



## O ARTISTA, *HOMEM DO MUNDO*

Luiz Sérgio de Oliveira. UFF

**RESUMO:** O conceito de modernidade está atado à ideia da instauração radical do novo. O poeta e crítico francês Charles Baudelaire foi fundamental para as formulações que lidam com os momentos inaugurais da modernidade na arte. No entanto, algo relevante para uma compreensão alargada do conceito de moderno parece ter sido rejeitado pelas teorias da história da arte moderna, algo que demanda por releituras a partir das práticas colaborativas contemporâneas. Tendo as ideias de Baudelaire como ponto de partida, este estudo tenta avançar em direção a uma melhor compreensão das relações entre ser *artista* e ser *homem do mundo*.

**Palavras-chave:** artista, modernidade, homem do mundo, colaboração, Baudelaire

**ABSTRACT:** *The concept of modernity is tied to the idea of the radical establishment of the new. The French poet and critic Charles Baudelaire was fundamental for the formulations that deal with the inaugural moments of modernity in art. However, something relevant to a broad understanding of the concept of the modern seems to have been rejected by theories of the history of modern art, something that demands for reinterpretations concerning contemporary collaborative practices. Having the ideas of Baudelaire as starting point, this study attempts to advance toward a better understanding of the relationships between being an artist and being a man of the world.*

**Keywords:** *artist, modernity, man of the world, collaboration, Baudelaire*

### Arte para um mundo mundano: o artista é um *homem do mundo*

O conceito de modernidade está atado à ideia de instauração radical do novo, com suas implicações tanto em termos de temporalidade, quando o novo toma o lugar do antigo, como em termos de ruptura, na qual a instauração desse novo contem necessariamente a experiência de rompimento. No entanto, conforme pudemos aprender com a história da arte da modernidade, o “novo” moderno deixa de ser novo no exato momento de sua instauração, tornando-se de imediato no já-não-tão-novo a ser substituído por outro novo. Da mesma maneira, fomos alertados para o fato de que a ruptura está irremediavelmente ligada em uma tensão dialética com a ideia de continuidade. O poeta e crítico francês Charles Baudelaire foi fundamental para as formulações que lidam com os momentos inaugurais da modernidade na arte, sendo reconhecido como aquele que soube esquadrihar com precisão o que distinguia a modernidade no momento histórico de sua instauração.

Em função de seu senso crítico aguçado, Baudelaire se destaca na instituição do moderno; com sua clarividência e sensibilidade, o poeta-crítico-francês foi aquele que mais cedo e melhor definiu a noção de moderno.

No entanto, apesar dos inúmeros estudos e debates em torno da obra estética de Baudelaire, algo relevante para uma compreensão alargada do conceito de moderno parece ter sido suprimido, algo que ressurge nas práticas avançadas da arte contemporânea, em especial naquelas alinhadas com os princípios de colaboração e de interação com o universo de não artistas. Nas sucessivas leituras das teorias baudelairianas, pouco se avançou na direção de uma melhor compreensão das relações entre ser *artista* e ser *homem do mundo*, conforme aparece n' *O pintor da vida moderna*. (BAUDELAIRE, 1996, p. 14)

Baudelaire buscou esclarecer que no texto utiliza o termo *artista* em sua acepção mais restrita, enquanto “a expressão *homem do mundo* [denota um] sentido mais amplo”:

*homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. (BAUDELAIRE, 1996, p. 14)

É verdade que transformações extraordinárias ocorreram nos últimos cento e cinquenta anos desde que Baudelaire descreveu os artistas como sendo, em sua maioria, “uns brutos muito hábeis, simples artesãos, inteligências provincianas, mentalidades de cidade pequena”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 16) Não resta dúvida de que, na atualidade, os artistas são percebidos de forma muito diferente daquela do poeta crítico; poderíamos avançar sobre a genealogia dessas transformações, o que nos levaria inevitavelmente a Marcel Duchamp. Interessa-nos entender e enfatizar justamente a noção de *homem do mundo*, conforme apontado por Baudelaire, para além de ideias disseminadas pelas leituras de sua obra. O crítico-poeta sugere que esse artista-*homem-do-mundo* não deve ser confundido com o dândi pelo fato de que “o dândi aspira a insensibilidade”, e por sua própria natureza, “é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

Ao contrário, para esse artista, para esse *homem do mundo*,

a multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. [...] Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que

se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

Ao lermos essas linhas de Baudelaire somos inevitavelmente lançados à questão da permanência dessas atitudes nas práticas de artistas contemporâneos comprometidos com as ideias de trânsito e de deslocamento, artistas que se movimentam por diferentes partes do planeta provendo serviços criativos, provendo respostas inteligentes e sensíveis a situações e contextos que lhes são estranhos.

De uma maneira ou de outra, o artista tem se feito um *homem do mundo*, tendo abandonado seu ateliê anteriormente definido como espaço prioritário e privilegiado para a criação da arte e para a produção do objeto artístico. Na atualidade,

cada vez mais e mais artistas buscam aventurar-se no universo dos espaços públicos como lócus de instauração de sua criação artística. [...] Esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo – o ateliê modernista. (OLIVEIRA, 2011, p. 30-31.)

### **Genealogias de uma arte mundana**

Ao se lançar no mundo, ao se tornar *homem-do-mundo*, o artista se transforma em agente de processos que têm empurrado a arte em direção à internalização das políticas do cotidiano, arte transmutada em mundana e trivial para o contentamento daqueles que conseguem ligar esses fenômenos artísticos contemporâneos à efetivação das transfigurações na natureza da arte perseguidas pelas vanguardas. É verdade que esse processo não pode ser considerado novo. De diversos modos e sob diferentes perspectivas, a condição singular da obra de arte, seu caráter excepcional entre os objetos produzidos pelo homem, em oposição à condição do mundano e trivial, tem sido objeto de permanentes disputas empreendidas pelas vanguardas em sua tentativa de desobrigar a arte como sendo algo de “outro mundo”.

Nessas transformações que apontavam para a instauração da natureza mundana da arte, Walter Benjamin identificou o desenvolvimento técnico que fomentou a reprodutibilidade mecânica da obra de arte como o ataque decisivo à

condição singular e privilegiada da obra de arte, o que acarretou na perda do status de categoria especial imputado à obra de arte pelos registros sucessivos da história. Com as possibilidades da multiplicação mecânica, a obra de arte perdia a potência do original sobre o qual as marcas do tempo são inscritas, a começar pelas marcas do artista na instauração da obra de arte. Isso acaba por constituir esse “estranho tecido fino de espaço e tempo” (BENJAMIN, 2012, p. 27), a aura, conforme definida por Benjamin:

a unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Essa tradição é ela mesma completamente viva e extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, encontrava-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que dela fizeram objeto de culto, que entre os clérigos medievais, que nela viam um ídolo maléfico. No entanto, o que se colocava igualmente diante de ambos era sua unicidade, ou seja: sua aura. (BENJAMIN, 2012, p. 31)

Por outro lado, para o crítico alemão Peter Bürger, a leitura benjaminiana do desenvolvimento da arte é problemática por enfatizar a história cultural das técnicas e por ignorar a passagem da arte sacra para a “arte autônoma, que chega com a sociedade burguesa e produz um novo tipo de recepção (a estética) ao libertar-se do ritual”. (BÜRGER, 1993, p. 59) Dessa maneira, para Bürger, a teoria da arte de Benjamin não reconhece a emancipação da arte em relação ao sagrado na sociedade burguesa: “em vez de se integrar no universo do sagrado, a arte põe-se no lugar da religião”. (BÜRGER, 1993, p. 59) Além disso, ao discorrer sobre os processos criativos dos dadaístas, “aos quais agregam botões ou bilhetes”, Benjamin reconhece que os dadaístas alcançaram “assim uma brutal destruição da aura das suas produções” (Benjamin *apud* BÜRGER, 1993, p. 60), mesmo que para tanto não se valessem dos recursos da reprodução mecânica e o conseqüente assalto à ideia da autenticidade e da originalidade.

Com essas constatações, Bürger busca afirmar não ser “possível evitar a sensação de que Benjamin descobriu a perda da aura das obras de arte através das obras de vanguarda, procurando depois fundamentá-la de modo materialista”. (BÜRGER, 1993, p. 60) Bürger alerta ainda para os riscos da tentativa de Benjamin de “aplicar o teorema marxista segundo o qual o desenvolvimento das forças produtivas se transfere no âmbito da sociedade na sua generalidade para o âmbito da arte” (BÜRGER, 1993, p. 61), enquanto Bürger lembra que a “produção artística é

um tipo de produção de mercadorias [...] no qual os meios de produção material têm uma importância relativamente escassa”. (BÜRGER, 1993, p. 61)

Neste debate com as ideias de Walter Benjamin, Peter Bürger prioriza uma abordagem crítica da história da arte fundada na questão da autonomia da arte, alertando de imediato para as complexidades do conceito. O alerta de Bürger é relevante diante do pensamento hegemônico que busca consolidar o lugar da arte na modernidade como sendo distante do mundo, instaurada na esfera própria e exclusiva da arte, como que a reverberar a afirmativa de Adorno de que a autonomia da arte é irrevogável. (BÜRGER, 1993, p. 73)

Mais que isso, dominados como somos pela tendência à naturalização das coisas que apreendemos no mundo, estamos sempre inclinados a considerar processos históricos, socialmente construídos e condicionados, como se naturais fossem e não como sendo construções de natureza ideológica. Assim, quando nos deparamos com os registros históricos da autonomia da arte, entendida como a desvinculação da arte das práticas do cotidiano, devemos ter clareza não se tratar de condição imanente à natureza da arte.

A visão de Peter Bürger, suficientemente conhecida, não é nada otimista quanto aos resultados dos embates históricos das vanguardas em sua recusa em aceitar a natureza da arte como sendo apartada do contexto do cotidiano. Para o crítico alemão, a remoção dos limites entre arte e vida pelos artistas de vanguarda “não aconteceu e não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma de falsa superação da arte autônoma”. (BÜRGER, 1993, p. 96)

Participando deste debate reatualizado pelas práticas colaborativas correntes na arte contemporânea, Jean-Pierre Cometti nos alerta para as ambiguidades que permeiam os discursos em torno do suposto, segundo o teórico francês, campo autônomo da arte. Cometti afirma que essa ambiguidade pode ser exemplificada pela obra de inúmeros artistas dos séculos XIX e XX, tanto entre aqueles que “elevam a arte a um patamar e finalidade que não encontram outra justificativa senão a arte em si mesma” quanto entre os artistas de vanguarda, “considerando seu objetivo de negação pura e simples da arte” e que “não podem simplesmente superar a arte ou, para dizer de outra forma, ultrapassar o ‘fosso que separa a arte

da vida', a não ser agindo no cerne da arte ou como arte". (COMETTI, 2012, p. 77-78)

Dessa maneira, Cometti entende que as vanguardas, ao recusarem à noção de uma arte que "não tem contas a prestar a não ser a si mesma", que se escreve "com A maiúsculo' [sendo sua] expressão mais significativa e talvez a mais infeliz" (COMETTI, 2012, p. 77), o fizeram de dentro do campo exclusivo da arte. Para Jean-Pierre Cometti, "a situação histórica da arte e o estatuto da autonomia que ela herdou historicamente são intrinsecamente solidários como nossa noção de arte, [...] inclusive os empreendimentos de negação, de superação ou de desconstrução que nela se manifestaram". (COMETTI, 2012, p. 78)

Avançando em suas reflexões, Cometti afirma que a suposta autonomia constitui-se como um mito, em nada negligenciável na medida em que "estrutura grande parte do campo das práticas artísticas e das ideias que são, por assim dizer, sua consciência". (COMETTI, 2012, p. 78) Para ele, a ambiguidade da autonomia da arte se evidencia na própria experiência que a arte provoca no público, a experiência de um espectador que essa arte autônoma insiste em tentar desconhecer ou mesmo excluir. Nas palavras de Cometti:

o que torna uma obra viva e o que faz realmente acessar o estatuto de obra (reconhecida) é a relação que se estabelece ou que ela estabelece com um ou vários indivíduos em condições de compreensão e de sentido que não podem ser completamente dissociadas de um vasto contexto não artístico de crenças, hábitos, aprendizagens e vida. [Desse modo], a experiência da arte joga contra a autonomia da arte! (COMETTI, 2012, p. 79)

Ou ainda, "a maneira como [essas obras] são percebidas, a experiência para qual se abrem as subtraem do isolamento". (COMETTI, 2012, p. 84)

As estratégias e as ações das práticas artísticas das vanguardas tinham como sentido questionar o estatuto da obra de arte, promovendo sua dessacralização e a superação da distância entre arte e vida, mas acabaram por se constituir como elementos inovadores para o impulsionamento continuado da arte moderna. Assim, as atitudes de protesto e negação das vanguardas tiveram o resultado oposto ao aspirado, contribuindo para revitalizar uma dinâmica da arte que combatiam, própria de um modernismo alongado, a cuja produção acabou por emprestar um elã crítico ressuscitado, embora domesticado e entorpecido. Neste sentido, as proposições das

vanguardas na tentativa de reverberar para além dos limites vedados do campo da arte parecem ter fracassado, obrigadas a que permanecessem circunscritas aos ambientes artísticos autônomos, perfazendo o voo fechado do bumerangue.

Essa retração imposta às propostas das vanguardas, condenadas a uma reclusão a que programaticamente se opunham, parece sugerir uma forma desesperançada de protesto diante do fracasso de seus projetos de transformação da natureza da arte, mesmo que esses modos de enfrentamento pelo isolamento já não tivessem qualquer significado como estratégia diante das transformações políticas, sociais e culturais que abalaram o mundo nos anos 1960 e 1970. Transformações que passaram a demandar maior participação, clamando por uma melhor articulação da sociedade civil, abrindo novas perspectivas para o transbordamento e maior comprometimento da arte no campo da cultura.

### **As práticas colaborativas da arte mundana**

Considerando a produção de arte contemporânea recente, Cometti admite que artistas identificados com as formulações do crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, e reunidos sob a insígnia da estética relacional, delineiam o novo “contorno de uma sociabilidade alternativa que retira a arte de sua posição separada”. (COMETTI, 2012, p. 87)

Para Bourriaud, a crescente necessidade de enfrentamento das frustrações provocadas por relações rasas e abstratas em nossas sociedades pós-modernas individualistas tem impelido “artistas a explorar o campo do inter-humano”, deflagrando a exigência de que esses artistas mergulhem nas práticas das relações interpessoais, uma tarefa a ser conduzida de dentro das instituições de arte e que aqueles que acreditam poder permanecer do lado de fora “estão acreditando ser Deus, não artistas”. (BOURRIAUD, 2004, p. 44)

Nas críticas às formulações da estética relacional, fica patente que as proposições de Bourriaud passaram a ser questionadas justamente por estarem comprometidas por sua defesa de que essas articulações se dêem dentro dos limites do sistema de galerias, museus e centros de arte.

No entanto, na contemporaneidade uma infinidade de artistas de diferentes lugares tem privilegiado os espaços externos às instituições de arte para a efetivação de seus projetos de arte; artistas que elegeram a arena pública como espaço privilegiado para a instauração de uma arte que pode e deve ser vista com um processo de reversão do decantado fracasso das vanguardas. Esses artistas estão enfrentando a separação entre arte e vida a partir do lado de dentro, não do dentro de Bourriaud, do dentro institucional, mas de dentro da vida, o qual pode eventualmente significar do lado de fora do território tradicional que tem sido consignado à arte no mundo ocidental.

Em atitudes que parecem redesenhar nossa percepção política do campo da arte e que parecem reorganizar os paradigmas da arte, esses artistas parecem afastar-se do campo autônomo da arte, assumindo uma absoluta exterioridade. Ou, no sentido inverso, como bem observado por Antonio Negri,

o paradoxo artístico consiste hoje no desejo de produzir o mundo (corpos, movimentos) *diferentemente* – e ainda *de dentro* – um mundo que não admite outro mundo além daquele que de fato existe e que sabe que o 'lado de fora' a ser construído somente pode ser *o outro dentro de uma absoluta interioridade*. (NEGRI, 2011, p. 108)

O retorno do diálogo explícito com a sociedade tem caracterizado as práticas de artistas que identificamos como *geovanguardas*, os quais articulam seus projetos de arte diretamente com os diferentes contextos do mundo, em práticas que se dão sob a égide do diálogo e da negociação e que valorizam o processo do encontro.

Ao reinventar o lugar da arte no mundo real, no mundo mundano, afastando-se das limitações tradicionais do mundo da arte, o artista se lança na direção do outro. Esse artista enfrenta suas mazelas e seus prazeres em um “mergulho no concreto” que tem transformado a natureza da arte, provocando seu espalhamento nesse mundo mundano na busca da invenção de singularidades.

Neste sentido, diante dessas práticas do fazer artístico, o artista parece refluir da necessidade de afirmar sua condição singular e única para se permitir desaparecer entre uma multidão de singularidades. Embora a presença desse artista seja difusa no meio da multidão, em realidade ele parece ter encontrado um novo lugar no mundo, enfatizando que o perder-se e o achar-se perfazem a dialética do processo.

Essas articulações instauram uma nova dinâmica na criação artística que subverte de forma substantiva a natureza da arte, em práticas orientadas pelos processos de aproximação entre arte e vida, entre artista e mundo, artista e multidão, como que a asseverar que o artista é um *homem-do-mundo*.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Berlin Letter about Relational Aesthetics. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004. p. 44-49.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993 [1974].

COMETTI, Jean-Pierre. As falsas sugestões da autonomia artística, as experiências das vanguardas, arte e cultura. In: VINHOSA, Luciano, e D'ANGELO, Martha (orgs.). *Interlocuções: estética, produção e crítica de arte*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 77-88.

NEGRI, Antonio. *Art & Multitude*. Londres: Polity Press, 2011. 123p.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica de multidão. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, n. 19-20, p. 15-26, jan./jun. 2004.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, p. 24-37, dezembro de 2011.

### **Luiz Sérgio de Oliveira**

Artista e professor de teoria e história da arte contemporânea da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV - Escola de Belas Artes - UFRJ (2006), com tese em estudos críticos da produção e recepção da arte na esfera pública. Cursou Mestrado em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e Graduação em Artes Visuais (pintura) - EBA - UFRJ (1978).