

## ***In fine* : o artista é a derradeira instituição da arte**

Stéphane Huchet<sup>1</sup>

**Resumo** : esse curto artigo põe em questão a existência de um nível mais profundo da « instituição » artística : a figura do artista. O artista seria a derradeira instituição da arte. Malgrado as tentativas de diluí-la, a *diferença* simbólica do artista é provisoriamente inapagável porque ela constitui uma potente herança histórica.

**Palavras-chave**: artista – mito – coletivos – jogo – Vik Muniz

O tema « arte e instituição » é um tema recorrente na reflexão crítica moderna e contemporânea. Consiste, amiúde, em pensar as práticas artísticas que tomam como motivação principal sua relação, sua inserção e seu diálogo com as instituições: galerias, museus, *kunsthallen*, bienais, feiras etc. Nos anos 1970, a chamada « crítica institucional » se inscreveu nessa linha. A atenção dada ao que chamamos de « mercado » representa também um desdobramento significativo do tema. Por quê tanta recorrência, já que tudo parece ter sido dito a esse respeito? Agora, essa temática exige extensões. Extensões históricas e críticas. O vínculo estreito que a arte sempre manteve com diversas instituições, religiosas, políticas, como também com diversas realidades simbólicas, de caráter mais cultural ou antropológico, caracterizam a arte na sua história. Entretanto, a relação dos artistas (não de todos...) com os poderes é bastante conhecida: muita arte foi encomendada, programática, de prestação de serviço paga, de propaganda, de auxílio a projetos « políticos ».

---

<sup>1</sup> Professor Titular; Escola de Arquitetura da UFMG; Pesquisador PQ do CNPq



Nossa recente pesquisa tende a nos encaminhar numa direção mais inusitada, que enxerga *no artista* alguns componentes que tendem a ressaltá-lo como uma figura de alta relevância social e simbólica. À medida que a modernidade cultural foi se consolidando, a sociedade atribuiu ao artista uma importância crescente, processo que se mostrou exponencial a partir do século XIX. Em uma palavra, o artista é um mito e isso explica porque ele nos parece ser e representar, *em si*, uma instituição social e simbólica insubstituível.

Se todo texto tivesse de enunciar sua proveniência, se, como formulava Paul Klee cem anos atrás a respeito da obra de arte, deveria tornar sua origem manifesta e tangível, mantê-la visível e legível na sua imanência, deveríamos, como historiador da arte, fazer nossos textos apresentarem sempre suas raízes. Assim, há tempo que refletimos sobre a figura do artista a partir de discursos e atitudes que tendem a negá-la, ao mesmo tempo em que a mantêm viva. Não nos deteremos muito na lógica desconstrutiva que motiva essa leitura, mas é inegável que o trabalho de revisão que certos artistas ou grupos de artistas, em geral reunidos em *coletivos* (frequentemente batizados de « ativistas »), realizam para reelaborar a postura tradicional do artista, sugere que, de certa maneira, algo significativo está acontecendo.

Nossas sociedades herdaram uma imagem bastante mitificada do artista. O teórico francês Dominique Chateau a resume pertinentemente na fórmula que o define como « aristocrata da autonomia »<sup>2</sup>. São duas palavras que tenderiam hoje a dar

---

<sup>2</sup> CHATEAU, Dominique. *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 47.



uma certa dor de cabeça àqueles que não aceitam enxergar na palavra « artista » o rótulo de uma *diferença* e de uma singularização social. Entretanto, todos os ataques frontais ou mais oblíquos contra um estatuto que, numa parceria histórica bem fértil situada entre o Renascimento e a arte moderna, os leigos e os iniciados construíram gradativamente, não conseguem desmanchá-lo.

No nível mais básico da observação, vemos que o artista continua sendo o motor de uma vida institucional dinâmica: como já lemos ou dissemos, o mercado das exposições é mais vivo do que nunca. Perante esse dado empírico, porém carregado de significação social e cultural, só se pode concluir, além da vivacidade do mercado e das instituições, a permanência do papel motor do artista no mundo contemporâneo.

Trata-se, em muitas circunstâncias, de contextos bem nitidamente « industriais », isto é, de circulação em escala « macro », entre bienais e outras mega-exposições. No caso, o artista nunca perde de sua visibilidade. Em contraste, é no âmbito de práticas mais auto-produtivas, de iniciativas de artistas sem inserção consolidada no mercado, que observamos as vezes um desejo de romper com a figura tradicional do artista, aquela que encontrou no artista « moderno », herdeiro de uma metafísica da arte, sua coroação. Muitos *coletivos* almejam diluir a figura do artista em processos de partilha em que os papéis do produtor e do público seriam invertidos, suas respectivas responsabilidades compartilhadas num platô de interações horizontais descontaminadas de toda moldura institucional tradicional e desvinculadas dos espaços habituais que legitimam algo « como arte ». Uma pretensa diluição « democrática » do circuito produção-apropriação transforma a estética « relacional » em relações de de-diferenciação, contando com a boa



vontade de um público que não sabe que o *jogo* que lhe é proposta pode ser também, mesmo quando a generosidade filantrópica motiva a ação, *uma estratégia de artista* para acertar certas contas com a arte, cujas regras sistêmicas esse público costuma desconhecer. Tivemos a ocasião de apontar para as contradições dessa atitude quando se trata de artistas que defendem essa postura *dentro* de uma exposição organizada por uma construtora de automóvel, por exemplo<sup>3</sup>. Podemos também refletir sobre o trabalho de Vik Muniz no filme intitulado *Lixo Extraordinário* [The Waste Land, por Lucy Walker, 2010], que constitui uma encenação do poder do artista.

Quando um Muniz procede à manipulação semiótica dos recursos simbólicos encontrados na história da arte clássica (a grande iconografia) e contemporânea (a « participação » dos anônimos), o estatuto diferencial do artista se mostrando capaz, debaixo da máscara da partilha e da poli-autoria, de agenciar uma potente confirmação empírica e simbólica de seu poder, ele faz exatamente o que Chateau chama um *jogo momentâneo* com a própria imagem e com o próprio estatuto para melhor confortar, em última instância, o mito de si. É exatamente o que constitui o caráter perturbador, constrangedor, do filme de Muniz, que, através de uma alegria processual constante, encena de maneira muito eficaz os *paradoxos* enfrentados pelo receptor ou espectador, quando, na hora em que acredita assistir a uma verdadeira ruptura com a autoria tradicional, com a auto-glorificação do artista, com sua imagem socialmente diferenciada, ele vê pouco a pouco o espetáculo se transformar em nova promoção do artista-mito, isto é, em afirmação de seu caráter

---

<sup>3</sup> HUCHET, Stéphane. « Osiris contemporâneo », em *Fiat Mostra Brasil*, Porão das Artes da Fundação Bienal, 6 de nov.-2 de dez. de 2006, catálogo da exposição, Belo Horizonte, Casa Fiat de Cultura, 2006.



irredutível de hiper-autor, de hiper-produtor, de hiper-agenciador. A revolução não acontece.

Se reservamos tanta importância a esse trabalho polêmico de Vik Muniz é porque as contradições não se resorbem e deixam tanto o espectador quanto o artista na berlinda: *com o artista não se acaba porque ele é a última convenção da arte e, inclusive, em certos casos, seu último e mais radical material*. Sua solidez tem fortes raízes históricas e epistemológicas, além de corresponder, como gosto de lembrar, a uma demanda que o filósofo Peter Bürger qualifica de « antropológica », e não apenas social, quando, na hora em que a fronteira entre arte e vida está em situação de ser apagada, o artista e o público concordam implicitamente em restabelecê-la<sup>4</sup>. Chateau também evoca o artista que finda o jogo com sua própria imagem e a promessa de transgressão e superação de sua diferença por um processo de restauração *in fine* dessas mesmas imagem e diferença. Esses mecanismos constituiriam, para ele, uma espécie de motivação institucional e simbólica masoquista que transforma o artista e seu público em parceiros de uma pseudo-desconstrução, sempre ritualizada no interior de uma instituição simbólica sólida e bastante inamovível: o mito do artista. Certos jogos irônicos ou cínicos, característicos do momento que Chateau chama de « pós-artístico », não desmentem a estrutura do mito. É sabido: a autoderrisão alimenta o sistema.

---

<sup>4</sup> BÜRGER, Peter. “Aporien der ästhetischen Moderne / Aporie di un’estetica dell’epoca moderna”, em *Extra Muros* (catálogo). *Zeitgenössische Schweizer Kunst / Arte svizzera contemporanea*, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Musée d’Art et d’Histoire, Neuchâtel, 14 de jun.-16 de set. de 1991.



Agora, frente a essa situação, podemos constatar a força de resiliência da figura e do estatuto de artista.

Essa situação não surpreende. Há quem fez a hipótese de que a figura do Homem, construída pelas ciências humanas a partir do século XVII, um dia desaparecerá (Foucault). No momento, as tentativas de apagar a silhueta analógica do artista na praia da história não conseguem se concretizar. As desconstruções artísticas, estéticas e epistemológicas realizadas no decorrer do século XX não afetaram sua significância mítica. Quem negaria que o *jogo irônico* de artistas, todos reunidos na célebre década de 1960, Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert and George, Allan Kaprow, Andy Warhol etc., em vez de dismantelar a « soberba » do artista como figura social de destaque, acabaram, na hora de produzir e propor como arte algumas extremas tomadas de posição simbólicas, por reforçar seu próprio poder de distinção? Quiçá o *dandysmo* seja a patente mais potente da arte moderna... Entrar na circulação social e simbólica de uma maneira que gere *estranhamento*, assegurando-se e garantindo seu próprio poder de *disrupção*, tal seria o secreto da postura artística moderna<sup>5</sup>.

A resiliência simbólica e social do artista, a irredutibilidade de sua significância como mito – e agenciador de ritos e ritualizações –, devem, contudo, ser ressituidas numa perspectiva maior. Afirmamos há pouco que seu estatuto

---

<sup>5</sup> Ler ADVERSE, Angélica Oliveira, *DEVEMOS SER UMA OBRA DE ARTE OU VESTIR UMA: o Dandismo como medium-de-reflexão na Arte*. Tese de Doutorado defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, sob a direção da Profa. Patricia Franca-Huchet. Essa tese recebeu o prêmio de Melhor Tese da UFMG e o Prêmio CAPES de Tese 2017, na área de Artes.



diferencial é uma construção social e histórica. Ela se inicia no Renascimento, através da reivindicação do reconhecimento da autonomia do artista pela sociedade. Isso é conhecido. Mas quando aprofundamos as condições de possibilidade *teóricas* desse processo, demorado, mas imparável, que nos leva do século XV ao século XIX, vemos como sucessivas gerações tenderam a fazer do artista – nessas épocas, o termo não era usado como substantivo, mas só como adjetivo, e se falava em pintor ou escultor –, uma espécie de encarnação de um estado supremo do humano. Basta reler da Vinci e sua convicção de que o artista é o agenciador privilegiado do espírito, do olho e da mão, isto é, um ser caracterizado pela faculdade de integrar o espiritual e o sensível num conhecimento que encontra vias para se projetar no real. Vasari também propôs, com seu conceito muito rico de *disegno*, o conceito nuclear de toda a tradição idealista, que desagua na permanência, nos estratos mais enraizados da crença popular, na singularidade simbólica do artista.

O modelo vasariano do processo de criação artístico, a saber, a articulação do juízo, do conceito e da « declaração » – *giudizio, concetto, dichiarazione* –, apresenta o artista como o detentor de um conhecimento mais aprofundado do real – na época de da Vinci ou Vasari, era a natureza –, como inteligência mais apurada dos interstícios do sentido, e como capaz de fazer-imagem dessa matriz cognitiva, intuitiva, empática. Aqui, poderíamos lembrar como Baudelaire, em meados do século XIX, considerava que o verdadeiro artista era uma « inteligência do todo », como o romantismo transformou a arte em mecanismo de revelação do absoluto, inaugurando assim uma longa sequência histórica na qual os artistas enxergaram seu trabalho da mesma maneira (bastaria citar Kandinsky, Klee, Mondrian,



Malevich, quarteto metafísico por excelência). A proposta do filósofo da arte Daniel Payot, de ler essa tradição – que começaria com Leonardo e iria até Barnett Newman e sua relação com o sublime e a Cabala, ou com o iluminismo de Rothko e os *myth-makers* do Expressionismo Abstrato – como a promoção de uma ideia de arte na qual toda obra seria um « autorretrato » do humano, me parece constituir uma chave para entender o teor mais intenso da figura transtemporal do artista como estado supremo do humano.

Hoje, não é bem como consciência idealista guiadora que ele pode ainda alimentar o mito, mas como detentor de uma faculdade crítica abrangente, até o ponto de novamente suscitar resistências sociais e culturais, como vemos recorrentemente nos movimentos que fazem da arte contemporânea o alvo favorito de sua vontade de restaurar a censura. Confrontados ao retorno da censura, ou, pelo menos, ao desejo de censura, vemos que é a instituição(do)-artista que está em jogo e que, por cima do lindo momento em que o « aristocrata da autonomia » conclamava seu desejo de existir sem restrições e de sair de sua condição subserviente, algum retorno às proibições platônicas da *República* está a ocorrer: o artista, agente e produtor de uma indevida e sedutora mimesis das aparências, era considerado por Platão como um perturbador social, um intruso na *Cidade*, um corruptor dos costumes e da justiça.

A situação *paradoxal* daqueles artistas que querem hoje pôr um fim ao reinado do artista, às suas glória e soberania..., ao fato de ele ser *alguém*, isto é, sempre elite, o que gera o evidente mal-estar psicológico de alguns deles, é de cruzar linhas de



pensamento conflitantes que desenham um nó que acaba por consolidar, contrariamente ao que querem, seu *diferencial* social. Quando eles querem desativar a legitimidade social do artista como elite, competência singular, diferença cultural, agenciador de imagens, eles são platônicos, como o Platão inimigo do artista visual, do pintor que simula as aparências, e anti-aristotélicos, já que Aristóteles reconhecia a singularidade processual e produtiva do « artista ». Mas eles são também (néo-)platônicos quando reciclam, sem saber, num eco longínquo aos tempos do Renascimento, os antigos ímpetos idealistas de quem sempre acreditou que o Bem pode melhorar o mundo e que a arte (no caso, uma espécie de não-arte) é-lhe uma modalidade privilegiada etc. etc. A força moral atribuída à arte a partir, por exemplo, do neo-classicismo testemunha, historicamente, a crença popular na faculdade que a estética teria de envolver questões éticas.

Alimentado por um conjunto de matrizes tão diversas e pela junção de tantas fontes e raízes simbólicas – platonismo, mas também catolicismo implícito, cripto-marxismo, populismo, ética social etc. – o artista, última convenção indetronável da arte, parece possuir longos tempos de vida à sua frente.

A sorte do « pós-artista », que teria, em certos casos, como única possibilidade de ação a encenação irônica de um jogo com sua própria imagem e com a consistência simbólica que ele herdou de uma longa história, consistiria precisamente em poder explorar, e até lucrar com esse amplo capital simbólico. Na hora de crises de inventividade, caracterizadas por uma ausência cruel de verdadeiras *causas artísticas*, essa possibilidade seria um derradeiro privilégio. Tal seria a situação de



alguns: saber amoedar, com a ajuda e a demanda exponencial das instituições externas<sup>6</sup>, o capital simbólico da arte na hora em que não se mostram capazes de projetar alguma verdadeira *causa artística*.

Aqui, curiosamente, o artista do mercado e o artista anti-mercado se encontram. Até quando a desvalorização da ética, no cinismo mercadológico, e a desvalorização da tradição, num ativismo desativador do legado, conseguirão manter ilesa a rocha do mito? Até quando as meras causas sociais permitirão que o artista seja ainda considerado como artista mesmo quando não apresenta causa ou proposta ou embasamento plásticos e linguagéticos consistentes, coerentes e convincentes?

Sabendo como todos os materiais da arte foram potencialmente esgotados pela experimentação infinita das possibilidades de expressão na arte do século XX, será que o último material, o artista, resistirá sempre?

---

<sup>6</sup> Historicamente, observamos que as estratégias de perturbação cultural realizadas por certos artistas a partir do século XIX foram contemporâneas do processo de profissionalização do conservador de museu e do crescente papel de preservação desempenhado pelo mesmo. Jacques Rancière tem sublinhado pertinentemente que o crescimento das “vanguardas” modernas, desde o século XIX, foi simultâneo ao crescimento do sentimento e das políticas patrimoniais ou de patrimonialização. Tal é a modernidade. Mais recentemente, os museus “trabalha(ra)m” os discursos artísticos de “ruptura” de tal maneira que gostam agora de promovê-los. Os artistas sabem também controlar os mecanismos de valoração de seus produtos, mesmo quando “subversivos”. O artista bem pode questionar a crença na arte, dessacralizar o valor artístico, a instituição da preservação-conservação redime o questionamento e a dessacralização através da ressacralização cultural. Se o poder do artista tem sido, desde um bom tempo, o de uma certa “destruição” simbólica, o poder da instituição consistiu, num certo momento, a restabelecer e reconstruir sua aceitabilidade. Tudo é solúvel através da mitificação (que pode ser idealista, mas também, em muitos aspectos, mercantil...). Na verdade, esse processo é antigo: as instituições se comportam, no nível público, como a burguesia acabou se comportando na época de surgimento das vanguardas, no fim do século XIX: gradativamente, a reação de hostilidade se transformou em aceitação, reconhecimento social e frutificação financeira do capital cultural representado pela “ruptura” e pela contestação estética.

