

Curadoria de si: a criação da imagem do artista contemporâneo¹

Letícia Weiduschadt

1 O presente capítulo é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada *Curadoria de si: estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea*, desenvolvida no PPG Artes / EBA / UFMG e defendida em novembro de 2021.

Porque o artista é, antes de mais nada, isto: um nome

O artista contemporâneo tem se direcionado a uma estetização de si, rumo ao *homo aestheticus*. Mais do que um produtor, o artista é um produto do meio que o cerca. Se outrora essa curadoria de si era secundária à figura do artista, direcionada especialmente às obras, nota-se que, a partir da arte moderna, ela tem cada vez mais se delineado como um eixo central na construção das obras. Essa configuração vem determinando formas de trabalho e, conseqüentemente, reverberado em escolhas sobre processos e seus espaços de realização. A expressão “curadoria de si” é atribuída ao texto “Autoria múltipla”, de Boris Groys, sendo empregada em relação à curadoria do artista que seleciona sua própria arte, objetos e artistas (Groys, 2015). Contudo, aqui abordamos ainda uma outra forma: ao se estetizar e realizar o que aqui chamamos de curadoria de si, o artista estende esse procedimento em seus processos criativos. No percurso, a imagem criada ou o que simboliza o artista tem sido, muitas vezes, mais enfatizado do que sua própria obra.

É de comum acordo que a maneira como a criação artística se estrutura reflete modos de como o mundo se constitui e, embora associar a construção de uma imagem do artista às suas obras possa parecer simplório em um primeiro momento, deve-se considerar que esse procedimento determina inserções no campo simbólico da obra de arte.

Optando-se por analisar os aspectos sociais que reverberam nas evidências particulares de criação da figura do artista, essa imagem criada ora pelo próprio artista, ora pelo seu contexto, revela-se paradoxal. Diversos são os fatores que a definem, dentre eles a inserção no campo artístico e a questão do pertencimento associado ao reconhecimento social que evocam vestígios de como a figura do artista determinou questões simbólicas às obras de arte.

Ao nos direcionarmos ao artista, cabe lembrar que a definição do termo é um desafio aos teóricos e inclusive aos próprios artistas. Considerando as categorias do enciclopedismo, criadas no esforço de definição do termo e sistematizadas de acordo com uma vinculação temporal, notamos que Hubert Damisch, em 1984, atribuiu, na *Enciclopédia Einaudi*, uma descrição que entendemos como pertinente até hoje.

Reivindicando uma análise através do percurso de sintoma, o autor considera em sua análise o percurso teórico e não apenas o ideológico. Ou seja, na busca pela preservação da compreensão de artista, o autor inicia a construção do termo lembrando que, à luz da herança Renascentista, as obras eram compreendidas enquanto ditos refúgios do sagrado, resultando em “algumas contradições no modelo monoteísta de criação, e o outro, que diríamos pagão, numa cosmogonia pluralística” (Damisch, 1984, p. 72).

Embora essas inserções pareçam nos afastar do que propomos neste capítulo, é através da noção do artista que a questão do sujeito surge como outra camada de compressão de seu fazer. Apesar de essa noção ser debatida ao longo da história sob diversas abordagens, Damisch lembra: “Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome” (Damisch, 1984, p. 70). Dessa forma, o nome do artista é inscrito na história e na obra. Assim, a vinculação entre artista e obra é impulsionada pela construção histórica que se afastou de uma noção de sentido coletivo da arte. Referimo-nos à destituição da autoria do “ser artista” evocada em uma construção coletiva, tal como as primitivas, as indígenas e outras que tiveram como um eixo central a construção de um grupo social e não de um indivíduo ou do autor enquanto um sujeito. De um modo geral, os teóricos procuraram

investigar a “razão social para essas obras que se apresentam no anonimato” (Damisch, 1984, p. 71). Nesse direcionamento ao grupo social, a intenção era designar um sentido a essas criações coletivas.

Para elucidar melhor o exposto, retomamos as três categorias aplicadas por Damisch à noção de “artista maldito”: papel, tipo, caráter. Ainda que o autor deixe claro que essas categorias se contaminam simultaneamente, considera, em primeiro momento, que a categoria de um tipo de artista seria mais direcionada propriamente a uma abordagem histórica construída sob perspectiva em comparação a outros artistas e a outras formas de construção de uma imagem. Próxima ao que chamamos de “modelo”, essa estratificação, muito utilizada para a elaboração de personas na arte moderna, seria uma abordagem categórica que comporia, por comparação, a imagem do artista.

Embora seu caráter não possa ser analisado mediante as afirmativas descritas, a imagem do artista acabaria por auxiliar uma construção particular de cada indivíduo e em sua inserção no campo social. Por fim, em um terceiro momento, ao se lançar sobre o papel do artista, considera que no caso do “maldito” ele permaneceria num estrato inferior enquanto uma categoria social, colocando-o à margem de uma arte dita oficial. Esse paradoxo no campo artístico questiona a estratificação do reconhecimento da arte. O que inferimos aqui é que, por um lado, o artista estaria excluído da sociedade, como uma consequência da estrutura social; por outro, esse isolamento no campo artístico evidencia a estrutura de exclusão ao qual o sistema das artes está vinculado. Ora o artista trabalha à margem, ora pertence ao campo, constantemente transitando de uma zona a outra.

Através desse paradoxo do artista maldito, Damisch descreve que o direcionamento do artista para com o mundo evidencia como a história da arte elegeu aqueles que coabitaram ou percorreram essas zonas de inserção no meio artístico, como Van Gogh, Gauguin, Wanda Pimentel, Djanira e os expoentes da chamada “arte degenerada”. Poderíamos elencar inúmeros outros, contudo, parece não fazer sentido traçar esse percurso se levarmos em conta a lista (imensa) de artistas que ficaram fora dos livros de história da arte e das análises dos críticos.

Enquanto, para Wölfflin (2010), a palavra de ordem da história da arte – “sem nomes dos artistas” – era uma preocupação em fazer aparecer o estilo do artista, para além da sua imagem, essa teoria evidenciou certo padrão estilístico de determinada manifestação artística. Sua visão holística estaria para além das obras singulares, já que a vertente formalista adotada pelo historiador previa a inserção em uma situação histórica que o artista não poderia ultrapassar. Afinal, as formas de ver e construir obras teriam um desenvolvimento histórico que antecederia e delimitaria qualquer pensamento individual do artista.

Para entender o exposto, é necessário lembrar que o autor recorre ao campo da percepção humana como um eixo norteador para sua elaboração historiográfica. A análise de padrões estilísticos do Barroco e do Renascimento foram os principais objetos de estudo de Wölfflin, resultando em sua concepção.

O processo de dissolução da Renascença é o tema deste estudo. Ele pretende ser uma contribuição para a história do estilo e não para a história dos artistas. Era minha intenção observar os sintomas da decadência, para descobrir possivelmente no “desandamento e na arbitrariedade”, a lei que tornasse possível um olhar para a vida interior da arte. Confesso que vejo nisso a verdadeira finalidade da história da arte (Wölfflin, 2010, p. 23).

Com isso, suas análises formalistas que derivaram da vertente da “visibilidade pura”² conduziram à noção de que as formas possuem conteúdo significativo próprio que se afastam, contudo, dos aspectos históricos e

2 Dissidente da escola de historiografia de Viena, sua teoria da visualidade propunha um foco homônimo ao título. Vinculada à expressão, a estrutura tinha como intuito avaliar os modos com que as obras se organizavam em concomitância com as ideias do artista. Nesse contexto, cabe lembrar que alguns historiógrafos da Escola de Viena sofreram críticas por favorecerem uma autonomia dos processos criativos que estariam vinculados a uma sucessão linear de acontecimentos da experiência do fazer, sendo, portanto, independentes do contexto histórico e social do indivíduo. Apesar disso, foi a partir dessa construção elaborada na Escola de Viena que surgiram os primeiros confrontos com uma vertente da história associada aos grandes artistas, opondo-se ainda à análise pautada no desenvolvimento técnico como eixo central de abordagem investigativa sobre as obras.

contextuais que cada obra busca transmitir. Então, nessa concepção, o que seria a forma? Para a teoria wolffliniana, seria uma linguagem comum, presente nos artistas de um mesmo tempo ou de uma corrente estilística. Ademais, através da forma, seria possível estabelecer uma leitura sobre os criadores e os grupos aos quais eles estariam inseridos.

Enquanto o formalismo de Wölfflin se preocupava com a manifestação de estilo em que o nome do artista não tinha relevância, aqui, ao considerarmos o artista enquanto um sujeito das obras, aproximamo-nos de uma história da arte com uma hierarquia de nomes. Para elaborar esse percurso, tal como Damisch reivindica, devemos considerar que:

[...] a teoria deve a todo custo recusar, deixar-se fechar; alternativa segundo a qual a produção artística devia ser executada por toda a comunidade [...] ou, pelo contrário, por indivíduos os quais, não se sabe por que nem como, a sociedade delegou o poder e o privilégio de “fazer obras”, pronta a ameaçá-los de exclusão se eles não satisfizerem as suas exigências (Damisch, 1984, p. 73).

Nesse sentido, ao nos determos à questão do artista enquanto sujeito, Damisch problematiza o sujeito “não como origem, mas como um operador de mensagem: de agente, entre outros, e num contexto estabelecido, da própria função artística” (Damisch, 1984, p. 73). Essa hipótese elaborada coloca o artista não enquanto um sujeito de enunciações, mas traz à tona a enunciação de si. Usando uma metáfora, assim como a existência do artista precede a obra e assim como um escultor define a matéria e as ferramentas de sua próxima obra, houve na arte moderna a escolha de uma forma de existir dos artistas. Com a representação de si, o artista moderno foi um agente que criava sua própria imagem, sendo ela necessária para seu processo criativo.

Embora seja de comum acordo que a construção de si é um processo de subjetividade de todos os indivíduos, ao considerar que toda obra tem sua origem no artista enquanto autor, a “teoria das assinaturas” proposta

por Damisch indica que a inserção no campo social, e consecutivamente no sistema das artes, reverbera no caso do artista.

Tal como Pierre Bourdieu já apontava, todo criador subordinava-se ao campo e às estruturas de seus agentes. Nesse sentido, o artista, enquanto sujeito da obra, inseria-se em um local ora institucionalizado, ora à margem, ora de competições, ora de contradições, ora em busca de coesão com sua poética ou com seus valores. Embora concordemos com Damisch de que a imagem de si é atribuída pelo outro, de um senso coletivo que construía certa curadoria na imagem do artista, deve-se considerar que a construção de si, coloca, antes disso, o próprio sujeito como eixo central.

O projeto moderno, para Nicolas Bourriaud, trouxe à tona a aproximação entre arte e vida. Em sua investigação, Bourriaud traça um retrato da modernidade que não dissocia a produção artística da criação da imagem de si. Tal como afirma o autor, ainda que a história da arte não considere a criação de si como uma categoria estética (Bourriaud, 2011, p. 115), ao considerarmos que o artista constrói para si uma identidade formal a partir de uma inserção social, há uma herança de um “estilo de vida” que reverbera suas vivências particulares e individuais. Ademais, se criar significa atribuir um valor diante das condições das escolhas realizadas no processo criativo, há, no seu decorrer, escolhas referentes a valores éticos.

Bourriaud elabora o pensamento de que haveria, portanto, um compromisso ético que vincula o artista a seu tempo. A arte moderna teria sido, sob esse ponto de vista, um projeto que refletiu a racionalização do trabalho que criticou o modo capitalista de produção.

A partir do taylorismo, o sistema de trabalho transforma a lógica industrial, originando a então chamada produção em massa. Essa repetição de gestos do trabalhador “aboliu a noção do saber operário” e, diante disso, os artistas do século XX acabaram com a noção de *know-how* como uma premissa de base de troca de seu fazer. Nas palavras de Bourriaud, essa crítica

[...] surtiu o efeito inverso: libertou-os do sistema ao invés de deixá-los à sua mercê, como foi o caso do “operário desqualificado”. Pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual, espaço que lhe é reservado na divisão do trabalho (Bourriaud, 2011, p. 96).

A arte moderna, através de uma prerrogativa de que a vida se expande aos modos de fazer, estabeleceu que a imagem do artista não reduziu os aspectos biográficos na obra e tampouco visou explicitar a existência do artista através de sua vida privada. Como Bourriaud descreve:

A vida se expande em obra, a qual retorna para a vida: o artista moderno é um prático universal, cujo “modo de ser (atenção, não falo em modo de expressão) é fazer pintura”, nas palavras de Yves Klein. [...] Encontraremos assim verdadeiras equivalências do *exemplum* antigo nas ações e nos gestos fundadores que acompanham grandes aventuras artísticas. Citando alguns exemplos, a esmo: Marcel Duchamp raspa a cabeça em forma de cometa e passa um mês no cassino de Monte Carlo a fim de testar uma infalível estratégia de probabilidades, ou seja, “desenhar sobre o acaso”. [...] Piero Manzoni produz uma série de latas em conserva contendo seus próprios excrementos (Bourriaud, 2011, p. 125-127).

Esses biografemas exemplificam a vinculação entre obra, processo e a construção de si. Contudo, ao retornar à “heroicização do cotidiano”, atribuída por Charles Baudelaire, revisitamos uma criação mitológica do artista.

Dandista, boêmio, maldito e alquimista são alguns exemplos de tipos de artistas que correspondiam a uma construção de seu caráter, de sua forma de lidar com a vida ou até mesmo com suas produções. A superioridade do vestuário do dândi, o ar por vezes despojado, desregrado do boêmio, a invisibilidade do maldito ou as artimanhas secretas do alquimista podem ser algumas características sintomáticas e, eventualmente, idealizadas dessas tipologias que se estratificam em outras possibilidades a cada

artista que a elas aderiu enquanto um modo de ser. No entanto, para Bourriaud, o artista moderno era um alquimista que centrava a prática em si mesmo e criava o que aqui chamamos de uma curadoria de si. Em suas palavras

[...] o artista moderno, tal como o alquimista, centrava sua prática em si mesmo: contrariamente ao pintor clássico ou científico, cuja atuação está sujeita a um resultado concreto [...], o moderno tateia, engana-se e acumula experiências (Bourriaud, 2011, p. 43).

Contudo, esses arquétipos aparecem apenas em um modo paralelo ao discurso moderno. Há, por exemplo, a roupa do dândi que se vincula a uma sensação de superioridade aristocrática e estabelece uma estratégia de utilização da vida cotidiana na produção de sentido (Bourriaud, 2011, p. 49), ou o exemplo, citado pelo autor, de Beuys, que se tranca com um coite por um mês em uma galeria nova-iorquina.

Eis que a criação da imagem de si no que tange o campo da arte atravessa as intenções do artista e, sobretudo, o direcionamento de seu trabalho. Se é de comum acordo que a arte reverbera questões do mundo, parece simplório afirmar que o modo como o artista vive incide em suas produções. No entanto, ao recorrer à maneira como isso decorre nos processos criativos, há de se considerar em que consiste a criação de si.

Estabelecendo essa construção via Habermas, Bourriaud salienta a vinculação entre a ética e a estética enquanto pontos centrais de sua discussão. Afastando-se de outros discursos totalizantes da história da arte, através de um projeto crítico das formas de trabalho capitalista, o autor defende a ocupação do artista enquanto uma existência unificada entre arte e vida, no qual o dispositivo de produção e os processos de exposição definem o valor da obra de arte (Bourriaud, 2011, p. 49).

Ao considerarmos o aspecto econômico enquanto uma marcação ou o que seria definido como uma inscrição, o conjunto de construções humanas reflete a inserção da obra em seu contexto. É a orientação ética que fundamenta a prática contemporânea e, de modo distinto do

que acontecia na arte moderna, não busca mais uma reconciliação entre a arte e a vida tal qual o projeto moderno, sobretudo insere signos no cotidiano vivido que produz alteridades possíveis (Bourriaud, 2011). Nesse sentido, enquanto as vanguardas direcionaram-se ao mundo enquanto um esquema revolucionário que visava à certa “utopia política”, há, na arte contemporânea, uma heterotopia que deseja flexibilizar o cotidiano.

A reconciliação da criação, do trabalho e da existência se direciona a uma intensidade da vida. Essa vida intensa implica uma atitude, uma atividade no sentido de produção de potência, gerada, por sua vez, através das forças que nos constituem. O “ser ativo” tornou-se uma maneira de existir enquanto uma necessidade que opera sobre o próprio indivíduo. Ademais, esse modo de viver nos constitui. Eis que, a partir daí, o indivíduo exprime sua singularidade, atribuída enquanto um modo necessário para sermos nós mesmos enquanto “seres ativos”.

Para que a singularidade se desenvolva, deve-se compreender que precisamos existir e isso implica em criar essa existência. Com essa atitude, se nossa essência é uma potência criadora, é preciso que o indivíduo a encontre para então retornar a ela. Contudo, apesar de que o modo de viver implica uma operação silenciosa e, muitas vezes, omitida pelo sujeito, o desenvolvimento da criação da imagem de si atravessa uma atitude que produz potências e singularidades a cada sujeito.

Ainda que a imagem do artista contemporâneo possa ser paradoxal ou ficcional, ao considerarmos os atributos basilares da construção de si e ao tentarmos traçar possíveis perfis desses indivíduos, percebemos que acessamos realidades inventadas, espetacularizadas. Nelas, o indivíduo se situa no mundo em múltiplas personas, adaptáveis a diversos contextos.

Essa construção relaciona-se com aquilo que Baudrillard observava com a arte contemporânea: que ela teria sido vítima de sua própria armadilha. Finge seu próprio vazio, sua ficção, a ilusão e o real. Simula a atualidade insignificante. Pertence à era da hiper-realidade, desvela uma arte que perdeu seus parâmetros, signos.

Para o autor, haveria na arte “uma ruptura do código secreto da estética, como em certas desordens biológicas, percebe-se uma ruptura do código genético” (Baudrillard, 1996, p. 22-23). Esse argumento pode ser facilmente compreendido se levarmos em conta como a antiarte duchampiana associa-se à mais radical das utopias e à mercantilização ocidental.

Ao considerar a forma de vida como fator constituidor da imagem do artista, é importante lembrar que, mesmo que o artista não esteja inserido no campo do sistema das artes, tal como prefigurou Bourriaud, ainda assim ele pertence ao campo da arte enquanto produtor de sentido.

Sobretudo, a personificação de si ultrapassa a questão de reconhecimento econômico, embora seja muitas vezes a busca de ascensão social que impulsiona a adaptação de uma persona do artista. Para compreender o exposto, é importante considerar que as personas contemporâneas têm sido, em larga escala, afetadas pelo caráter ficcional de suas realidades enquanto sujeitos. Nesse sentido, a construção de uma imagem contemporânea parece questionar aquilo que Damisch, na década de 1980, elencou como vetor da articulação obra-artista: a assinatura.

Se em um primeiro momento a adaptação do artista implica, inclusive, a escolha ética à qual Bourriaud se referiu em relação ao artista moderno, o pertencimento do sistema das artes deve ser observado com cautela. Não nos interessa estabelecer um juízo de valor sobre o mercado de arte, mas o pertencimento a um ambiente de circulação das obras indica uma escolha do artista pela sua inserção em um meio que situa a ética da sua opção enquanto indivíduo e da sua obra enquanto sentido. Estabelecendo um vínculo com que Bourriaud abordou em relação à ética, visualizamos aqui uma estratificação em dois pontos: a primeira, uma questão simbólica, relacionada ao sentido da obra criada; a segunda, uma questão da circulação, conectada ao lugar onde o artista insere seu trabalho no sistema das artes.

A questão simbólica associa-se à construção do sentido da obra que reverbera os valores escolhidos pelo artista enquanto potência de pensamento. A reivindicação de Ferreira Gullar por um artista compromissado

com seu tempo aponta o que Mário Pedrosa chamou, na década de 1980, de utopia necessária. A ênfase do artista “descompromissado” vinculada à vertente de valorização apenas da construção estética foi, para Gullar, uma premissa primordial para que o artista desenvolvesse seu papel perante a sociedade. A responsabilidade social, política e com a própria arte foram os eixos condutores para que o crítico apontasse uma construção ética diante do mundo. Ademais, ainda que defenda uma necessidade da construção de um artista-engajado, há de se considerar que esse vínculo não se atrela a uma ideologia única.

Ao considerar o compromisso do artista enquanto uma responsabilidade com o mundo, Pedrosa, em 1959, publicou no *Jornal do Brasil* um texto que anunciava a crise do artista. Elegendo como ponto de partida a expansão da arte diante da crise da moda, a liberdade do artista era, para o autor, o “poder da criação” que refletia na integridade criadora, na força moral e no senso de responsabilidade (Baudrillard, 1996). Nesse sentido, para Pedrosa, a crise da arte individual do artista estaria, portanto, vinculada à ausência desse senso de responsabilidade com o homem e com mundo. Essa construção refletiria na falta de objetividade do artista e na crença em uma arte feita de subjetivismos do que o autor denomina como “autorreflexo”.

Traçando um paralelo, parece-nos inevitável não lembrar que criação da imagem do artista e obra se misturam na construção dos valores aos quais o artista se vincula.

Não interessa atribuir um juízo de valor ao artista, contudo, é importante considerar que o indivíduo se constitui pelo mundo e, no caso dos artistas, coloca nesse mundo um objeto artístico que o constitui enquanto indivíduo. Ou seja, assim como o artista produz a obra, ele também se forma enquanto ser através dos pensamentos de suas obras. Dessa forma, a crise anunciada por Pedrosa, que critica a arte direcionada ao cunho meramente estético e às questões individuais do artista, parece anunciar, já na década de 1960, uma problemática dos processos contemporâneos atuais que não refletem sobre as potências de nosso tempo. Será? A atitude cobrada por Pedrosa incide justamente nos temas e nas questões

sobre os quais os artistas se debruçam. Qual seria, então, a relação entre a atitude do artista e a imagem construída por ele?

Bourriaud, ao anunciar a ética enquanto uma abordagem à construção da imagem de si, reitera que Duchamp foi um dos primeiros artistas a assumi-la de modo consciente. Nesse processo de construção de sentido ao ser, o artista constrói uma miríade de imagens de si. Ao considerar os distintos contextos aos quais pertence – artista, artesão, diretor, fotógrafo, escultor, produtor, consumidor, mãe, pai, filha, filho –, verifica que há uma constelação de nuances do que o constitui como indivíduo. Se, em um primeiro momento, essas questões parecem óbvias, deve-se considerar que a multiplicidade do ser atinge a contemporaneidade de modo mais incisivo do que outras épocas. Ao conhecer outras possíveis ficções de se e outras possibilidades de vida ou formas de existir, o artista acessa de maneira livre esses estereótipos mais simplórios ou até mesmo adentra camadas mais complexas.

Ao que chamamos de constelação da figura do artista, a questão de circulação da obra indica o compromisso com o trabalho e com as escolhas que esse artista realiza em direção aos espaços de inserção. Uma pergunta possível em relação à questão é: todo artista pode escolher seu lugar de inserção? A resposta mais simples na superficialidade do termo recusa que o artista pode de fato escolher o local de pertencimento no sistema das artes. Todavia, refuta-se essa abordagem. Ainda que ele não possa determinar o nível de sucesso econômico de seu pertencimento, os nichos de mercado e as formas de inserção nas artes são múltiplos: *mainstream*, “ser-autônomo”, “ser-acadêmico” ou as diversas estratificações independentes do grande mercado de arte. É possível considerar que essas inserções não se anulam, ou seja, o artista pode pertencer a diversas categorias aqui eleitas para exemplificar a inserção no dito circuito das artes. Inclusive, o autônomo pode se distanciar do eixo central desse circuito para inserir seu pensamento sensível em outros meios e campos sociais ou econômicos. Referimo-nos aos artistas ilustradores, designers e à diversa possibilidade de inserção de circulação do pensamento sensível.

Contudo, a escolha do local de circulação atinge uma questão ética vinculada ao espaço no qual a obra se insere. O que anunciamos aqui é justamente as relações entre os diversos agentes do circuito ao qual o artista vincula sua obra, desde as instituições públicas ou privadas até os indivíduos que assinam curadorias, críticas e as demais camadas de construção da circulação. É a esse emaranhado de agentes que a obra é vinculada, reverberando na construção do ser artista. Ainda que essa construção seja complexa e pareça não revelar de modo direto a possibilidade de escolha do artista, é inevitável ponderar que, devido a uma escassez de possibilidades, a etapa não controlada é justamente o local através do qual o público acessa a obra.

Ao considerar que o artista reconcilia a criação, o trabalho e a existência cotidiana, Bourriaud determina que o fator econômico seja um vetor de uma inscrição do trabalho do artista. Todavia, “a diferença estaria na natureza do objeto empregado” (Bourriaud, 2011, p. 156). Eis que a arte inventa seus próprios pontos de contato.

Se por um lado o artista busca modelos de comportamento da vida cotidiana, a arte moderna trouxe a imitação de suportes estrangeiros em seu *modus operandi*. Andy Warhol, a estrela de rock, Marcel Broodthaers, o poeta, Joseph Beuys, o xamã e Yves Klein, o judoca, são exemplos dessa importação de comportamentos que incidem, em certa medida, na atitude do artista (Bourriaud, 2011).

Compreender a constelação do indivíduo e as múltiplas facetas da constituição de um artista contemporâneo é o ponto de partida para traçarmos um perfil da construção do sujeito enquanto “a figura do artista contemporâneo”. Ao encontro do que o crítico descreve, afastamo-nos de modelos de categorias rígidas para entender um modelo constelar do artista contemporâneo.

Atipologia

No que tange ao caso brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda anuncia que a colonização europeia traçou uma sensação de “desterrados na própria terra” (Holanda, 1986, p. 34). É inevitável se lembrar das clássicas imagens de Hans Staden e de outros viajantes que retrataram, ainda que às avessas, o apagamento e a destruição das culturas já estabelecidas na época. O retrato de um Brasil exótico parece se perpetuar no imaginário da construção do artista que busca, através de uma excentricidade (ou até mesmo de um obscurantismo, em alguns casos), alinhar uma imagem de si ao “ser artista brasileiro”.

A questão da criação da imagem de si foi um dos eixos norteadores da exposição Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929), curada por Fernanda Pita, Ana Cavalcanti e Laura Abreu. Realizada na Pinacoteca, em 2018, com itinerância no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição procurou traçar um perfil do artista brasileiro do século XIX até início do século XX, sob o foco da análise do artista e de sua autoimagem.

Nessa construção, de acordo com a curadora Fernanda Pitta, a exposição elucidou “a obra como alegoria da própria arte e da criação artística, enfatizando a absorção necessária à criação, mas também à eficácia da pintura como representação” (Pitta, 2018, p. 22). Gênio, mártir, asceta, boêmio, dândi, rebelde e mulher foram os papéis determinados pelo eixo curatorial, que buscou traçar personas de artistas modernos que desembocaram numa mitologia do que, por tanto tempo, afirmou-se enquanto um estigma fragmentado de constituição da figura do artista.

Essa categorização traçada pelo eixo curatorial vinculou-se aos estereótipos da arte moderna e determinou uma imagem criada para o artista a partir das obras, já que o processo de criação não se revela tão facilmente. Além disso, as diversas imagens de ateliê abordadas na exposição não necessariamente revelam a imagem do artista, ainda que apontem vestígios. Contudo, foram as temáticas e a representação de si, sobretudo através de autorretratos e da representação de seu ofício, que permitiram essa consolidação imagética.

Traçando um percurso histórico, enquanto a arte acadêmica brasileira foi embasada na construção do academicismo europeu, a arte moderna prefigurou uma imagem do artista brasileiro a partir dele mesmo. Ainda que as categorias utilizadas pelo eixo curatorial utilizassem as categorias europeias, a nosso ver, a arte moderna brasileira, em alguns casos, buscou traçar, de modo mais enfático, uma imagem do brasileiro. Como consequência disso, a criação do artista brasileiro moderno teve, a partir da Semana de 1922, uma grande profusão de obras que nos auxiliam a compreender essa proposta de construção de uma arte brasileira enquanto a construção de si.

A destituição do afastamento entre o centro e a periferia foi, para Andrea Giunta, alcançada pela arte latino-americana no século XX. Apesar das particularidades de cada país, o caso brasileiro constituiu-se de distintas nuances ao considerarmos aspectos regionais. Ao destituir a ordem entre o que é centro e o que é periferia, parece-nos que, antes dos historiadores, os artistas já invertiam essa noção eurocêntrica. Ademais, ainda que os historiadores tenham pautado suas análises a considerar hierarquias entre as produções e os centros hegemônicos, Giunta cita Danto e lembra-nos que na arte contemporânea não há centro, há sempre um recomeço (Giunta, 2020).

Portinari e seus retirantes, Tarsila do Amaral e os operários, Di Cavalcanti e as festas populares, Anita Malfatti e os temas regionalistas, Vicente do Rego Monteiro e os trabalhadores são alguns exemplos de rápidas associações de artistas dissidentes da Semana de Arte Moderna e do olhar sobre o brasileiro que se configurou nessa época.³ Esse olhar para os temas brasileiros a partir de seu lugar de fala foi, a nosso ver, o início de uma construção de uma arte brasileira alheia ao colonialismo europeu.

Para Aracy Amaral, o nacionalismo que surgiu a partir da década de 1920, no Brasil, partiu de dois polos: o primeiro, ligado a certa afirmação de

3 Ainda que tenhamos citado temas centrais das obras desses artistas, há de se lembrar que a construção da imagem do brasileiro não se restringe às temáticas, tendo atravessado outras questões pertinentes à pesquisa de construção imagética.

um Estado soberano, e o segundo relacionado a uma internacionalização desencadeada pela Revolução Industrial.

O compromisso com o lugar advém da construção de um Brasil com vícios de outras culturas e repleto de uma vitalidade de comportamentos, de um conjunto de distintas formas de compreender nossa cultura. Se por um lado a cultura erudita associa-se de modo mais rápido aos centros urbanos, há uma variedade de compreensões culturais nas distintas regiões do país. Contudo, há de se considerar que, com o esmaecimento entre as hierarquias e entre os centros e a periferias, cada vez mais esses estereótipos citados têm desaparecido. Nesse contexto fértil, a arte contemporânea herda da efervescência da arte moderna uma “avidez que pode se associar a sair de si mesmo e penetrar nos outros ou fazer os outros mais próximos da realidade contraditória, caótica e demasiadamente ‘nova’ que refletimos em nossa ausência de raízes” (Amaral, 2006, p. 252).

Ao citar Jean François Revel, Aracy Amaral lembra ainda que “[a] discrepância entre o que uma sociedade é e a imagem que essa sociedade tem de si mesma” (Revel, 1976 *apud* Amaral, 2006, p. 252) estaria justamente no eixo central dessa construção nacional. Nesse sentido, o artista brasileiro construiria sua imagem diante das peculiaridades de uma abertura à transformação do exterior. Todavia, o ponto que versa nossa discussão não está necessariamente na discussão da criação de uma imagem do brasileiro, mas em lembrar que o modernismo contribuiu para que os artistas se debruçassem sobre a construção de si enquanto indivíduos.

Ao reaver uma passagem da arte para a vida cotidiana, Bourriaud estabelece uma divisão entre o que diferiria o trabalho do artista dos outros ofícios. Neste encontro, cita que a principal diferença

[...] reside na natureza dos gestos realizados: enquanto a profissão do padeiro, piloto do avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente definidos, o artista moderno deve ele

próprio inventar a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir (Bourriaud, 2011, p. 11).

No artigo em que discute as reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea, Heinich propõe que os regimes de singularidade da arte moderna aproximam-se da personalização e da excentricidade. Essa questão dos regimes de singularidade, como bem lembra a socióloga, operava já na arte moderna uma noção de personalização. Ou melhor, assim como ninguém se assemelha a outro, “[c]aminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser de um artista” (Heinich, 2005, p. 138) influenciavam a construção de uma imagem comum daqueles que se associavam a certa propaganda do “ser artista” direcionada ao senso comum.

Todavia, a pergunta que ressurgue aqui é: “Como construir um modelo singular? Ou, como se pode escapar dos modelos (o que é próprio da singularidade) tornando-se um deles?” (Heinich, 2005, p. 139).

Para responder a essa questão, Heinich ateu-se a dois modos de singularização da época moderna: o coletivo e o individual. No que tange ao coletivo, nos lembramos dos grupos que seriam compostos de indivíduos, especialmente aqueles que, nas vanguardas, se formalizaram. Já no campo individual, a singularidade se aproxima da invenção biográfica. Para entender o proposto pela socióloga, é necessário levar o deslocamento da abordagem das obras para as pessoas, ou melhor, das obras para a construção da carreira do artista. Em sua formulação, revisita o que Harrison e Cynthia White propõem a partir da segunda metade do século XIX.

Os autores propõem uma discussão de que o surgimento das “biografias e das autobiografias dos artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer grandes artistas, homens ‘marcantes’”, resultaria na construção que indica que “o homem seria tão ou mais importante que sua própria obra” (Heinich, 2005, p. 139).

Elucidando o exposto, podemos refletir que, ao lembrar de grandes nomes, como Duchamp, Joseph Beuys, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret e Ismael Nery, é possível acessar a memória de obras, mas acessamos também a imagem que, ao longo da trajetória dos artistas, é reconhecida enquanto a consideramos como a figura do artista. Soma-se a isso a originalidade que se associava à noção de invenção, que demarca, inclusive, a transcrição de cânones construídos ao longo da história.

Já no caso contemporâneo, na visão de Heinich, haveria uma reconfiguração da identidade do artista. Ao se associar com a possibilidade de ser múltiplo, já não pairam mais as questões entre a bidimensionalidade ou a tridimensionalidade. Conforme já discutimos, são múltiplas as possibilidades às quais eles podem se associar. Assim, conforme as palavras da socióloga, é necessário lembrar: “A verdade é que se tornou particularmente difícil impor uma definição do artista suscetível de incluir hipóteses tão variadas” (Heinich, 2005, p. 140).

Cabe recordar, conforme Nelson Leirner menciona em suas aulas, que se tornar artista não deveria ser associado a um grande fascínio. Afinal, “ser artista era algo muito difícil” (Leirner, 2018).⁴ Dessa forma, o que se encontra aqui são as dificuldades que não necessariamente ocupam lugares distintos, apontadas pelo artista e pela socióloga. A multiplicidade das formas do ser artista alavanca uma cisão de habitar diferentes formatos da construção de suas obras. Ou melhor, designers, arquitetos, cineastas, enfim, qualquer indivíduo pode ser criativo e associar-se à produção artística, fato que resulta na impossibilidade de uma definição unívoca do artista. O que Leirner enfatiza em sua descrição é que o fascínio atribuído a certo estatuto de prestígio social aumentou o número de artistas que se inseriram no sistema das artes nos últimos anos.

Assim, nos últimos anos se observa que a discursividade imagética nessa construção alia-se à discursividade oral do artista. E esse fator pode ser

4 Referências a Leirner tratam de entrevista de pesquisa concedida em julho de 2018, no Rio de Janeiro.

abordado através do posicionamento de Leirner, que reivindicava que quem deveria falar sobre seus trabalhos não era ele.

Ademais, infere-se aqui que o estatuto do artista contemporâneo parece associar-se a uma construção que alia a imagem ao discurso oral enquanto um atributo da lógica que opera o trabalho do artista. Não avaliamos tal atribuição como um juízo de valor. Eis que, ao visitar multiartistas, é possível observá-los em suas multiplicidades e atipologias. Essas características tampouco se restringem ao caso brasileiro, mas auxiliam a compreender que um artista “atipológico” associado ao termo “multiartista” define uma essência do artista: uma imagem de nós que não é única, mas são muitas. É justamente essa liberdade que o artista possui e que auxilia no trânsito entre linguagens artísticas, temas e em seu *modus operandi* de criar. Segue-se por entre as constelações exemplares, tal como sintetiza Paulo Herkenhoff:

O artista atipológico indagou-se a si mesmo quem era ele próprio ao artista cognitivo (como conviver, pois, com o não-saber?), que, não sabendo, intuiu que fosse, então, um artista constelar (isso equivaleria a um artista arquipelágico? Seria o espaço constelar tão fluido quanto a água arquipelágica?); mas como, se não existe uma tipologia lógica que se totalize num modelo imaginário dessa práxis? Ele – é de se supor – seria, então, o artista contra-canônico (Herkenhoff, 2011, [n. p.]).

Referências

AMARAL, A. A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). v. 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**. Ensaios sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1996.

BOURRIAUD, N. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DAMISCH, H. Artista. *In*: ROMANO, R. (org.). **Enciclopedia Einaudi**. Porto: Imprensa Oficial, 1984.

GIUNTA, A. **Contra el canon**: el arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

GROYS, B. Autorial múltipla. *In*: GROYS, B. **Arte e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, mai. 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>. Acesso em: 27 mar. 2016.

HERKENHOFF, P. Yuri Firmeza e o artista-filho. *In*: **Prêmio IP Capital Partners de Arte** [catálogo]. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. p. 105.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PITTA, F. Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929). *In*: **Trabalho de artista**: imagem e autoimagem (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.