) um pastiche” (p. 56). Alguns títulos também ajudam a definir obras que, à primeira vista, seriam consideradas em termos de pastiche, como paródia. Por exemplo, na obra “*The Collector with Friend*”, que mimetiza a famosa escultura de Walt Disney com Mickey Mouse no parque temático Magic Kingdom, substituindo o primeiro por um autorretrato do próprio artista – esta obra foi uma das adquiridas por François Pinault.



Imagem 29 e 30 – À esquerda, a escultura original de Walt Disney e Mickey Mouse. (Fonte: <https://colunaboraviajar.com.br/iconicas-estatuas-sao-restauradas/>). À direita, Damien Hirst, *The Collector with Friend* (2016). Fonte: Pinault Collection.

A partir da ideia de que “a Antiguidade surge como o contraposto idealizado ao passageiro” (ORTIZ, 2019, p. 107), alguns pequenos elementos podem auxiliar na constituição da paródia nesta exposição, por quebrarem uma expectativa e causarem humor ao relacionar produções culturais tão alheias ao capitalismo, como aquelas da antiguidade, com componentes próprios da mercadoria contemporânea. Por exemplo: em uma espada, que à primeira vista poderia ser um pastiche ou simulacro, está inscrito o logotipo do parque “SeaWorld”; existe uma inscrição “*Made in China*” atrás de algumas obras; os quadris das estátuas greco-romanas remetem por vezes às curvas de uma boneca *Barbie*, um manequim de loja ou de Kim Kardashian; os desenhos, parecidos com folhas de pergaminhos antigos, possuem logotipos discretos de marcas de automóveis. Todos eles contêm uma assinatura “*In this Dream*”, anagrama de Damien Hirst, ou seja, da assinatura do artista. Ao inserir sua própria assinatura próxima a diversos logos, o artista está fazendo uma paródia de seu nome como uma marca, enquanto mantém a ficção da exposição como não produzida por ele. O desenho abaixo, por exemplo, possui os logotipos da Renault, Jaguar e Suzuki.

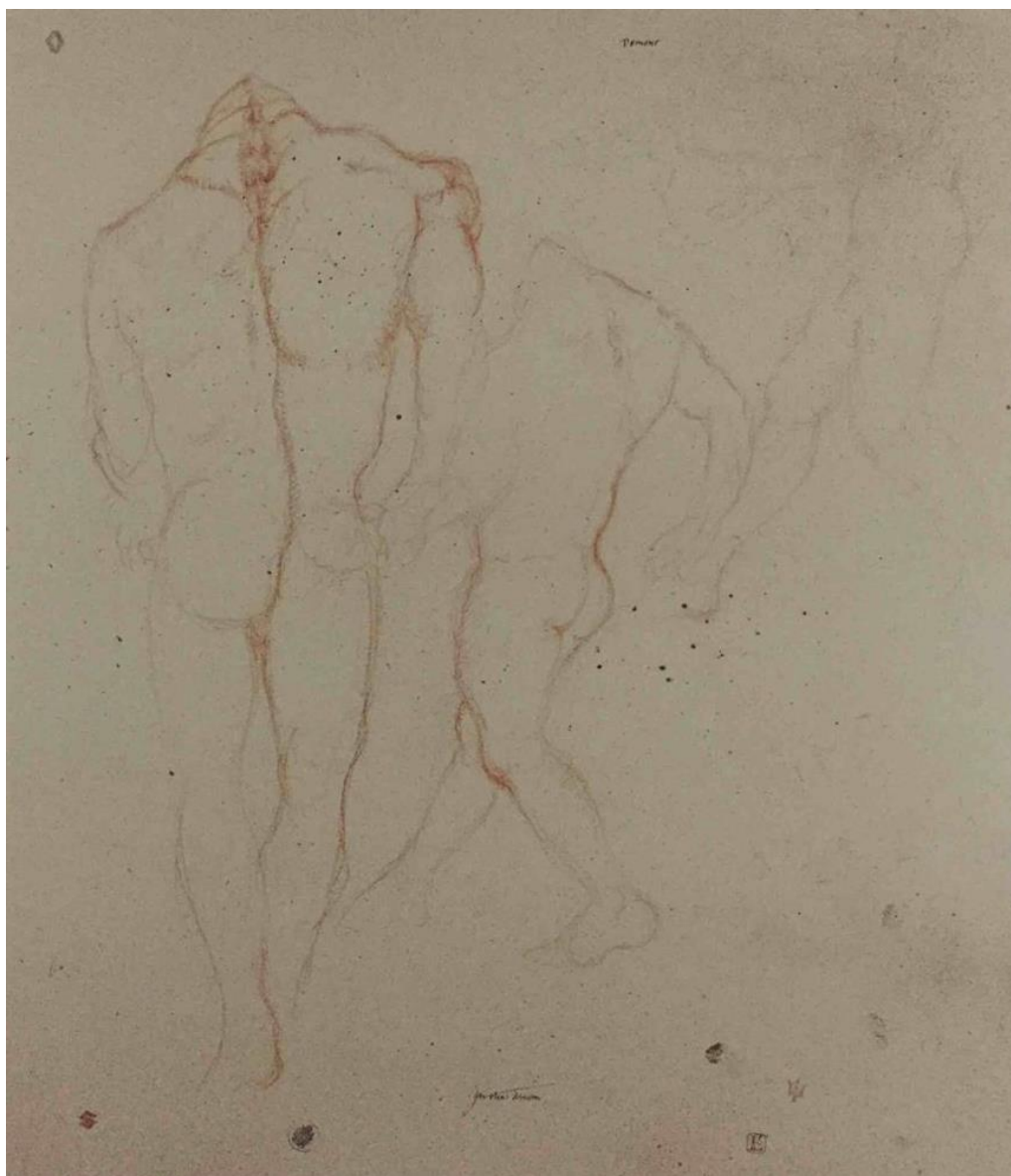


Imagem 31 – Damien Hirst, *Three Sketches of a Demon*. Fonte: Catálogo.

A exposição-obra *Treasures* é uma paródia em seu conjunto: do tema do naufrágio, do sublime (como veremos adiante), da ciência, do colecionismo, da tradição artística antiga, da indústria cultural, da arte contemporânea e de sua própria produção artística. Ali vemos alusões a grandes séries ou marcos de sua produção escultórica: o tubarão, as vitrines, a ciência, etc. No entanto, a grande maioria das obras fora do contexto expositivo e agrupado, deixa de ser paródia, assumindo ares de pastiche.



Imagem 32 - Damien Hirst, *Cupid's Lie* (2005). Fonte: damienhirst.com.



Imagem 33 - Damien Hirst, *The Sadness* (2017, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*).

Fonte: damienhirst.com.



Imagem 34 - Damien Hirst, *Forms Without Life* (1991). Fonte: damienhirst.com.



Imagem 35 - Damien Hirst, *A collection of vessels from the wreck of the Unbelievable* (2017).

Fonte: damienhirst.com.



Imagem 36 - À esquerda, Damien Hirst, *Unicorn – The Dream is Dead* (2005). À direita, Damien Hirst, *Skull of a Unicorn* (2010), obra de *Treasures*. Fonte: damienhirst.com.



Imagem 37 - Jeff Koons, *Dirty – Jeff on Top* (1991). Fonte: jeffkoons.com

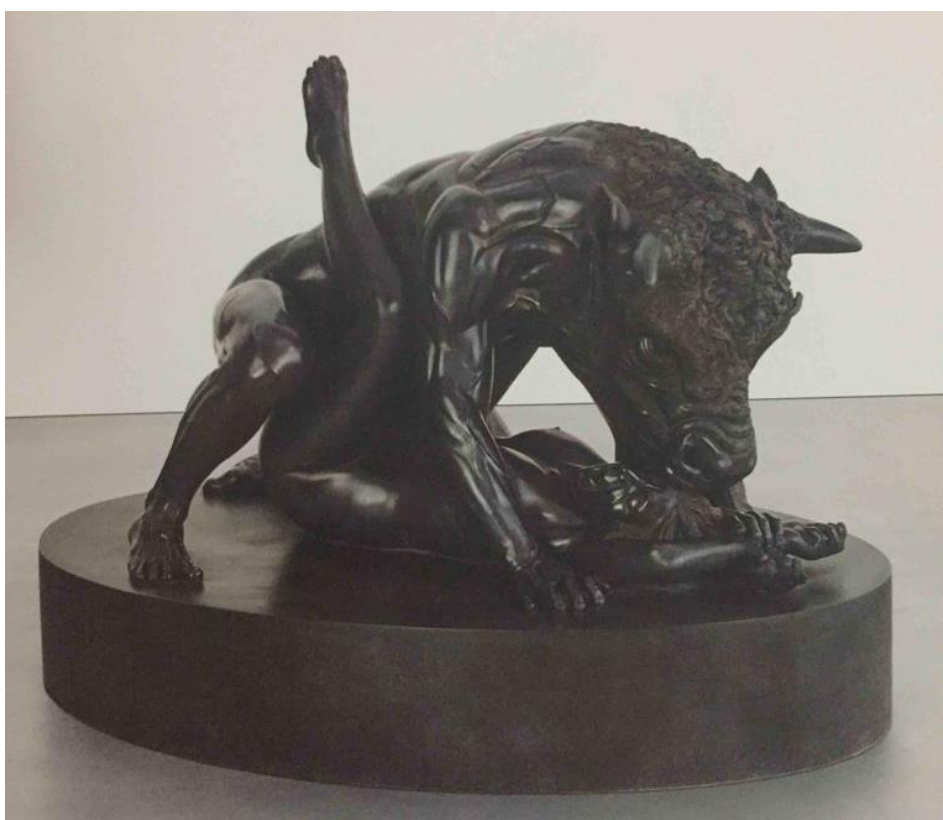


Imagem 38 – Damien Hirst, *The Minotaur* (2017), obra de *Treasures*. Fonte: Catálogo.



Imagem 39 - À direita, Damien Hirst, *Proteus* (2017), obra de *Treasures*. Fonte: damienhirst.com. À esquerda, *The Elephant Man* (dir. David Lynch, 1980). Fonte: film-grab.com.



Imagem 40 - Acima, Damien Hirst, *Andromeda and the Sea Monster* (2017), obra de *Treasures*. Fonte: Catálogo. Abaixo, *Jaws* (dir. Steven Spielberg, 1975).

Ao longo de sua trajetória, Damien Hirst se utilizou da paródia como recurso estético e discursivo tanto no nível da arte quanto da não arte e soube criar a partir da “ambivalência paradoxal da ironia” (HUTCHEON, 1989, p. 84). No primeiro caso, pode-se reconhecer na exposição a ampla utilização de obras da antiguidade e, por exemplo, a paródia que faz de Jeff Koons (imagem 37); No segundo caso, isso se reflete na utilização de semblantes de algumas celebridades da indústria cultural contemporânea nas esculturas, de personagens Disney e de marcas como Honda. Através disso, em *Treasures*, ele se insere em uma linha do tempo que vai desde a arte antiga, passando pelo século XVIII, pelas vanguardas do século XX e, não menos importante, por Warhol e Koons. Os dois artistas também se utilizam amplamente da paródia em suas obras.

A obra de Damien Hirst, no geral, se apoia em uma série de artistas e tradições estéticas de diversos períodos históricos. Fazem parte de suas referências alguns dos temas clássicos da história da arte como “a morte, as vânicas, a religião e o corpo” (WHITE, 2009, p. 12), mas também artistas modernos, como “Duchamp, Bacon, Warhol, Koons, Manzoni, Judd e Beuys” (p. 234), imagens da cultura *pop*, como a série de filmes do Frankenstein produzidas pelo Hammer Studio, o tubarão do famoso filme de Spielberg e os filmes de Cronenberg, como *Dead Ringers* (de onde o artista buscou a referência para produzir algumas de suas obras que utilizam objetos próprios do âmbito médico e farmacêutico). Talvez o que todas estas imagens tenham de mais comum seja sua familiaridade no imaginário popular e/ou específico do campo: Hirst opera a “orquestração e condensação de referências familiares em imagens impressionantes.” (*ibid*) As obras exibidas em 2017 partem de referências presentes no senso comum, em sua maioria, como a antiguidade clássica (que já está no imaginário popular, não necessariamente de uma forma historicizada e realista mas influenciada, em grande parte, pelas produções hollywoodianas) e a indústria cultural.



Imagem 41 e 42 - À esquerda, Francis Bacon, *Painting* (1946). Fonte: MoMA.

À direita, Damien Hirst, *The Pursuit of Oblivion* (2004). Fonte: damienhirst.com.

3.4.1 - O sublime hirstiano

O que são vertigens? Medo de cair? Mas então porque é que temos vertigens num miradouro protegido com um parapeito? As vertigens não são o medo de cair. É a voz do vazio por debaixo de nós que nos enfeitiça e atrai, o desejo de cair do qual, logo a seguir, nos protegemos com pavor. (Mila Kundera, *A insustentável leveza do ser*)

O estudo do sublime possui uma tradição estética que abrange autores como Longino, Joseph Addison, Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller e teve sua proeminência nos séculos XVIII e XIX. A noção de sublime mais próxima daquela evocada por Hirst em suas obras é o sentido burkeniano do termo, “do terror e do horror (um sublime definido em termos de sua oposição ao belo, e não em oposição ao vil ou bathetico)”. (p. 189)

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir.” (BURKE, 2016, p. 52)

O sublime, segundo a teoria burkeana, é uma paixão que evoca perigo, medo, horror, tragédia, assombro, o sentimento de estar à beira do precipício. “Para Burke, o sublime era uma experiência que bordejava o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto, de algo que era tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana” (JAMESON, 2002, p. 59). O efeito da tragédia na produção estética, segundo Burke, é tão mais forte quanto mais mascarar os vestígios de ficção nela contidos, ou seja, quanto mais próxima da realidade parecer. Essa paixão, que está atrelada ao impulso para a autopreservação, encontra sua dimensão deleitosa na ideia ou imaginação nítida da dor e do perigo, mas que não se realiza objetivamente no espectador. O sublime seria “aquilo que excita esse deleite”, e, por estar inscrito no âmbito da autopreservação, é uma das “mais fortes de todas as paixões.” (p. 61)

Para Luke White (2009), o surgimento de teorias acerca do sublime estaria atrelado aos primeiros períodos de consolidação do capitalismo e seria “uma orientação ou limite dentro da economia afetiva da arte capitalista” (p. 126) Enquanto o Belo se referia a uma estética aristocrática, o Sublime marca esteticamente o advento da burguesia enquanto classe dominante. Como o belo clássico era próprio da aristocracia, a burguesia não poderia se associar plenamente a ele naquele momento. Assim, o Sublime se tornou “um objeto de fascínio e aspiração, a ser perseguido a todo custo, mesmo que em vez disso os precipite [os burgueses] repetidamente no ridículo”. (p. 256) O que o Sublime e o Belo têm em comum é a não realização efetiva daquilo que evocam: “o Belo é aquilo que produz um prazer que não induz necessariamente à posse ou ao consumo da coisa que apraz. Assim também, o horror ligado ao Sublime é o horror que não se pode possuir e não nos pode fazer mal.” (ECO, 2010, p. 291)

A origem do Sublime na literatura ocorreu em Londres a partir do final do século XVII, período marcado pela Revolução Gloriosa e pela criação de novas instituições como o Banco da Inglaterra (1694) e o Lloyds Bank (1765), além da instauração do crédito. Segundo White, este período “envolveu uma enorme convulsão social e cultural, uma intensificação da atividade empresarial” e o desenvolvimento de uma produção mais racionalizada, chamada de “proto-industrialização”. (p. 173) Esse seria o momento em que a cultura começa, gradativamente, a se tornar uma forma de mercadoria. Houve, ainda, uma “reestruturação da dívida nacional” (p. 206), que possibilitou a ascensão de um “mercado especulativo de títulos

públicos”. Segundo Laura Brown, diretora do departamento de inglês da Cornell University e especialista em cultura literária do século XVIII, em seu livro *Fables of Modernity*, “o século XVIII foi a primeira era a viver na intensidade imediata de crédito, empréstimos, descontos, ações, futuros, dívida nacional, gastos deficitários e as flutuações fascinantes da bolsa de valores.” (BROWN, 2001, p. 97 apud WHITE, 2009, p. 206) Há, portanto, uma maior influência da crença na lógica econômica, o que influenciou uma ênfase no imaginário simbólico.

O Sublime britânico está relacionado a uma arte de sensações empíricas. No século XVIII, enquanto a arte francesa se baseava em imperativos cartesianos e era produzida segundo critérios de “uma arte representacional diretamente dirigida ao olho, os britânicos começaram a entender a arte como uma máquina de criar sensações” (AZNAR, LÓPEZ, 2015, p. 9)¹¹⁸ O artista do Sublime seria então aquele que cria suas obras a partir de possibilidades emotivas. Para os autores, a exploração do tema da morte na obra de Damien Hirst se situa nesta orientação.

White (2009) observa que o modelo de produção usado por Damien Hirst – no qual ele cria um rascunho, um de seus assistentes transforma-o em desenho técnico ou modelo digital, que é direcionado para outro assistente ou um fabricante finalizarem a obra – é menos próximo do modelo industrial do século XIX que da proto-industrialização compreendida no século XVIII.

Segundo David Harvey, uma das consequências da neoliberalização, em sua dimensão internacional, é a redistribuição de riqueza e renda – e não necessariamente a criação destas. O autor usa o termo “acumulação por espoliação” ou desapropriação para se referir a essa redistribuição e maior monopolização da riqueza. Esse tipo de acumulação gera uma continuidade ou mimetismo de certas “práticas de acumulação que Marx tratara como ‘primitivas’ ou ‘originais’ durante a ascensão do capitalismo.” (HARVEY, 2011b, p. 171)

Incluem-se aí: a mercadificação e a privatização da terra, bem como a expulsão pela força de populações camponesas [...]; a conversão de várias formas de direitos de propriedade (comuns, coletivas, estatais etc.) em direitos de propriedade exclusiva (cujo exemplo mais extraordinário é o da China); a supressão dos direitos aos bens comuns; a mercadificação da força de trabalho e a supressão de formas alternativas (nativas) de produção e consumo; processos coloniais, neocoloniais e imperiais de apropriação privada de ativos (incluindo recursos naturais); a monetização do câmbio e a taxaço, principalmente da terra; o

¹¹⁸ Yayo Aznar é doutora e professora titular do departamento de História da Arte da Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid. Jesús López é doutor em história da arte pela mesma universidade, gestor cultural e professor pesquisador na instituição. (informações de 2015)

comércio de escravos (que continua de modo especial na indústria do sexo); e a usura, a dívida nacional e o aspecto mais devastador de todos: o uso do sistema de crédito como meio radical de acumulação por espoliação. (p. 171 e 172)

Longe de criar correspondências ou paralelismos imediatos entre momentos distintos na história (apesar de estarem inscritos no mesmo sistema produtivo), ou de anunciar o retorno de um momento histórico, a similaridade de algumas características nos dois períodos se refere ao que parece um novo aprofundamento do sistema capitalista e da desigualdade social, que se caracteriza pelo poder monopolista da elite (ainda que, ideologicamente, defenda-se o livre mercado e a competição), por um aprofundamento do impacto do âmbito financeiro e por uma “intensificação da atividade empresarial” (como abordada no capítulo 1). A acumulação primitiva teria sido um fenômeno medular do capitalismo em ascensão no século XVIII e início do XIX, o período histórico no qual o Sublime se realiza enquanto categoria artística e literária influente. A acumulação por espoliação é intrínseca ao desenvolvimento do capitalismo enquanto sistema abrangente e mundializado, mas se fortalece ainda mais com o advento do neoliberalismo. E talvez esta seja uma relação possível sobre o novo fôlego e “aumento do interesse intelectual pelo sublime durante os anos 1980” (WHITE, 2009, p. 40), uma fase política e econômica cada vez mais “especulativa e predatória.” (HARVEY, 2011b, p. 173)

Além disso, “a partir da metade da década [de 1990], testemunhou-se um imenso aumento no número de protestos, taxas de criminalidade e comportamento antissocial” (MASCHETTE, 2020, p. 14) com o agravamento da desigualdade na Inglaterra. Pode ser que este estado mais crítico e violento em que se encontrava o país tenha influenciado a produção estética de temas sombrios vinculados à morte e drogas, por exemplo, nas obras de Damien Hirst, no advento da *shock art*, empreendido por Saatchi, e nas coleções de Alexander McQueen: “atravessado pela doença, pela morte e pelo delírio, o regime imagético dos anos 1990 irá articular as ansiedades, assim como os prazeres de uma identidade mutável e alienada, ao cerne das rápidas mudanças econômicas, sociais e tecnológicas [...]” (FIGUEIREDO, 2018, p. 53)¹¹⁹

¹¹⁹ Citação proveniente da dissertação de mestrado de Henrique Grimaldi Figueiredo, acerca da economia estética na moda a partir do estudo de caso de Alexander McQueen, e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A abordagem do Sublime empreendida por White em sua tese parece localizar tal fenômeno a partir da contemporaneidade (o que nos norteia no presente trabalho): diferentemente de Burke, o autor vê o Sublime como um “discurso histórico específico” ao invés de uma “categoria estética trans-histórica” (p. 13) Nessa lógica, não seria um “conceito metadiscursivo” usado para compreender a história ou seus produtos, mas sim ele mesmo um produto heterogêneo da própria história cultural, um de seus discursos. O sublime foi

Um termo-chave nos debates retóricos, críticos, estéticos e até psicológicos, políticos e éticos por um período que se estende por um século e meio - um período, além disso, de enorme fermento social, cultural, político e intelectual - a noção do sublime foi submetida a inúmeras articulações de autores com propósitos muito diferentes, e serviu como um termo habilitador para formas igualmente diferentes de produção cultural do Neoclassicismo ao romance gótico ao Romantismo. Sendo o sublime um termo altamente valorizado e valorizante, a questão do que é ou não sublime e de como se deve definir o sublime para chegar a essas decisões tornou-se objeto de acalorada contestação. Torna-se impossível extrair dessa massa heterogênea de discurso uma definição única do sublime que valeria para todos os seus usos. (WHITE, 2009, p. 35 e 36)

Dessa forma, ele não busca investigar se a obra de Hirst está inscrita na órbita do Sublime, mas entender qual o sentido de seus signos próprios estarem “reiterados nela com tanta insistência.” (p. 15) Ele defende que o Sublime seria um dos temas centrais das obras de Hirst e da contradição inerente a elas e que analisa-las a partir deste termo confere maior amplitude do que a partir das vanguardas modernas, que poderiam limita-lo a uma teoria greenbergiana mais engessada. Seu pressuposto central não é a teorização em Kant ou Burke, mas como um sublime hirstiano (título do presente subcapítulo) que é “constituído na prática e a partir do presente”. (p. 39) Para o autor, o sublime em Hirst é peculiar em relação às suas noções mais tradicionais, porque seu principal imperativo é o do “sublime da mercadoria cultural” (p. 39) Isso porque as primeiras estão grandemente associadas à ideia de alta cultura e rigor intelectual. As obras do artista têm como um de seus pontos de partida a indústria cultural, a qual, segundo o autor, se sustenta no sublime mais do que qualquer vanguarda moderna. Os temas do “terror, horror, violência, afeto intenso, êxtase e morte” (p. 40) bem como o monumentalismo e grandiosidade das escalas remetem ao Sublime nas obras do artista.

Não há evidências de que Damien se refira à tradição estética do sublime de maneira consciente, ao que indica a pesquisa de White, a qual utilizou suas entrevistas como bibliografia primária. Ele não faz referência ao corpo teórico que constitui a escola do sublime na filosofia, porém por vezes emprega a palavra de forma mais ou menos arbitrária, em nível

de referência. Os críticos de arte utilizam-se com frequência do termo para descrever sua obra (WHITE, 2019). Para o autor, o sublime em Hirst se trataria de um tipo mais vulgar.

Em um mundo no qual cada objeto se torna, além de suas funções habituais, mercadoria, no qual a cada valor de uso (fruição, prática ou estética, do objeto) sobrepõe-se um valor de troca (o custo do objeto, sua qualidade de índice de uma quantidade determinada de dinheiro), também a fruição estética do objeto belo se transforma em exibição do seu valor comercial (ECO, 2010, p. 363)

Assim como ocorre com o Belo, o Sublime na contemporaneidade está menos na arte erudita que na vida cotidiana, na mídia ou na indústria cultural. Está na evocação do pavor, da guerra, do choque, mas também na transformação do *kitsch* em Sublime e vice-versa. Como se forjou enquanto estética do período capitalista, pode ser facilmente introjetado em uma lógica comercial, “pois é no domínio comercial que os paradoxos que o produzem são forjados”. (WHITE, 2009, p. 256) Assim, defende o autor que:

Hirst precisa ser compreendido entre os noticiários sensacionais, filmes *blockbuster*, os tons abafados do canal National Geographic e seus inúmeros imitadores, as paisagens sônicas dissonantes e os estados de êxtase da música popular e subcultural, [...] a pressa sem fôlego do consumo prometido pela publicidade. Tudo isso também depende e é o sublime. (*op cit*, p. 40)

Ainda assim, a evocação do sublime na obra de Hirst parece seguir parcialmente o modelo de Burke:

O trabalho de Hirst, assim como o sublime de Burke, parece ter a produção do prazer do horror e do terror como um objetivo central, entendendo isso como o auge dos poderes afetivos da arte. Hirst concentra sua busca desse afeto de horror prazeroso na representação da morte: precisamente aquilo que Burke chama de “rei dos terrores” e coloca no coração do sublime. (WHITE, 2009, p. 71)

Suas referências artísticas estão fundamentadas fortemente na arte e literatura góticas e românticas, as quais estavam inseridas em uma escola filosófica do sublime – no caso da literatura, esses movimentos foram fundados no século XVIII e XIX. Há alusões ao romantismo, por exemplo, nos títulos de suas obras, como “*Standing Alone on the Precipice and Overlooking the Arctic Wastelands of Pure Terror*” (1999 – 2000). Segundo White, o sentido do gabinete com

[...] pílulas individuais ordenadas e geometricamente dispostas, depende de seu poder de confundir e desorientar seu visualizador precisamente nas características-chave do objeto "matematicamente sublime" de Kant: sua escala avassaladora, a incomensurabilidade do

detalhe e do todo, e a impossibilidade resultante de apreender sua totalidade em uma única percepção. (p. 73)



Imagem 43 - Damien Hirst, *Standing Alone on the Precipice and Overlooking the Arctic Wastelands of Pure Terror* (1999-2000). Imagens em plano aberto e em plano detalhe da obra. Fonte: damienhirst.com.

O Sublime ainda reserva outra face de relação com a presente pesquisa, seu objeto e contexto: a afinidade com o empreendedorismo. Há “uma sublimidade [...] associada ao risco louco do empreendedor”. (WHITE, 2009, p. 136) O autor faz esta relação partindo principalmente do livro *Wealth and Poverty* (1982) de George Gilder (o autor preferido de Ronald Reagan), onde são usados termos próprios do universo do sublime para descrever os riscos do empresário, expressados por um sentimento de terror. Afinal, no contexto dos anos 1980, “o sistema financeiro alcançou um grau de autonomia diante da produção real sem precedentes na história do capitalismo, levando este último a uma era de riscos financeiros igualmente inéditos.” (HARVEY, 2008, p. 181)

Gilder, apologista do neoliberalismo, constrói uma figura heroica e altamente arriscada do empreendedor, o que não corresponde totalmente à verdade: as grandes empresas se arriscam de forma planejada e racional, e não a partir de riscos irracionais ou totalmente

aventureiros e heroicos. Ao mesmo tempo em que existe na sociedade contemporânea o risco associado ao empreendedorismo, há certo padrão para administrar tal risco, de controle, previsibilidade e cálculo, o que seria chamado de “McDonaldização”. Na obra de Hirst habitam tanto o risco quanto a segurança do previsível, por exemplo, na produção em massa de séries famosas e seguras, aquilo que poderia ser chamado de “*risk management*”.

Treasures dialoga, entre outros temas, com a arte, principalmente britânica, do século XVIII. O período foi marcado pelo ímpeto revolucionário, tendo sido a era de duas revoluções: a Revolução Francesa (1789) e a Primeira Revolução Industrial, na Inglaterra (a partir de 1760). A tradição barroca e rococó fora substituída pelo neoclássico – que remetia à Grécia Antiga – principalmente na arquitetura, o qual se tornou o estilo oficial do Império Napoleônico (GROMBRICH, 1995). Houve também um interesse pelas ruínas e arqueologia (ECO, 2010) e pela pintura histórica, que teria sido o gênero pictórico “supremo”¹²⁰. Paralelo ao advento do neoclássico, ressurgiu na Europa a estética gótica, arte original da Baixa Idade Média. Nesse momento também ocorre uma ampliação dos temas das obras de arte. Na Inglaterra um dos fatores responsáveis por essa variação foi a presença estadunidense à trabalho no país, pois como nos Estados Unidos não havia uma tradição artística fortemente consolidada tal qual na Europa, os temas eram relativamente mais livres. Um dos principais artistas nessa condição foi John Singleton Copley (cuja obra “*Watson and the Shark*”, 1778, foi abordada brevemente no capítulo II do presente trabalho), o qual possuía relações, ao menos indiretas, com Edmund Burke.

Frequentemente eram abordados temas fantásticos nas obras do período, como as bruxas e aparições sobrenaturais em Francisco de Goya. Foi um importante momento para a história da arte inglesa, com artistas proeminentes como William Turner e William Blake, considerado por Gombrich “uma das mais importantes figuras da arte inglesa”.

A obra “*Ghost of a Flea*” (Imagem 44) de William Blake foi inspiração direta para “*Deamon With Bowl*” de Damien Hirst (LEMBCKE, 2019). Essa conexão ficou evidente em uma entrevista do artista para Michael Bracewell da Tate¹²¹, na qual é descrita uma fascinação de Hirst por Blake. A obra mencionada o teria impactado por ser assustadora, obscura e por, apesar de pequena em tamanho, ser considerada grandiosa em escala (ele faz essa distinção

¹²⁰ Fonte: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hogarth/hogarth-room-guide-room-9>. Acesso em: 15/08/2021.

¹²¹ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-25-summer-2012/damien-hirst-tate-modern>. Acesso em: 15/08/2021.

entre escala e tamanho na entrevista). É curioso que Hirst tenha usado a pintura, com dimensões de 21,4 X 16,2 centímetros, como referência para criar a maior obra da exposição, uma escultura do corpo decepado com 1822 x 789 x 1144 centímetros e outra da cabeça (“*Head of a Demon*”) com 194,5 x 230 x 268 centímetros.



Imagem 44 - William Blake, *The Ghost of a Flea* (1819-1820).

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>.



Imagem 45 – Damien Hirst, *Head of a Deamon, Excavated* (2017). Fonte: Catálogo.

Também houve, no início do século XVIII, paralelamente ao desenvolvimento de um “império comercial”, a ampliação do interesse por temas da exploração oceânica. Multiplicaram-se no período imagens de

[...] torrentes, oceanos e inundações [que] serviram como figuras dos fluxos de bens e dinheiro da foz do Tamisa para a esfera global (e vice-versa), em uma imagem que constituiu uma apresentação extática do poder imperial em expansão e da riqueza nascida desses fluxos, mas também, em tom mais discordante, a ameaça das energias caóticas desencadeadas pelo retorno do capital sobre a nação. (WHITE, 2009, p. 146 e 147, a partir dos estudos de Laura Brown)



Imagem 46 - Damien Hirst, *Hydra and Kali Discovered by Four Divers*. Fonte: damienhirst.com.

As obras de Hirst, principalmente quando no caso de *Treasures*, parecem estar no limiar entre o sublime e aquilo que Burke chama de curiosidade: “qualquer desejo ou qualquer prazer que temos em relação à novidade” e que seria “a mais superficial de todas as afeições.” (BURKE, 2016, p. 45) Se, por um lado, evocam o horror, o fazem através da novidade, assim como a *shock art* o fazia. Parecem provocar no espectador antes uma curiosidade que uma experiência aterrorizadora. Recordam elementos típicos do sublime burkeano: o oceano, o monumentalismo, a tragédia, a morte (nesse caso, através da ideia de naufrágio e das esculturas de múmias, por exemplo), a presença de superfícies “ásperas e quebradas”, a “dificuldade” que parecem ter exigido para serem feitas, a “maginificência” (preciosidade dos objetos e materiais), as cores sóbrias ou sombrias, etc.

Porém, ao mesmo tempo, abrangem elementos opostos ou enfraquecedores do sublime, como a explanação da ficção através do hibridismo com componentes da indústria cultural, a ideia de artificialidade que alguns objetos insinuam e a sucessão e uniformidade através da produção de objetos seriados (o que quebra a ideia sublime de infinitude, estabelecendo o “infinito artificial”). Existe um Sublime aliado a uma reação de “uau”, que

parece trabalhar a partir do horror e da repulsa para criar polêmicas e perturbação, e não questionamentos ou experiências profundas. Este é o “sublime hirstiano”.

Ao longo de sua obra, Hirst criou sensações e sentimentos impactantes e fortes, mas que não se distinguem tão fortemente daqueles suscitados em filmes de terror, por exemplo. Parte de seus recursos discursivos para atingir o espectador com tal força é o tema da morte – que não é apenas subjetivo, mas objetivo, na medida em que utiliza cadáveres reais de animais – e a dimensão grandiosa de suas obras.

A ideia do sublime é evocada no contexto deste trabalho, como uma fantasmagoria que o perpassa, através da estética e temática de grande parte das obras de Damien Hirst, de suas referências (muitas do século XVIII), do século XVIII como um momento de efervescência e vanguarda intelectual na Inglaterra (assim como foram os anos 1980), como estética do empreendedor por excelência, além da atribuição da relação do artista com o sublime pela crítica e curadores (participou, inclusive, de uma exposição intitulada *On The Sublime*, em 1999, no Roseum Center of Contemporary Art).

3.5 - Do oceano à piscina, de Veneza à Las Vegas: o destino final das obras

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes. (THORNTON, 2015, p. 9)



Imagem 47 - Demon With Bowl (2014) no Palms Casino Resort.

Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-las-vegas-hotel-demon-1507594> (Acesso em 12/09/2020).

As informações sobre os valores simbólicos e econômicos de Hirst ainda são nebulosas para responder positiva ou negativamente às hipóteses jornalísticas sobre a exposição *Treasures* como uma tentativa de reestabelecer sua reputação e valor de mercado perdidos. Na presente pesquisa preferimos abordar a questão sob uma perspectiva ligeiramente diferente: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* seria uma paródia de sua própria carreira e inauguraria talvez um divisor de águas para a tentativa de mudança em sua lógica produtiva, com intenção de inaugurar uma conduta mais artesanal – a questão será abordada mais precisamente na digressão final a seguir.

Ainda no sentido da paródia contida na exposição, há a hipótese de uma possível relação entre o naufrágio, supostamente descoberto no ano de 2008 (o mesmo do leilão),

como símbolo de sua própria carreira e o “resgate” de sua reputação, representado pela emersão dos objetos.

Como abordado no capítulo anterior, *Treasures* realizou a exposição primária das obras em consonância com a venda destas, assim como ocorreu com *Beautiful Inside My Head Forever*, em ordem oposta. Paradoxalmente, enquanto o leilão de 2008 expôs para vender, a exposição de 2017 vendeu grande parcela das obras antes mesmo de exibí-las. Os colecionadores interessados puderam ter acesso a imagens das obras, por meio de PDFs, muito antes da inauguração, e adquirir aquelas que os interessassem. As compras teriam aumentado ainda mais a partir de meados de abril, quando a mostra foi inaugurada. Em maio de 2017, com cerca de um mês decorrido desde a abertura, uma porcentagem de 60 a 70% das obras já haviam sido vendidas¹²². No início de novembro de 2017, segundo o próprio artista, a exposição já havia gerado 330 milhões de dólares em vendas¹²³, um valor maior que aquele atingido no leilão de 2008 (111.464.800 milhões de libras), e em quantidade maior que os lotes de 2008: “são 189 obras na mostra, cada uma em uma edição de três, com duas provas do artista.”¹²⁴ Enquanto em *Beautiful* Damien Hirst transmutou o mercado secundário em primário e assumiu as rédeas da transação, em *Treasures*, transfigurou o museu em uma espécie de galeria – importante mencionar que certos artigos de jornal abordam sua relativa baixa no mercado secundário sendo compensada com a prosperidade de seu mercado primário.¹²⁵

Como tais objetos foram adquiridos em vendas particulares, é ainda menos acessível investigar quais foram os colecionadores que os teriam comprado, e a que valor. Entretanto, alguns jornalistas apontam para transações favoráveis:

[François] Odermatt disse que pagou cerca de US \$ 2 milhões por uma versão coral patinada em cor de "The Diver", uma escultura de bronze de 5 metros de altura inspirada em uma pintura de Francis Bacon, agora em exibição no Punta della Dogana. Ele disse que também tentou comprar outras duas esculturas, mas que as edições dessas peças já haviam sido compradas.¹²⁶

¹²² FREEMAN, Nate. Which collectors are actually buying work from the massive Damien Hirst show in Venice? Artnews, 12 de Maio de 2017.

¹²³ COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. New York Mag, Vulture, 01 de Dezembro de 2017.

¹²⁴ FREEMAN, Nate. Which collectors are actually buying work from the massive Damien Hirst show in Venice? Artnews, 12 de Maio de 2017.

¹²⁵ CASCONI, Sarah. “Damien Hirst Lays Off 50 Employees From His Production Company to ‘Focus on His Art’”. Artnet, 01 de outubro de 2018.

¹²⁶ REYBURN, Scott. Venice Is a Stage for Damien Hirst’s ‘Treasures’ (and a Biennale, Too). New York Times, 12 de Maio de 2017.

As obras “*Demon with Bowl*” (2014, imagem 47) e “*The Warrior and the Bear*” (2015) foram vendidas para os irmãos Frank J. e Lorenzo Fertitta, colecionadores e magnatas do cassino em Las Vegas, para serem expostas em seu hotel Palms Casino Resort de Las Vegas (que também inclui obras de Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol, Takashi Murakami e Richard Prince).¹²⁷ “*Demon with Bowl*”, a maior obra da exposição, aparentemente custou cerca de 14 milhões de dólares.¹²⁸ O artista já possuía uma estreita relação com os colecionadores e seu empreendimento: foi ele quem criou a decoração do bar Kaos e de um dos quartos de hotel mais caros do mundo¹²⁹. Toda a mobília da suíte foi projetada pelo artista e a decoração inclui ainda seis obras de arte originais: *Winner/Loser* (2018), *Casino Royal* (2018), *Vegas* (2018), *The Winner Takes It All* (2018), *Money* (2018) e *Here for a Good Time, Not a Long Time* (2018).

Entre os colecionadores que compraram obras da exposição no mercado primário estão: François Odermatt, a família Nahmad, família Mugrabi, Qiao Zhibing, Julie and Edward J. Minskoff e o próprio François Pinault¹³⁰. Alguns deles já eram grandes colecionadores e apoiadores de Hirst. Segundo uma matéria do *New York Times*, “os maiores bronzes custam mais de US \$ 5 milhões; uma “Esfinge” de mármore branco de 1,2 metros de comprimento no formato de cópia custa US \$ 1,5 milhão.”¹³¹ O mercado de Hirst parece estar prosperando. Resta ainda uma pergunta: a venda de suas obras atualmente se deve a um interesse genuíno em sua produção por parte dos compradores ou seu mercado é frequentado apenas por um grupo circunscrito de colecionadores interessados em proteger sua reputação?

Aparentemente as obras ainda não chegaram ao mercado secundário. A única venda em leilão até o momento foi “*Unknown Pharaoh*” (2015), um busto que mimetiza a figura do músico estadunidense Pharell Williams como faraó egípcio, arrematado na Christie’s New York em 13 de novembro de 2019. O valor da venda (735 mil dólares) não atingiu o preço

¹²⁷ CASCONI, Sarah. Damien Hirst’s 60-foot-tall Demon will loom over the most expensive, art-bedecked hotel renovation in Las Vegas’s history. Artnet News, 03 de Abril de 2019.

¹²⁸ CASCONI, Sarah. Damien Hirst’s 60-foot-tall Demon will loom over the most expensive, art-bedecked hotel renovation in Las Vegas’s history. Artnet News, 03 de Abril de 2019.

¹²⁹ KINSELLA, Eileen. “Have \$200,000 to Spare? You Can Stay in a Brand New Las Vegas Hotel Suite Designed by Damien Hirst”. Artnet, 01 de Março de 2019.

¹³⁰ DURÓN, Maximiliano; GREENBERGER, Alex. See What the Top 200 Collectors Bought in the Past Year. Artnews, 11 de Setembro de 2017

¹³¹ REYBURN, Scott. Venice Is a Stage for Damien Hirst’s ‘Treasures’ (and a Biennale, Too). New York Times, 12 de Maio de 2017.

mínimo da estimativa (800.000 à 1.200.000 dólares)¹³². O fato de não ter ocorrido uma quantidade significativa de vendas no mercado secundário até o momento pode sugerir que os colecionadores que compraram as obras desta exposição não se motivaram por uma necessidade, ao menos imediata, de retorno financeiro ou investimento.

Desde *Treasures*, Damien Hirst realizou duas exposições individuais¹³³ e quatro coletivas¹³⁴, com obras da exposição veneziana. É interessante notar que uma dessas exposições individuais, intitulada também “*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*”, ocorreu em 2018 no saguão de um hotel de luxo em Londres, o Claridge’s Hotel. Uma das exposições coletivas aconteceu no Punta della Dogana novamente, intitulada “*Dancing with Myself*” (2018).

Quando as obras deixam o contexto expositivo original, onde havia uma narrativa lógica e um agrupamento coerente, e adentram âmbitos privados e/ou corporativos- como o hotel em Las Vegas –, deixam de se referir à paródia e passam a evocar o pastiche, pois perdem a capacidade de tecer algum discurso ou comentário fora de seu enquadramento conjunto e plural proposto inicialmente.

Na digressão a seguir trataremos sobre as ocorrências na carreira, valor e obra de Damien Hirst no período pós-leilão de 2008 e após *Treasures*. Também serão verificadas as hipóteses, levantadas em jornais e revistas, que consideram *Treasures* enquanto uma tentativa de Hirst se reestabelecer no mercado após a suposta queda em seus preços no período posterior ao leilão de 2008, bem como sobre o gerenciamento de sua reputação naquilo que parece uma nova abordagem em sua carreira após 2017, a partir de sua nova série, as *Veil Paintings*.

¹³² Consultado em: <https://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/damien-hirst-unknown-pharaoh-6236068-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6236068>. Acesso em: 17/05/2021.

¹³³ “Mental Escapology” (2021, Various Venues, St. Moritz, Switzerland); “Treasures from the Wreck of the Unbelievable” (2018, Claridge's Hotel, Londres).

¹³⁴ “Book of Beasts: The Bestiary in the Medieval World” (2019, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, United States); “Fake News – Fake Truth” (2019, Haifa Museum of Art, Haifa, Israel); “Dancing with Myself” (2018, Punta della Dogana, Venice, Italy); “The Classical Now” (2018, King's College, London, United Kingdom).

DIGRESSÃO

Nos últimos anos, a reputação outrora dourada de Hirst sofreu um abalo. Embora a retrospectiva de 2012 na Tate Modern tenha sido recebida com entusiasmo, trazendo com ela um lembrete renovado do poder dos primeiros trabalhos, como *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* e *Mother and Child, Divided*, exposições recentes foram criticadas – *Schizophrenogenesis* foi condenado por se apoiar na glória do passado, enquanto *Two Weeks, One Summer* (2012) focada na pintura, recebeu críticas contundentes de uma estrela – e há uma sensação incômoda de que atualmente sua arte se assemelhe a uma linha de produção de fábrica, com infinitas cópias de suas populares spot paintings produzidas em nome do reconhecimento da marca. (The Guardian, 2017)¹³⁵

Diversos fatores levam a crer que Damien Hirst estaria atualmente tentando reinventar sua imagem tanto na mídia como no mundo das artes. Analisando sua trajetória, no sentido de atividades artísticas e pessoais, é possível perceber uma perda parcial da figura de *enfant terrible* que o artista cultivou principalmente nos anos 1990. Nessa década, sua figura estava associada fortemente ao álcool, drogas e festas que frequentava, à obras controversas – no período se inicia a produção da série *Natural History* – e à integração como artista da polêmica geração *Sensation*; todos esses fatores combinados fomentavam uma reputação de rebeldia, espécie de *rockstar* no mundo das artes. Tal condição era assunto para a mídia, o que acabava desencadeando ainda mais interesse por sua vida pessoal.

Sua imagem parece ter se afastado do *enfant terrible* para se aproximar do *artiste entreprenant* com o passar dos anos. Hirst passou a ser visto menos como um jovem rebelde que como artista profissional o qual sabe jogar o jogo do mercado e usá-lo a seu favor. Claro, a primeira persona não desapareceu completamente, ela ainda ronda sua reputação, porque o artista não apenas joga estrategicamente, como sabe subverter e desafiar o próprio jogo.

Como já exposto ao longo da reflexão, houve uma queda nos preços médios das obras do artista vendidas no mercado secundário após 2008. Nos gráficos abaixo, que comparam as médias dos valores alcançados em leilão de Damien Hirst com Jeff Koons, Gerhard Richter, Richard Prince e Christopher Wool, entre 1997 e 2016, fica evidente a queda nos valores do artista.

¹³⁵ HUGHES, Sarah. Damien Hirst stakes all on his Venice treasure comeback show. The Guardian, 26 de Março de 2017.



Gráfico 5 - Preços médios de leilão para Damien Hirst vs. Jeff Koons de 1997–2016. Fonte: Artnet Analytics.



Gráfico 6 - Preços médios de leilão para Damien Hirst vs. Gerhard Richter de 1997–2016. Fonte: Artnet Analytics.

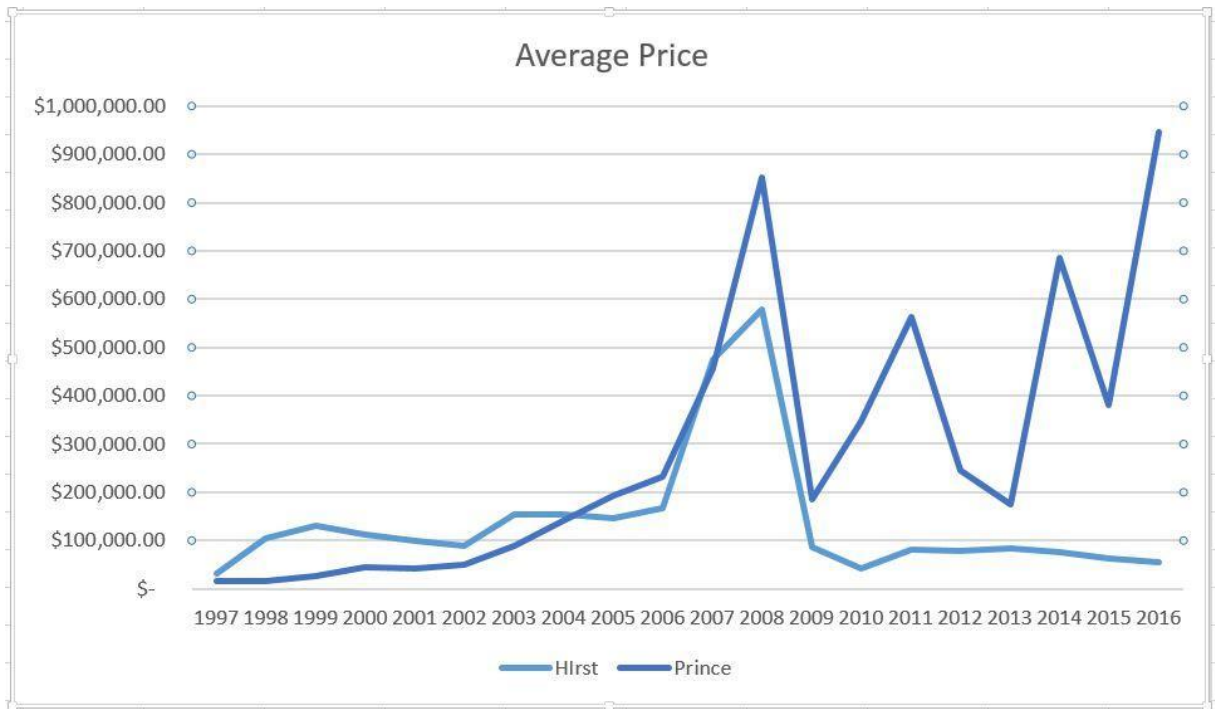


Gráfico 7 - Preços médios de leilão para Damien Hirst vs. Richard Prince de 1997–2016. Fonte: Artnet Analytics.



Gráfico 8 - Preços médios de leilão para Damien Hirst vs. Christopher Wool de 1997–2016. Fonte: Artnet Analytics.

Analisando os quatro gráficos acima, é possível perceber certos padrões que se repetem. É necessário levar em conta que os dados se referem a artistas distintos e alguns deles são mais comparáveis que outros em relação a suas trajetórias e produções. Os gráficos apresentados foram produzidos pela *Artnet Analytics*, portanto, a escolha dos artistas em comparativo não foi selecionada pela autora. Para a pesquisa seria talvez uma escolha arbitrária, mas os indivíduos comparados são vivos, provenientes de países desenvolvidos¹³⁶ e bem localizados em termos de mercado, mais ou menos análogos em termos de relevância simbólica e econômica no sistema de arte – são artistas que expuseram seu trabalho em importantes museus internacionais e alcançam altos valores no mercado secundário –, então esses comparativos podem ser considerados coerentes. Ainda assim, cada qual possui suas particularidades, tanto no discurso e estética das obras quanto na trajetória artística, além de haver algumas diferenças geracionais – por exemplo, Richter (o mais velho da lista) nasceu trinta e três anos antes de Hirst (o mais novo). Infelizmente não foi possível analisar suas características individuais na presente pesquisa. Uma investigação nesse sentido seria enriquecedora, pois acrescentaria elementos qualitativos aos dados quantitativos e aprofundaria as percepções acerca destes, como os elementos que poderiam ter influenciado as variações dos gráficos. Para isso seria necessário um largo estudo comparativo entre os cinco artistas. Mesmo assim, a identificação dos padrões quantitativos nos gráficos já nos é bastante útil para auxiliar na identificação de algumas questões à luz da carreira de Damien Hirst, como ponto norteador.

Os gráficos foram retirados de uma matéria da *Artnet*¹³⁷ onde se afirma que, comparando o artista com essas outras estrelas da arte contemporânea – as quais também se destacaram e surfaram na onda do *boom* de leilões do período de 2007 e 2008 –, este teria supostamente passado por uma correção de preços muito mais “severa e prolongada nos anos após o estouro da bolha do mercado”, os quais nunca teriam voltado ao seu esplendor após 2008. Não estamos certos de que esta afirmação convence por completo.

Em primeiro lugar, os valores de Hirst são, no geral, mais constantes do que os dos demais artistas, ou seja, apesar de alcançar preços médios mais baixos, estes são mais estáveis, mesmo em meio a crises e baixas no mercado. As curvas de Richard Prince são bem acentuadas a partir de 2006 e as de Jeff Koons já a partir dos anos 2000, por exemplo. As

¹³⁶ Gerhard Richter, 1932, Alemanha; Richard Prince, 1949, Estados Unidos; Jeff Koons, 1955, Estados Unidos; Christopher Wool, 1955, Estados Unidos; Damien Hirst, 1965, Inglaterra.

¹³⁷ KINSELLA, Eileen. “Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks”. *Artnet*, 19 de abril de 2017.

médias de valores alcançados em leilão por Hirst no geral são menores, porém se mantêm ao longo dos anos. Os jornalistas que consideram uma crise no mercado do artista inglês parecem tratar como regra os valores estratosféricos – talvez por ser comum a discussão sobre valor em seu trabalho e a associação ao mercado ser uma de suas marcas registradas –, mas o gráfico nos mostra que, na verdade, a enorme alta de seus valores, que ocorreu entre 2006 e 2008, foi uma exceção em sua carreira no mercado secundário. Após 2009 os valores se mantêm relativamente os mesmos de outrora, um pouco abaixo dos números alcançados entre 1997 e 2006. Ainda assim, são valores extremamente altos aos quais apenas um grupo muito seleto de artistas consegue ascender.

Cada curva se configura de uma maneira, pois as peculiaridades de cada artista – como as obras produzidas, o *hype* na mídia, os eventos históricos ocorridos ao longo dos anos, etc. – influenciam as variações dos preços. No entanto, 2008 parece um ano proveitoso para quase todos eles (exceto Wool): foram atingidos picos destacados nas trajetórias econômicas dos outros quatro artistas, o que nos leva a suspeitar do ano de 2008 como um período farto para o mercado de arte contemporânea no geral e não apenas para Hirst. O leilão *Beautiful* é amplamente citado em livros sobre o mercado de arte e em matérias de jornais e revistas especializadas como um marco importante e extraordinário. Isso se deve, provavelmente, a diversos fatores combinados: sua projeção na mídia na época em que ocorreu, a dimensão do evento, a inserção de trabalhos inéditos e recém-produzidos no mercado secundário, a atitude independente e artístico-empresarial, a quebra de paradigmas na organização e divisão do mercado de arte contemporânea, os altos valores alcançados, a enorme quantidade de lotes (que precisaram se dividir em dois dias de vendas), e não menos importante, o fato de ter acontecido em 2008, concomitantemente a uma das maiores crises mundiais do capitalismo. O leilão se consagrou enquanto um evento histórico na carreira de Hirst – e na história da arte, como emblema de nosso tempo – e por isso ganhou tamanha projeção.

No entanto, outros artistas venderam, em termos de valores, tanto quanto ou mais que Hirst no mercado secundário nesse período – a diferença é que isso ocorreu em leilões diversos e convencionais ao longo do ano, enquanto *Beautiful* foi uma exceção na história da arte. Logo, parece que 2008 foi um momento propício para vendas no mercado secundário. Aí está a curva na carreira de Hirst: um ano proveitoso somado a um evento estrondoso e excepcional.

A queda de valores em 2009 – que acontece não só com Hirst, mas com todos os outros artistas em questão – pode ter relação com uma tendência à diminuição do interesse dos colecionadores por arte ocidental e um direcionamento maior para o mercado de arte asiático, em especial chinês. O ano de 2009 foi marcado por uma “explosão” do mercado chinês, culminando no ápice em 2011, quando “as vendas alcançaram \$9,3 bilhões, depois de aumentarem cinco vezes em três anos e ultrapassarem os EUA na liderança global do mercado de arte.” (MARCATO, 2021, p. 56)

Ao analisar o comportamento das curvas nos anos seguintes, é possível identificar outro padrão, mas a exceção dessa vez é Damien Hirst, que tem seus valores estabilizados a partir de 2009. Trata-se do período entre 2013 e 2014, que parece indicar uma nova alta no mercado de arte contemporânea, da qual Hirst não se beneficiou em termos de leilão.

Houve logo após, porém, uma queda de valores no mercado de arte global, entre os anos de 2014 e 2016. Este acentuado declínio (que pode ser percebido em todos exceto, novamente, em Hirst) corresponde às informações fornecidas por Giorgina Adam¹³⁸ em seu livro “*Dark side of the boom*” (2018), do declínio econômico do mercado de arte – de aproximadamente 68,2 bilhões para 56,6 bilhões de dólares no período. Segundo a autora, entre as principais causas estariam vendas fracas na China, diminuição do crescimento econômico global, incerteza política, maior cautela de compradores e vendedores e a redução das garantias oferecidas pelas casas leiloeiras para os vendedores.

O mercado de Hirst não parece tão evidente quanto alguns críticos e jornalistas enfatizam. Assim como “uma alta taxa de giro nas bolsas de valores pode simplesmente refletir um volume de transações supérfluas em vez de confiança no mercado” (HARVEY, 2011b, p. 174), um alto número de transações e valores alcançados no mercado secundário não necessariamente definem a reputação e o valor a longo prazo daquele artista. Logo, se Damien Hirst possui transações em menor valor e/ou quantidade que outros artistas contemporâneos, não necessariamente quer dizer que seu valor simbólico ou reputação, no presente ou futuro, seja menor. Ainda assim, deve-se levar em consideração que o valor econômico possui centralidade no discurso artístico de sua obra:

Para outros artistas, essa queda de mercado pode ser irrelevante para suas reputações, mas o sucesso financeiro de Hirst é parte integrante de sua persona artística. Ele fez do dinheiro tema fundamental de sua arte e de seus leilões, o

¹³⁸ Especialista em mercado de arte e jornalista da Financial Times e The Art Newspaper, também é palestrante no *Sotheby's Institute* (Londres).

dinheiro é parte de sua obra. Esses são riscos da carreira de um “artista de negócios”. (THORNTON, 2015, p. 348)

Um fator que pode ter influenciado a média inferior de Hirst em relação a outros artistas no gráfico, é a possibilidade de a Artnets Analytics ter considerado suas obras “menores” e em série (como *prints* de obras originais) em seu levantamento, pois algumas destas também são vendidas no mercado secundário, em especial na casa leiloeira Phillips, por valores extremamente abaixo do valor de mercado das originais. Entretanto, como a Artnet não divulgou a metodologia que utilizou para levantar tais dados, esta questão permanece apenas como um possível cenário. Também há uma probabilidade de que a disparidade entre Hirst e os outros artistas tenha relação com o fato de o primeiro possuir vendas mais vigorosas no mercado primário que secundário.

O que tentamos investigar aqui não foi a queda ou ascensão de preços nos últimos anos da carreira do artista, mas sim a hipótese de este ter assumido estratégias para administrar sua reputação favoravelmente e mudar sua imagem pública. O livro de Sarah Thornton, “O que é um artista?” (2015), no qual a socióloga desenvolve uma etnografia a partir da observação em trabalhos de campo em instâncias do mundo da arte – como ateliês de artistas, exposições, apresentações, palestras etc. – e entrevistas com diversos artistas, entre eles Damien Hirst, nos fornece vários indícios dessa suspeita.

Em uma passagem, quando a autora se encontra na abertura da exposição individual *Relics* (2013, Qatar), um dos assessores de imprensa presentes a aconselha a perguntar ao artista “sobre o tema ‘gerenciamento de reputação’” (p. 391). Trata-se de uma passagem breve e pouco explorada, mas que sugere o tema da reputação como algo latente.

A pesquisa sobre a trajetória do artista nos forneceu diversos exemplos de momentos nos quais ele tentou administrar de alguma forma sua reputação a partir do quase-monopólio de sua marca. Em 2003, por exemplo, um dos seus anos de altas econômicas no mercado secundário (como é possível observar no gráfico), Hirst recomprou doze de suas obras iniciais das mãos de Saatchi. Ao que parece, a relação entre o artista e o colecionador eram hostis nessa época e a estratégia do artista com essa transação foi enquadrada pela mídia no sentido de uma disputa pessoal ou motivada por um objetivo econômico.¹³⁹

¹³⁹ HOLMES, Pernilla. “The Branding of Damien Hirst”. ArtNews, 01 de Outubro de 2007.

Outro exemplo que demonstra a utilização de estratégias por parte do artista e sua equipe, foi o caso da obra de arte contemporânea mais cara do mundo, *For the Love of God* (2007), com um preço inicial de 100 milhões de dólares, a qual foi comprada por um consórcio que incluía o próprio artista e a White Cube¹⁴⁰ (uma das galerias que o representa). Caso a obra não fosse vendida, teria prejudicado os preços do artista, mas “por algum tempo a confusão lançou dúvidas sobre a integridade de Hirst.” (THORNTON, 2015, p. 297)

Depois do leilão de 2008 o mercado de Damien ficou um pouco saturado com uma grande afluência de obras simultaneamente e a produção por décadas de quantidades massivas de alguns de seus “grandes sucessos”. Existe a possibilidade de que, após tamanha produção em massa, as obras do artista não possuam o capital simbólico anterior. A consultora de arte Lisa Schiff afirmou que “para um colecionador de arte interno, é como um clichê ter um *spot* de Damien Hirst [...] mas para um novo-rico é como, 'eu preciso ter meu Damien Hirst.’”¹⁴¹ Ainda assim, de seu ponto de vista, possuir alguns dos trabalhos do início da carreira do artista, principalmente obras datadas dos anos 1990, seria interessante, visto que estas são as mais valorizadas e consideradas mais importantes.

Segundo a Artnet, seus colecionadores e *marchands* estavam apostando que *Treasures* poderia “trazer seu mercado de volta às suas alturas anteriores.”¹⁴² Talvez a exposição de 2017 realmente tenha auxiliado em algum tipo de renovação de sua posição no mercado secundário. O artista teria atingido entre 18,5 milhões e 32 milhões de dólares em volume total nos leilões a cada ano de 2009 a 2017. Já em 2018, apenas no primeiro semestre, Hirst teria acumulado cerca de 18,6 milhões de dólares.¹⁴³

¹⁴⁰ KUNZRU, Hari. “Damien Hirst and the great art market heist”. The Guardian, 16 de Março de 2012.

¹⁴¹ KINSELLA, Eileen. “Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks”. Artnet, 19 de abril de 2017.

¹⁴² KINSELLA, Eileen. “Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks”. Artnet, 19 de abril de 2017.

¹⁴³ SCHNEIDER, Tim. “A Decade After Damien Hirst’s Historic ‘Beautiful Inside My Head Forever’ Auction, Resale Prices Are Looking Ugly”. Artnet, 12 de Setembro de 2018.

O problema da raridade

Segundo Luke White, em sua tese de doutorado “*Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture*” (2009), grande parte do vocabulário estético e temático de Hirst foi desenvolvida durante sua “explosão criativa”, a qual se estendeu principalmente de 1988 a 1992. Neste período foram instituídas as

“*spot paintings*, os *cabinets*, as vitrines, os animais em formaldeído, o tubarão, as moscas e borboletas, as pinturas monocromáticas, as bolas de *ping-pong* suspensas em jatos de ar, os temas da morte e decadência, medicina, museus e a impetuosa cultura *pop*, a ideia de produzir obras em série e a instituição de um sistema de “fábrica” para fazer isso – [...] como se Hirst se tornasse rapidamente prejudicado por seu sucesso fenomenal e pela pressão de produzir produtos de assinatura para um sistema que demanda ao mesmo tempo o constante choque da novidade, mas também a identidade reconhecível de um produto ou “marca”. Ele se torna [...] preso à produção do que Lyotard chama de “Novo” em contraste com o sublime “Agora”. (p. 405)

A ampla produção de “grandes sucessos” por décadas pode ter interferido negativamente em seu mercado e reputação. A hipertrofia na quantidade de obras não é escondida pelo artista, pelo contrário, é uma informação extremamente pública e disseminada. Curiosamente, Hirst parece ter desistido de publicar um catálogo raisonné em 2018, projeto para o qual havia até criado uma empresa, “Damien Hirst Catalogue Raisonné Limited” (2010-2018)¹⁴⁴. Sarah Thornton, em um artigo publicado para o *The Economist* em 2012, alega que a publicação do raisonné poderia auxiliar seu mercado secundário, pois tranquilizaria aqueles colecionadores com suspeitas de que “ele fez centenas de pinturas spot e spin a mais do que admite”.¹⁴⁵

Sobre a quantidade de obras e o modo produtivo de seu ateliê existem rejeições da mídia, da crítica especializada (THORNTON, 2015) e também de seus pares. Como comenta o pintor Carroll Dunham, “Spot paintings coloridas espalhadas pelo mundo podem ser algo de interesse sociológico [...] mas a ideia de que elas sejam significativas como pintura é absurda. Nem são pinturas, mas substitutos para alguma outra coisa.” (2015, p. 346 e 347). De maneira similar, David Hockney se coloca criticamente sobre as pinturas de Hirst, afirmando que “a dependência do jovem artista de seus assistentes era um ‘insulto aos mestres do ofício’.

¹⁴⁴ Disponível em: <https://find-and-update.company-information.service.gov.uk/company/07402532>. Acesso em: 15/08/2021.

¹⁴⁵ THE ECONOMIST. Hands up for Hirst: how the bad boy of Brit-Art grew rich at the expense of his investors. 09 de Setembro de 2010.

Um ponto de partida necessário para procurar entender a reputação atual de Hirst é a questão da raridade. Raymonde Moulin argumenta que o “status econômico particular de uma obra de arte está em estreita relação com sua natureza única.” (2011, p. 444 e 445) Dessa forma, a raridade é um fator constituinte do valor artístico, seja no sentido de “fruição e/ou distinção” e uma das bases “da avaliação econômica de uma obra-prima de alta legitimidade.” (MOULIN, 2011, p. 459) Entretanto, esta seria “uma condição necessária, mas não suficiente” (p. 463) para definir o valor artístico e econômico.

O valor de uma obra de arte acontece na interação entre as instituições, o mercado (MOULIN, 2007) e a mídia de massa¹⁴⁶. (BUENO, 2010; MOUREAU, 2019) A criação de eventos históricos, os quais interferem fortemente na definição da qualidade artística, acontece sob estas intersecções.

Apesar de a massificação ser um aspecto frequentemente “negativo” para a constituição do valor econômico de um artista, ao mesmo tempo, a grande oferta de obras no mercado e em exposições pode aumentar o hype em seu entorno, ou seja, provocar um burburinho sobre sua obra e persona nas mídias, o que contribui para uma alta precificação – que pode desaguar parcialmente em valor simbólico.

Como Warhol, Hirst desenvolveu estratégias de produção de modo a garantir que sempre haja material para atender à demanda dos colecionadores; [...] Ele também sustentou uma presença na mídia que ampliou o público e o mercado para sua obra além dos limites do mundo da arte. (THORNTON, 2010, p. 54)

A ampla produção de séries pode estar associada à pressão da demanda por novas obras no mercado de arte contemporânea e ao amplo espectro de consumidores dispostos a adquiri-las. Segundo o próprio artista: “o mercado de arte é muito maior do que as pessoas se dão conta. Se você tem interesse no mercado de arte, é vantajoso fazer mais.” (THORNTON, 2015, p. 281 e 282)

Partindo principalmente da ideia de centralidade da raridade no sistema de arte, se especula sobre o suposto problema no mercado de Hirst e em sua reputação. Outro fator que

¹⁴⁶ Segundo Maria Lucia Bueno: “Até a consolidação da globalização, nos anos 1980, houve uma preponderância dos mecanismos de divulgação restritos do campo – último baluarte da alta-cultura – sobre a grande mídia dos jornais e das televisões. Embora a segunda trouxesse lucro econômico, não tinha força simbólica para consagrar um artista no circuito fechado da arte contemporânea. No decorrer da década de 1980, em um contexto de modernidade radical, presenciamos a inversão desse processo, com a mídia assumindo um papel central na dinâmica do mundo da arte contemporânea, comprometendo a “autonomia” do campo artístico e borrando as fronteiras que separavam a arte contemporânea da cultura de massa.” (2010, p. 45)

pode influenciar negativamente a associação de raridade a um artista, é o crescimento e alta quantidade de “consumidores inclinados e ao mesmo tempo aptos para se apropriarem” das obras. (BOURDIEU, 2003, p. 178) Segundo o autor, as raridades de um produto e de seu consumidor estão conectadas. Nessa lógica, “um emblema de classe (em todos os sentidos do termo) define quando perde o seu poder distintivo, quer dizer quando é divulgado.”¹⁴⁷ (BOURDIEU, 2003, p. 210)

Entretanto, a raridade não se estabelece apenas no âmbito de produção das obras. Ela está contida fortemente na singularidade do artista. Segundo Moulin, “o foco mudou da natureza única da obra para a natureza única do artista”. (2011, p. 457) Bourdieu faz uma afirmação similar: “aquilo que faz o valor da obra não é a raridade (a unicidade) do produto mas a raridade do produtor, manifestada pela assinatura, equivalente da marca, quer dizer a crença coletiva no valor do produtor e do seu produto.” (BOURDIEU, 2003, p. 230) Nesse sentido, é possível considerar Damien Hirst como um artista raro, com uma trajetória e persona peculiares na história da arte e proeminente em sua geração, principalmente a partir de sua atuação paradigmática enquanto artista empreendedor, que desafia as regras do mundo da arte.

Afinal, pode ser considerado um artista de importância e alcance internacional. Segundo Galenson¹⁴⁸, “os estudiosos da arte reconheceram claramente a importância de Hirst para a arte contemporânea, dando-lhe uma posição de liderança em suas narrativas”. O autor realizou um levantamento a partir de 21 livros de história da arte publicados desde 2000 e concluiu que Hirst está em quarto lugar (atrás de Cindy Sherman, Gerhard Richter e Jeff Koons, artistas mais velhos) no número de ilustrações que aparecem em tais livros.

O ateliê

Aparentemente, há “uma sensação incômoda de que atualmente sua arte se assemelhe a uma linha de produção de fábrica.”¹⁴⁹ A Science chegou a contratar muitos funcionários e gerenciar períodos de altíssima produtividade. Damien Hirst possuía 50 funcionários em

¹⁴⁷ Aqui Bourdieu está falando especificamente sobre a moda, mas esta afirmação poderia se estender ao mundo da arte, em relação a distinções dentro da própria elite.

¹⁴⁸ GALENSON, David. Sir ir Damien Hirst: Artist or Entrepreneur? Huffpost, 20 de Junho de 2012.

¹⁴⁹ HUGHES, Sarah. “Damien Hirst stakes all on his Venice treasure comeback show”. The Guardian, 26 de Março de 2017.

2005, atingiu o “ápice da produtividade” por volta de 2007¹⁵⁰ com 250¹⁵¹, e caiu para 150 em 2013. Em 2018 o artista demitiu 50 funcionários de seu ateliê com a justificativa de “se concentrar em sua arte”, “passar mais tempo em seu estúdio”, se afastar da função de “gerenciar o aspecto mais comercial de seu trabalho” e focar “na pintura sem assistência”¹⁵². O porta-voz da Science explicou que as demissões foram determinadas pelo “seu desejo de cortar os elementos corporativos do negócio para voltar a uma forma mais simples de trabalhar”¹⁵³.

Em outubro de 2020, foram dispensados 63 funcionários da Science (mais de um terço dos contratados), a maioria do estúdio localizado no bairro de Dudbridge. No mesmo ano, o artista reivindicava um empréstimo de emergência de Covid-19 no valor de 15 milhões de libras para o governo do Reino Unido. O artista procurou reestruturar a dinâmica do ateliê: suspendeu a produção de novos trabalhos, bem como de suas séries best-sellers, favorecendo, por outro lado, a venda de obras já finalizadas. Estima-se, segundo os relatórios da Science (UK), que há cerca de £ 42,7 milhões em obras não vendidas.¹⁵⁴ Em maio de 2021, a diretoria da Science (UK) foi transferida para seu filho de 26 anos, Connor Ojala Brennan Hirst, bem como da empresa Prints and Editions Limited.¹⁵⁵

Ao longo de sua carreira, Hirst operou movimentos de demissão e contratação de massas de funcionários com certa frequência, de acordo com a demanda de produção de novas obras, que pode variar superlativamente quando ocorre uma grande exposição ou retrospectiva.

Entretanto, as demissões que ocorreram a partir de 2018 parecem seguir uma linha mais contínua, como um projeto planejado, especialmente se considerarmos suas declarações

¹⁵⁰ Supomos o período de 2006 a 2007 porque, no livro de Thornton (2015), ao ser perguntado pela autora quando ocorreu o “ápice de sua produtividade”, Hirst afirma que foi um pouco antes da virada de 2007 para 2008, na época da exposição de borboletas para Gagosian – essa exposição de borboletas, a partir do mapeamento das exposições individuais de Hirst, provavelmente é a mostra *Superstition* (22 de fevereiro a 5 de abril de 2007) que ocorreu nas galerias de Beverly Hills (Los Angeles, Estados Unidos) e Davies Street (Londres, Reino Unido).

¹⁵¹ Existem informações de que em 2012 o número de funcionários também era de 250. (MAYER, Catherine. “Damien Hirst: ‘What have I done? I’ve created a monster’”. *The Guardian*, 30 de Junho de 2015).

¹⁵² CASONE, Sarah. “Damien Hirst Lays Off 50 Employees From His Production Company to ‘Focus on His Art’”. *Artnet*, 01 de outubro de 2018.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ SHAW, Anny. Damien Hirst laid off 63 people last autumn while claiming £15m in government Covid-19 loans. *The Arte Newspaper*, 29 de Julho de 2021.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://find-and-update.company-information.service.gov.uk/company/03426602/filing-history> e <https://find-and-update.company-information.service.gov.uk/company/03978592>. Acesso em: 15/08/2021.

à imprensa a respeito dos objetivos das recentes dispensas. Parece se tratar de uma mudança gradativa da estrutura produtiva da Science, que começou a ocorrer após *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), e ainda se estende (pelo menos) até o momento atual. Esta renovação compreende a passagem da produção de esculturas monumentais produzidas em escala industrial para uma maior concentração na pintura de maneira artesanal.

O ano de 2018 também foi marcado pelo encerramento das atividades do restaurante Quay (o estabelecimento de Hirst em Ilfracombe). Segundo uma matéria no *The Guardian*, “fontes próximas a Hirst, que tem uma casa e uma oficina na área, disseram que a mudança fazia parte de uma ampla reestruturação de sua empresa *Science Ltd* que ajudaria a liberar mais tempo para ele passar no estúdio.”¹⁵⁶

É importante assinalar, para fins históricos, que a “terceirização” da produção de obras de arte não é uma exceção do momento contemporâneo, menos ainda da carreira de Hirst. O ateliê com a presença de assistentes para a realização das obras já existia no Renascimento, e foi utilizado por artistas altamente valorizados do ponto de vista simbólico, como Michelangelo. Naquela época a autoria e a originalidade eram encaradas de outra maneira. Entretanto, há uma “noção romântica de artista solitário fazendo arte com as próprias mãos” (THORNTON, 2015, p. 95), que é proveniente principalmente do século XIX e XX, e continua como convenção ainda hoje.

Na contemporaneidade, as possibilidades de atuação do artista passaram por mudanças, em uma “espécie de revolução industrial na arte”. Com isso, “o artista se tornou uma pessoa de ideia liberada do trabalho manual; ele pode delegar sem comprometer a autoria.” (THORNTON, 2015, p. 95) Tal conversão para um modo de produção mais industrial e em massa está em plena sintonia com as demandas do mercado de arte contemporânea pela estabilidade no fluxo de oferta, mais robustas que aquelas exigidas no mercado de arte moderna.

Ainda assim, não devemos desconsiderar a problemática do descaso que alguns desses grandes artistas contemporâneos possuem com seus funcionários, demitindo-os e contratando-os a bel prazer, aquilo que um artigo do *Le Monde*¹⁵⁷ chamou de “gestão ultraliberal do pessoal”, da qual estariam envolvidos Damien Hirst, Jeff Koons e Takashi Murakami, como

¹⁵⁶ MORRIS, Steven. “Damien Hirst to close Ilfracombe restaurant the Quay”. *The Guardian*, 27 de Setembro de 2018.

¹⁵⁷ AZIMI, Roxana. *Malgré les aides et sa fortune, Damien Hirst licencie le petit personnel*. *Le Monde*, 20 de Agosto de 2020.

alguns exemplos. Esses “planos de dispensa de funcionários” são frequentes no caso de Jeff Koons que, em 2016, chegou a demitir 14 funcionários do turno noturno, os quais queriam se sindicalizar, e em 2019 dispensou trabalhadores sem qualquer indenização. A forma com que esses artistas lidam com seus trabalhadores está de certo modo próxima das estratégias neoliberais das corporações. Um dos trabalhadores demitidos por Hirst em 2020 afirmou que “os funcionários são tratados como descartáveis. Se segurança no emprego, dignidade e valorização no trabalho são importantes para você, a Science pode não ser uma boa opção.”¹⁵⁸

Veil Paintings

Segundo a etnografia de Sarah Thornton, Hirst teria voltado a pintar em 2011, “quando [...] pegou um pincel pela primeira vez desde que tinha dezesseis anos.” O artista, em entrevista para a socióloga, afirmou que estava tentando abandonar a “estética mecânica” para seguir em direção a uma produção “mais pessoal”. (THORNTON, 2015, p. 280)

Damien começou a produzir Veil Paintings em 2017 – o mesmo ano da abertura de Treasures from the Wreck of the Unbelievable. A página do site oficial do artista sobre a exposição em questão argumenta que, após Treasures – exibição monumental e ambiciosa – “Hirst foi atraído para o imediatismo da pintura e um retorno ao estúdio”¹⁵⁹.

Sua nova série teria como referências as pinturas “Visual Candy” (imagem 49) da década de 1990, o impressionismo e o expressionismo abstrato. As principais inspirações seriam o pontilhismo de Georges Seurat e o pós-impressionismo de Pierre Bonnard¹⁶⁰, além da action painting de Jackson Pollock. Damien Hirst frequentemente publica vídeos e fotos em seu Instagram, mostrando-se sujo de tinta no ateliê ao lançar performaticamente pinceladas carregadas de tinta em direção à tela. Já existia uma alusão ao expressionismo abstrato na técnica de spin paintings, mas se tratava de um método mais mecânico, onde os quadros giravam através de uma máquina para que a tinta fosse depositada. Agora há uma maior ênfase no próprio ato criador e performático do artista.

¹⁵⁸ SHAW, Anny. Damien Hirst laid off 63 people last autumn while claiming £15m in government Covid-19 loans. The Arte Newspaper, 29 de Julho de 2021

¹⁵⁹ Tradução nossa. <<https://damienhirst.com/news/2018/the-veil-paintings-at-gagosian>>. Acesso em: 21/05/2021.

¹⁶⁰ CASCONI, Sarah. “How Can You Not Love Color?": Damien Hirst Explains How Bonnard Inspired His New Gagorian Show”. Artnet, 14 de Fevereiro de 2018.

A procura de associação com um fazer artístico mais artesanal e menos mecânico e industrial fica evidente quando Damien Hirst descreve suas intenções com a nova série: “são extravagantes, confusas e frágeis e sobre eu estar me afastando do minimalismo e da ideia de um pintor mecânico imaginário e isso é muito emocionante para mim”.¹⁶¹

Em primeiro de março de 2018 ocorreu sua estreia: uma exposição individual na Gagosian em Beverly Hills intitulada “The Veil Paintings” (imagem 48), como o “Oscars show” – mostra de arte paralela ao evento do Oscar – daquele ano, um momento aguardado onde os olhos da mídia estão mais do que nunca voltados para a cidade.

Anteriormente, havia sido realizada uma exposição individual do artista na Gagosian Hong Kong - “Visual Candy and Natural History” (novembro de 2017 a março de 2018) -, onde foram exibidas obras da série pictórica Visual Candy. Pode ser considerada uma introdução para a aposta que a galeria faria nas novas Veil Paintings (março a abril de 2018), pois ocorreu imediatamente antes desta. No início de maio de 2018 foi inaugurada ainda uma terceira exposição individual do artista, na Gagosian em Nova Iorque. Tudo isso a tempo de participar da Frieze Art Fair New York, que ocorreu na primeira semana de maio, com um estande da galeria dedicado a sua produção. Foram quatro eventos direcionados para a nova série de Damien Hirst, antes mesmo de se chegar ao segundo semestre do ano, todos realizados pela Gagosian - e em seguida de Treasures. Tais eventos podem ser interpretados no sentido de um esforço por parte da galeria para lançar as novas abordagens artísticas e produtivas propostas por Damien.

¹⁶¹ Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/damien-hirst>. Acesso em: 23/08/2021.



Imagem 48 - *The Veil Paintings*, Damien Hirst, Gagosian LA (1 de março - 14 de abril, 2018). Fonte: damienhirst.com.

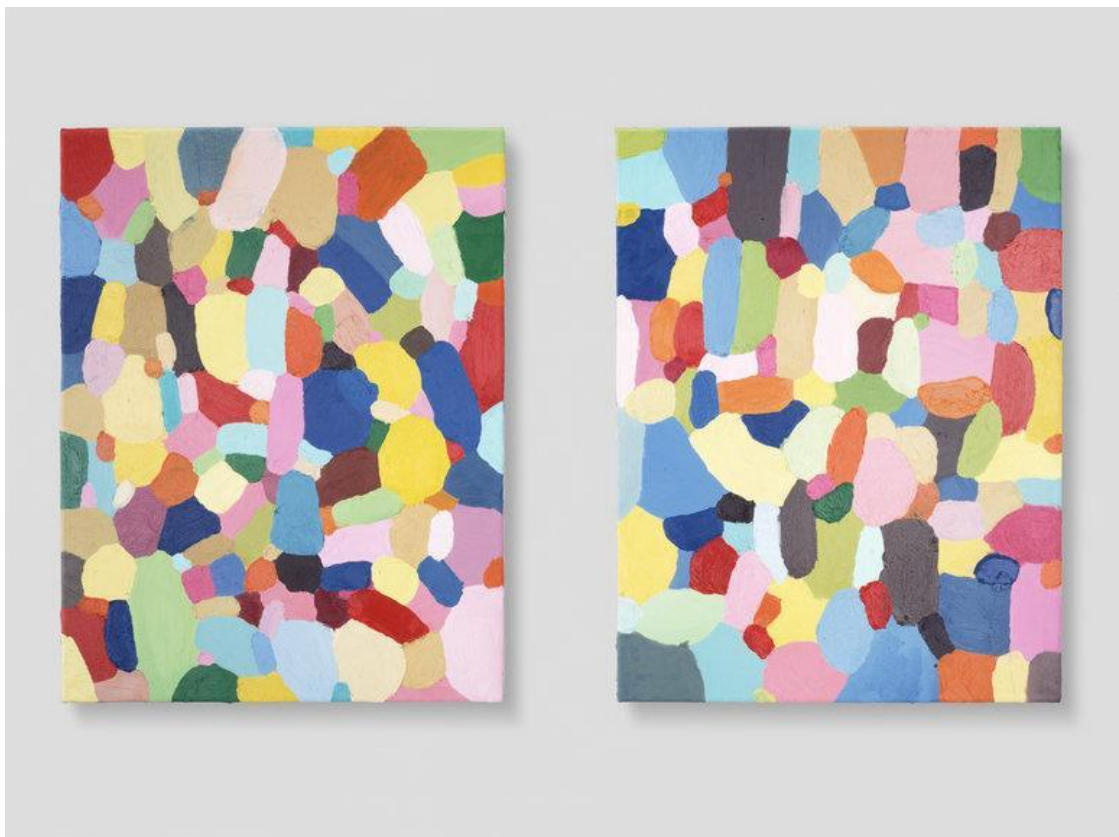


Imagem 49 - *Fun, Fun*, Damien Hirst (1993, Visual Candy Paintings). Fonte: damienhirst.com.

Uma de suas mais recentes exposições acontece na Fondation Cartier em Paris, entre 6 de julho de 2021 e 2 de janeiro de 2022, intitulada “Cherry Blossoms”, a primeira individual do artista em um museu na França. A mostra exhibe 30 pinturas da série, que teria 107 exemplares no total. Segundo informações localizadas no site da fundação, esta série daria continuidade a “sua longa carreira de investigação na pintura”. Neste texto, é estabelecido que a nova série teria se iniciado após *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, como um fenômeno que “marca o retorno do artista ao trabalho solitário em seu estúdio.”

É intrigante que, na página dedicada ao artista no site da Gagosian Gallery¹⁶², a obra em destaque seja não o famoso e imponente tubarão, uma *spot* ou *spin painting*, ou mesmo alguma série mais recente – como as citadas *Veil Paintings* – mas sim uma obra menos conhecida e mais antiga: um estudo em desenho de 1981, quando Damien Hirst tinha apenas 16 anos de idade, cinco anos antes de ingressar na graduação. Intitulado “Study After Delacroix” (imagem 50), se trata de um estudo da obra “Jeune orpheline au cimetière” (Menina órfã no cemitério) (1824) de Eugène Delacroix (imagem 51) – a qual também fora criada enquanto estudo, para a obra “Scènes des massacres de Scio” (do mesmo ano).

¹⁶² Disponível em: <https://gagosian.com/artists/damien-hirst/>. Acesso em: 20/07/2021.



Imagem 50 - *Study after Delacroix (the Orphan Girl in the Cemetery)*, Damien Hirst (1981).

Fonte: damienhirst.com.



Imagem 51 - *Jeune orpheline au cimetière*, Eugène Delacroix, 1824.

Fonte: *collections database* do Museu do Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064060>).

Eu sugeriria que o protagonismo de tal estudo precoce – e que não possui algo de extraordinário ou inovador na história da arte contemporânea frente a tantos outros trabalhos destacados do artista – no site de Gagosian pode ser um indicativo da investida em destacar a perspectiva “artesanal” do artista, o qual fora em grande parte de sua trajetória destacado pela dimensão conceitual. No site oficial de Hirst há um texto sobre a obra em questão¹⁶³, no qual o desenho é destacado como um importante elemento de seu processo criativo, inclusive na criação de suas esculturas.

Na presente reflexão, estamos considerando o artista empreendedor como semi-gerenciador de sua reputação, por possuir o semi-monopólio de sua marca e obra. Não se trata de um monopólio absoluto, pois necessita das estruturas institucionais e de seus agentes.

¹⁶³ Disponível em: <https://www.damienhirst.com/study-after-delacroix-the-orp>. Acesso em: 20/07/2021.

Como visto no capítulo II, mesmo em 2008, quando Damien Hirst supostamente teria excluído a mediação de seus marchands, estes estariam tentando influenciar positivamente seu desempenho no leilão, ou seja, tal exclusão teria sido acordada em algum grau.

O artista detém o monopólio da sua obra e é, à partida, o único acionista de qualquer oferta relevante; ele detém o monopólio de sua “invenção” [...] O *marchand*, por meio de um contrato de exclusividade, torna-se temporariamente o monopolista. Quaisquer dúvidas sobre o reconhecimento posterior de uma obra que as autoridades de legitimidade podem trazer a longo prazo não tem consequências no curto prazo: com obras de arte, como com ações, é um caso de espelhos refletivos; o importante não é o que será uma obra, mas o que os agentes econômicos pensam que será. (MOULIN, 2011, p. 453 e 454)

A relação que possuiu com agentes e árbitros ao longo de sua carreira - seus pares, atores institucionais, colecionadores (como Saatchi e Pinault) e marchands de marca (como Gagosian e Joplin) - contribuiu (e ainda contribui) para a construção de sua reputação no mundo da arte.

Damien Hirst sustenta uma persona excêntrica e transgressora, mas contraditória por desafiar o sistema de arte como *insider* através de sua envergadura e por meio da desnudação e exploração de suas regras. Está inserido no mercado e, através de sua obra, faz uma reflexão sobre este domínio, sua estrutura e seus agentes, discutindo o papel desempenhado pelo mercado no mundo da arte contemporânea. As polêmicas envolvendo essas instâncias são inerentes à sua trajetória desde o início, mas parecem ter atingido seu ápice. Após o marco *Treasures*, abordamos a hipótese de estar tentando empreender uma nova reputação mais afastada da produção massiva e mecânica e voltada a um trabalho artístico um pouco mais individual e artesanal. Ainda assim, é difícil dizer como essa questão irá evoluir, ou mesmo se está explorando a nova conduta com seriedade ou se está realizando mais um movimento performático e jocoso em sua carreira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao início do presente trabalho de pesquisa observou-se a existência de lacunas tanto no que se refere a pesquisas acadêmicas substanciais sobre Damien Hirst e sua trajetória, quanto, de forma mais restrita, sobre o conceito de "artista empreendedor". Procuramos, então, investigar o objeto por meio de uma perspectiva multidimensional, entendendo seu contexto, o sistema no qual está inserido, a interação que suas obras e atuação possuem com esse universo e sua contribuição para a história da arte.

Diante disso, o objetivo geral foi estabelecido: investigar o advento do artista empreendedor na contemporaneidade a partir de um caso exemplar, Damien Hirst. Para tanto, examinamos as estratégias de mercado e reputação do artista com base em dois megaeventos em sua carreira (*Beautiful* e *Treasures*), os quais consideramos paradigmáticos no desempenho de uma multiplicidade de papéis que estariam no cerne de sua face empreendedora. Observou-se que os dois eventos o destacam enquanto espécie de empresário, colecionador ou financiador e ambos realizam tanto a exposição quanto a venda primeira das obras, além de possuírem sentido integral e complexo apenas enquanto eventos – leilão ou exposição. Quando as obras são desvinculadas umas das outras e migram do contexto comercial ou expositivo para o âmbito privado, estas perdem a inteireza de seu sentido e, principalmente no caso de *Treasures*, passam de paródia à pastiche. Os dois eventos também evocam, direta ou indiretamente, outro papel desempenhado por Hirst: o de artista colecionador.

O artista empreendedor é possuidor de um carisma associado à autopromoção e está inserido nas principais instâncias do sistema de arte. Por conservar o semi-monopólio de sua marca, pode se mover mais livremente por elas e até mesmo ser detentor de certo poder e autoridade dentro (e mesmo fora) do campo. Trata-se de um indivíduo que passeia por diversos mundos sociais, seja o mundo dos ricos e colecionadores, o mundo da arte, o mundo dos empreendedores, o mundo das celebridades, etc. Assim, se aproxima dos circuitos do capital, dos gostos e hábitos das elites, bem como das técnicas empresariais desses atores.

Alguns dos fatores que levaram ao advento do artista empreendedor na contemporaneidade foram: a robusta disseminação de uma ideologia do empreendedor de modo geral; o avultado poder-aquisitivo do artista estrela (que faz com que ele frequente o

mundo dos ricos e empresários); as mudanças nas convenções renascentistas sobre o estatuto do artista que ampliaram as possibilidades de atuação e performatividade, através de uma visão mais cínica que romântica da arte e seu sistema; e a centralidade de sua assinatura e persona.

Levantamos alguns marcos e eventos na carreira de Damien Hirst, os quais influenciaram sua conduta e imagem enquanto artista empreendedor, como: ter se formado no Goldsmiths College, onde posturas empreendedoras na busca por financiamento eram amplamente incentivadas; a realização da mostra *Freeze*, na qual Hirst atuou como curador, realizou um esquema de obtenção de patrocínio e convidou agentes importantes do mundo da arte, naquele que foi o primeiro evento a reunir o grupo que daria origem aos *Young British Artists* (YBA); o uso de patrocínio corporativo em outras exposições subsequentes nas quais expôs e/ou foi curador; a fundação de estabelecimentos comerciais (como o *Pharmacy* e o *Other Criteria*), os quais, direta ou indiretamente, monetizavam o capital simbólico de obras de arte; e, destacadamente, os dois eventos considerados como norteadores para a presente pesquisa: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008) e *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017).

O artista empreendedor é capaz de protagonizar e semi-gerenciar a criação e manutenção de sua reputação, pois monopoliza sua “marca”, assinatura e capital simbólico baseando-se em uma autonomia relativa aos sistemas de consagração e às estruturas tradicionais do mercado. Enfatiza-se a face relativa da autonomia, pois o artista continua dependendo da autoridade de agentes (como críticos, *marchands* e colecionadores) e instituições (como museus e casas leiloeiras) para produzir sua reputação, por mais que forje uma imagem de si rebelde e independente. Assim, constatou-se que o artista pode gerenciar conscientemente seu reconhecimento, podendo mudar suas estratégias produtivas, comerciais, discursivas e estéticas, mas continua a realizar tal movimento com o auxílio desses agentes e instituições – como foi o caso de *Beautiful*, *Treasures* e das *Veil Paintings*.

Para se chegar a tais conclusões, primeiramente abordamos o contexto inglês da década de 1980, período no qual passou a haver uma influência sem precedentes do corporativismo nas instituições artísticas e uma hipertrofização da economia no mundo da arte. Também foi marcado pelo aprofundamento de uma ideologia que celebra e promove o empreendedorismo e a figura do empreendedor. Essa conjuntura influenciou uma maior transubstanciação entre papéis econômicos e artísticos.

Em seguida, apresentamos a trajetória de Hirst sob o recorte de seu percurso como empreendedor, as mudanças no estatuto do artista que possibilitaram tal conduta e sua relação com Charles Saatchi, para definir e traçar tipologias dentro do conceito trabalhado. Saatchi, colecionador que desempenhou funções de árbitro do gosto, influenciou diretamente na consagração dos *Young British Artists* (um grupo bem-sucedido em termos de reputação e valor econômico), através de sua coleção, das exposições que organizou, de sua participação em conselhos de museus e da atuação por meio de sua própria instituição. Também colaborou para a consolidação de uma maior relevância da Inglaterra no cenário mundializado da arte contemporânea – teve um papel tão decisivo que a década de 1990 foi definida como a “década de Saatchi”. Sua peculiaridade em relação a muitos outros megacolecionadores da época foi a aposta em artistas emergentes e o auxílio destes no trajeto ao estrelato, ou seja, sua atuação enquanto importante mediador da entrada de novos artistas no mundo da arte contemporânea.

Em um terceiro momento, investigamos mais profundamente as formas de transubstanciação de papéis que ocorrem entre colecionador e artista, a partir da multiplicidade de atividades que os atores assumem no mundo da arte contemporânea. Abordamos a dialética entre o artista empreendedor e o chamado “coleccionador esteta”, lido como um tipo de colecionador que almeja reconhecimento e imortalização simbólica através de sua atuação no mundo da arte, principalmente por meio de museus e da disseminação de uma imagem de amante das artes, tendo por base o estudo de caso do megacolecionador francês, François Pinault. O colecionador é capaz de disputar o espaço e monopólio discursivo do campo através da fomentação de exposições espetaculares, da fundação de prêmios, da capacidade financeira e social de adquirir obras de artistas disputados (mantendo relações pessoais com muitos deles) e da contratação de agentes institucionais e teóricos reconhecidos, os quais migram de museus e órgãos frequentemente públicos, para a instância privada.

Central é a dialética paradoxal entre o artista empreendedor – mais próximo do mundo corporativo e de estratégias empresariais – e o colecionador como árbitro do gosto ou fomentador da cultura e mecenas, no caso de Saatchi e Pinault, respectivamente. Tal interação aponta para uma construção coletiva das reputações, conceito que costura o trabalho. Consideramos que Damien Hirst se beneficiou da relação com seus colecionadores e *marchands*, mas que esta via é recíproca – estes também se beneficiaram de sua associação com Hirst.

O cenário onde a presente investigação se desenrola é o universo da grife, da mídia, do luxo, vinculado ao mundo dos ricos, dos artistas-estrela, das grandes instituições e de um mercado mundializado. Trabalhamos, ao longo da discussão, com dicotomias, geralmente entre âmbitos artísticos e industriais/econômicos: o artista empreendedor e o colecionador dotado de capital simbólico; a corporativização do sistema de arte e a artificação do sistema corporativo; a industrialização e serialização das obras e processos artísticos e a estetização dos setores originalmente de massa ou industriais; a financeirização das instituições e a institucionalização das coleções particulares ou corporativas; o colecionador esteta e o artista como colecionador, etc. Essa transubstanciação de âmbitos empresariais e artísticos é, portanto, um dos pilares sobre os quais o estudo se delinea.

O tema se encontra distante do esgotamento, principalmente se considerarmos as lacunas referidas anteriormente. Damien Hirst é um artista complexo, com uma produção multifacetada temática, discursiva e esteticamente, assim como sua própria persona; portanto, possui numerosas possibilidades de abordagem e pesquisa enquanto objeto. As categorias de “artista empreendedor” e do “artista como colecionador” também podem ser abordadas em novos trabalhos, que explorem tais conceitos tanto no caso de Hirst, quanto no de outros artistas – contemporâneos ou mesmo anteriores a esse período. Sugere-se, ainda, que haja posteriormente um esforço em constituir uma história do artista empreendedor e/ou artista colecionador, abordando-os em diferentes períodos da história da arte e demonstrando as mudanças de paradigmas ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Georgina. *Dark side of the boom: the excesses of the art market in the 21st century*. Inglaterra: Lund Humphries, 2018.
- ADAMS, Ruth. “*The saatchi generation*’: art & advertising in the UK in the late 20th century. *Conhecimento & Diversidade*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 33–47, jan./jun. 2017.
- ALVAREZ, José. *François Pinault artiste contemporain*. Albin Michel, Paris: 2018.
- ANDERSON, Perry. *Balanço do Neoliberalismo*. In: SADER, Emir; PABLO, Gentili. Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANTUNES, Ricardo; NOGUEIRA, Cláudia M.; E SILVA, Maria L. O. *Adeus ao trabalho? Vinte anos depois... Entrevista com Ricardo Antunes*. *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 124, p. 773-799, out./dez. 2015
- ARANTES, B. F. Otilia. *Os novos museus*. *Novos Estudos CEBRAP*. N. 31, p. 161-169 out. 1991.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ASSIS, Lilian Bampirra de et al. *O empreendedorismo como uma ideologia neoliberal*. *Cad. EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 18-31, jan./mar. 2021.
- AZNAR, Yayo; LÓPEZ, Jesús. *Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna*. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Argentina, no. 6, No 6, p. 9-18, 1º semestre 2015.
- BALZARIN, Lisa; CALCAGNO, Monica. *The artist-entrepreneur acting as a gatekeeper in the realm of art*. *Venezia Arti*. Veneza, v. 25, p. 29-36, dez. 2016.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2019.
- BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In. *Magia e Técnica, Arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BECKER, Howard S. *E Mozart? E o assassinato?* *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 29, n. 86, p. 5-13, out. 2014.

- BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERTOLOSSI, Leonardo. *Aura fractal, fins da arte e capitalismo primitivista*. OuvirOUver. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 418-435, jul./dez. 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões da sociologia*. Lisboa: Fim de Século – Edições, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- BUENO, Maria Lucia. *Coleções e arquivos como agentes da mundialização: o caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos*. 2 Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, 2019, São Paulo, p. 65–75.
- BUENO, Maria Lucia. *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas*. Revista de Ciências Sociais, v. 41 n. 1, 2010, p. 27-47.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CORRY, Amie; GEUNA, Elena; GODDIO, Frank; LOYRETTE, Henri; PINAULT, François; SCHAMA, Simon. *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Ediz. Italiana. Other Criteria: 2017.
- CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Maria Lucia Bueno (org.) São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- CRANE, Diana. *The transformation of the avant-garde: the New York art world, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. California: University of California Press, 1999.
- DUARTE, Adelaide. *Colecionar hoje: persistências e rupturas num mercado global*. In: BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (org.). *Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico]*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*. Introdução de Ricardo Musse. São Paulo: Hedra, 2010.
- ENHUBER, Marisa. *How is Damien Hirst a cultural entrepreneur?* *Artivate*, v. 3, issue 2, p. 3-20, 2014.
- FALLENBUCH, Aleksandra. *Damien Hirst's Treasures from the Wreck of the Unbelievable: parafiction in the age of truthiness*. Dissertação (mestrado em art history and visual culture) – University of Guelph. Canadá, 2020.
- FAUCONNIER, Bernard. *Beethoven*. São Paulo: L&PM, 2012.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FETTER, Bruna. *O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea*. *OuvirOUver*. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 402-417, jul./dez. 2017
- FIALHO, Ana Letícia. *O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições*. *OuvirOUver*. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378-390, jul./dez. 2017.
- FIGUEIREDO, Henrique Grimaldi. *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)*. Dissertação (mestrado acadêmico) – UFJF. Juiz de Fora, 2018.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- GALENSON, David. *Artists and the market: from Leonardo and Titian to Andy Warhol and Damien Hirst*. NBER (National Bureau of Economic Research) Working Paper No. 13377, p. 1-30, setembro 2007.
- GEORGEL, Chantal. *O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?* *Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília, v. 3, n. 6, p. 277-286, março/abril 2015.
- GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.
- GOMPERTZ, Will. *Isto é Arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GRAW, Isabelle. *Arte boa, mercado mal?* Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos. OuvirOUver. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 392-401, jul./dez. 2017.

GRAW, Isabelle. *El valor de la mercancía artística: doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad.* Arq 97, UC Chile, p. 130-145.

HALL, Stuart. *The neoliberal revolution: Thatcher, Blair, Cameron - the long march of neoliberalism continues.* Soundings, no. 48, 2011, p. 9+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A287386101/AONE?u=capes&sid=bookmark-AONE&xid=c3bc04aa. Acesso em 20 July 2021.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do Belo.* Relógio da Água, Lisboa 2016.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço.* São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HARVEY, David. *O enigma do capital: e as crises do capitalismo.* São Paulo, SP: Boitempo, 2011a.

HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações.* 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011b.

HEINICH, Nathalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna.* Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio/2005.

HEINICH, Nathalie. *Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology.* European Journal of Cultural Studies, v. 15, n. 6, p. 695-702, 2012.

HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico.* Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v. 04.02, p. 373–390, out. 2014.

HEINICH, Nathalie; JEFFERSON, Ann. *The genius of sociology: Norbert Elias's Mozart and the sociology of a genius.* L'Esprit Créateur, v. 55, n. 2, p. 73-88, summer 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.* Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. *Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa.* Revista do patrimônio histórico e artístico nacional, IPHAN, n 23, p. 34-57, 1994.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice; MARCEL, Oliver; *Exhibition catalogues in the globalization of art: a source for social and spatial art history.* Artl@s Bulletin 4, no. 2, article 8, p. 80-104, 2016

- JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 1985
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática. 2 ed. São Paulo: 2002.
- LEE, Jin Woo; PARK, Shin Eui. *Semiotic approach on artist's brand communication: the case of Damien Hirst*. Business Communication Research and Practice 2019, 2(1), p. 38-42.
- LEMBCKE, Sophie. *Unbelievable Treasures: artworks as intersections of culturalization*. In: OTT, Michaela; WEBER, Thomas. *Situated in translations: cultural communities and media practices*. 2019.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MACGREGOR, Neil. *A história do mundo em 100 objetos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- MARCATO, Amanda Mazzoni. *O lugar da arte contemporânea na China: mercado e globalização*. Dissertação (mestrado acadêmico) – UFJF. Juiz de Fora, 2021.
- MASCHETTE, Lenon Campos. *Tatcherismo e cidadania: razões para o surgimento do conceito de active citizenship no final dos anos 1980*. Rev. hist. (São Paulo), n.179, a09218, p. 1-34, 2020.
- MEDEIROS, Clederson M. *Inveja, antagonismo e teatralidade em Antônio e Cleópatra de William Shakespeare*. Tese (Tese em letras) – UFP. João Pessoa, 2018.
- MELO, Alexandre. *Metamorfoses no sistema de arte contemporânea no século XXI*. In: BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (org.). *Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico]*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.
- MILES, Ellen G. *American paintings of the eighteenth century – with contributions by Patricia Burda, CynthiaJ. Mills, Leslie Kaye Reinhardt (The Collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue)*. Oxford University Press, 1995.
- MONASTERIO, Leonardo M. *Veblen e o comportamento humano: uma avaliação após um século de “A Teoria da Classe Ociosa”*. Cadernos IHU Ideias, Unisinoia, ano 3, n. 42, p. 1-18, 2005.
- MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MOULIN, Raymonde. *The genesis of the rarity of art*. Art in Translation, v. 3, n. 4, p. 441–472, 2011.
- MOUREAU, Nathalie. *Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho*. 2 Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, 2019, São Paulo, p. 86–93.

MOUREAU, Nathalie. *Nem tudo que brilha é ouro*. OuvirOUver. Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 436-457, jul./dez. 2017.

MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique; VIDAL, Marion. *Contemporary art collectors: the unsung influences on the art scenes*. Département des études, de la prospective et des statistiques, Paris, 2015.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ORTIZ, Renato. *As celebrações como emblema sociológico*. Sociol. Antropol. Rio de Janeiro, v. 06.03, p. 669-697, dez., 2016.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

PETERS, Michael. *Education, Enterprise Culture and the Entrepreneurial Self: A Foucauldian Perspective*. Journal of Educational Enquiry, Vol. 2, No. 2, p. 58-71, 2001.

PIKETTY, Thomas. *Capital e Ideologia*. 2020.

FIALHO, Ana Letícia; MORAES, Angélica de; QUEMIN, Alain (org.). et al. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

QUEMIN, Alain. *The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the “Top Artists in the World”*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 66, p. 18-51 abr. 2017.

ROJZMAN, Nuria Peist. *El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento*. Materia 5, p. 17-43, 2005.

SAATCHI, Charles. *My name is Charles Saatchi and I am an artoholic: questions from journalists and readers*. Booth-Clibborn Editions: London, 2012.

SHAPIRO, Roberta. *O que é artificação?* Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Natalie. *Quando há artificação?* Sociedade e Estado, Brasília, v. 28, n. 1, jan./abr. 2013.

SILVA, Sara R. Andrade. *Novas regras da arte? A emergência de novas configurações entre campo artístico e campo econômico na era do patronato empresarial*. Comunicação apresentada no 44º Encontro Anual ANPOCS (2020, edição online). Disponível em <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/gt-32/gt28-10/12330-novas-regras-da-arte-a-emergencia-de-novas-configuracoes-entre-campo-artistico-e-campo-economico-na-era-do-patronato-empresarial/file>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista? Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2015.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TOMKINS, Calvin. *A vida dos artistas*. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo da arte contemporânea*. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VEBLÉN, Thorstein B. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Pioneira, 1965.

WHITE, Luke. *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture*. PhD thesis (philosophy) – Middlesex University. London, 2009.

WORTHINGTON, Andrew; HIGGS, Helen. *Art as an investment: risk, return and portfolio diversification in major painting markets*. *Accounting and Finance* v. 44, n. 2. 2004, p. 257-272.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Artigos de Jornal e Revistas especializadas (Fontes primárias)

ALLEN, Kristen. François Pinault: ‘art is good for business’. *Haldelsblatt Today*, 29 de Outubro de 2016.

BRAND, Will. Hirsts spotted at Gagosian. *Artcity*, 04 de Janeiro de 2012.

BROWN, Kate. Damien Hirst is still the UK’s richest artist—with a net worth of \$384 million, according to the Sunday Times’s ‘rich list’. *Artnet*, 18 de Maio de 2020.

CASCONE, Sarah. Damien Hirst’s 60-foot-tall Demon will loom over the most expensive, art-bedecked hotel renovation in Las Vegas’s history. *Artnet News*, 03 de Abril de 2019.

CASCONE, Sarah. Damien Hirst has been working on this for 10 years. *Artnet News*, 13 de Outubro de 2016.

CASCONE, Sarah. Damien Hirst lays off 50 employees from his production company to 'focus on his art'. Artnet, 01 de outubro de 2018.

CASCONE, Sarah. 'How can you not love color?': Damien Hirst explains how Bonnard inspired his new Gagosian show. Artnet, 14 de Fevereiro de 2018.

COLLINGS, Matthew. Treasures from the Wreck of the Unbelievable, exhibition review: A triumphant return from Damien Hirst. Evening Standards, 07 de Abril de 2017.

COLMAN, David. Damien Hirst will take the hate with the love in Venice. New York Mag, Vulture, 01 de Dezembro de 2017.

CUMMING, Laura. Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – beautiful and monstrous. The Guardian, 16 de Abril de 2017.

DAFOE, Taylor. An art collective bought a \$30,000 Damien Hirst spot print and cut it up. Now, they're selling the spots for \$480 a pop. Artnet, 27 de Abril de 2020.

DAFOE, Taylor. TIME Magazine names the shed and Damien Hirst's Las Vegas hotel room as among the 'greatest places' in the world. Artnet, 22 de Agosto de 2019.

DAFOE, Taylor. When an art collective cut up a \$30,000 Damien Hirst spot print, the spots sold out. Now the leftover paper just sold too—for \$261,000. Artnet, 6 de Maio de 2020.

DAVIS, Ben. An 'unbelievable' coincidence? Damien Hirst's Venice show looks almost exactly like the Grenada pavilion. Arnet News, 16 de Maio de 2017.

FREEMAN, Nate. Which collectors are actually buying work from the massive Damien Hirst show in Venice? Artnews, 12 de Maio de 2017.

GALENSON, David. Sir ir Damien Hirst: Artist or Entrepreneur? Huffpost, 20 de Junho de 2012.

HAMILTON, Adrian. Christie's is bought out by the French: François Pinault's offer is a massive twenty-six times earnings. The Arte Newspaper, 31 de Maio de 1998.

HANSSON, Hendrik. Damien Hirst opens gift shop in New York. Artnet News, 15 de Agosto de 2014.

HOLMES, Pernilla. The branding of Damien Hirst. ArtNews, 01 de Outubro de 2007.

HUGHES, Sarah. Damien Hirst stakes all on his Venice treasure comeback show. The Guardian, 26 de Março de 2017.

JONES, Jonathan. Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – a titanic return. The Guardian, 06 de Abril de 2017.

KENNEDY, Maev. "£111m Damien Hirst total sets record for one-artist auction". The Guardian, 16 de Setembro de 2008.

KINSELLA, Eileen. Damien Hirst's London museum will open spring 2015. Artnet News, 22 de Julho de 2014.

KINSELLA, Eileen. Have \$200,000 to spare? You can stay in a brand new Las Vegas hotel suite designed by Damien Hirst. Artnet, 01 de Março de 2019.

KINSELLA, Eileen. Here's why Damien Hirst's art market is not as terrible as it looks. Artnet, 19 de abril de 2017.

KUNZRU, Hari. Damien Hirst and the great art market heist. 16 de Março de 2012.

LEWIS, Bem. Charles Saatchi: the man who reinvented art. The Guardian, 10 de Julho de 2011.

MAYER, Catherine. Damien Hirst: 'What have I done? I've created a monster'. The Guardian, 30 de Junho de 2015.

MARKLEY, Katherine. 25 years of YBAS. Artnet, 19 de Junho de 2013.

MORRIS, Steven. "Damien Hirst to close Ilfracombe restaurant the Quay". The Guardian, 27 de Setembro de 2018.

NEWS, Artnet. Art industry news: Damien Hirst is opening a chapel museum in the South of France + other stories. Artnet, 14 de Fevereiro de 2020.

PIETTRE, Céline. José Alvarez : "L'art, c'est le marché". La Gazette Drouot, 20 de Dezembro de 2018.

POIRIER, Agnès. How the French Charles Saatchi became the merchant of Venice. The Guardian, 03 de Junho de 2009.

SCHACHTER, Kenny. Is this show worth a billion dollars? A few thoughts on Damien Hirst's new venture in Venice. Artnet News, 24 de Abril de 2017.

SCHNEIDER, Tim. A decade after Damien Hirst's historic 'Beautiful Inside My Head Forever' auction, resale prices are looking ugly. Artnet, 12 de Setembro de 2018.

SHIPMAN, Alan. "How(e) 'Labour Isn't Working' did the job for the Conservatives". OpenLearn, 31 de Março de 2015.

SOLOMON, Tessa. Vegas Club Dies, But Its Damien Hirst Sculptures Live On. Artnews, 07 de Novembro de 2019.

THE ECONOMIST. Hands up for Hirst: how the bad boy of Brit-Art grew rich at the expense of his investors. 09 de Setembro de 2010.

TURNER, Anna. "Imaginary facts': what happens when fiction looks factual?". The Guardian, 20 de Novembro de 2018.

REYBURN, Scott. Venice Is a Stage for Damien Hirst's 'Treasures' (and a Biennale, Too). New York Times, 12 de Maio de 2017.

ZARA, Janelle. One man's trash is Damien Hirst's treasure: in Venice, the artist offers his grandest work yet. Artnews, 12 de Abril de 2017.

Livros de ficção

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Org. e tradução: COELHO, Teixeira. São Paulo: Iluminuras, 2012.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Companhia das Letras, 2017.

FOWLESS, John. *O Colecionador*. São Paulo: Darkside Books, 2018.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade* (the tempest). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Filmes consultados

Dead Ringers (dir. David Cronenberg, 1990)

Pollock (dir. Ed Harris, 2000)

The Elephant Man (dir. David Lynch, 1980)

The Square (dir. Ruben Östlund, 2018)

Treasures From the Wreck of the Unbelievable (dir. Sam Hobkinson, 2017)

La Ruée vers L'art (Marianne lamour, 2013)

Sites consultados

Sotheby's <<sothebys.com/en/>>

Christie's <<christies.com/>>

Phillips <<phillips.com>>

Site oficial de Damien Hirst <<damienhirst.com>>

Gagosian Gallery <<<https://gagosian.com/>>>

Pinault Collection <<<https://www.pinaultcollection.com/en/>>>

White Cube <<<https://whitecube.com/>>>