

Artista, formação do artista, arte moderna

Carlos Zilio

Tendo como referência inicial o Renascimento, o artigo analisa a formação do artista que assume naquele período nova posição social, como detentor de conhecimento teórico. Discute em seguida a Academia que, surgindo como possibilidade de ordenar em um campo específico vários saberes, acaba por transformar-se em transmissora de ensino canônico. A arte moderna, no século 20 redimensiona a formação do artista, o que se expressa em correntes diversas, como a Bauhaus e a concepção de Marcel Duchamp.

O dicionário da Academia Francesa, editado em 1762, ao definir o artista como “o que trabalha numa arte para a qual o gênio e a mão devam concorrer; um pintor, um arquiteto são artistas”, caracteriza a superação, na França, da controvérsia entre o artista e o artesão que, desde o século 16, em Florença, é alvo de sistemática atuação dos artistas para a criação de um estatuto profissional próprio.

A importância de Alberti se evidencia-se nesta luta quando, mediante uma nova definição de arte e da relação da arte com outros produtos intelectuais, situa o artista, como já o tinham feito Brunelleschi e Leonardo, enquanto portador de consciência teórica.

O artista rompe com a tradição grega da *techné*, vinculada aos habilidosos e aos prestidigitadores (lembrar do quadro de Bosch, “L’Escamoteur”), para ganhar a mesma inserção social das artes liberais e se incorporar ao campo da reflexão (verificar o trabalho “Newton”, de

William Blake). Essas duas obras podem, em parte, ser lidas como metáforas dessas duas concepções de artista. Alteração que leva à adoção da palavra latina *ars*, mais relacionada ao papel de organização, considerada aqui em sua acepção de relacionar conhecimentos capazes de constituir uma disciplina dotada de instituições próprias, bem como de regulamentar sua prática e ligações com outras disciplinas afins: matemática, física, filosofia, história, etc. (o que nos remete à posição do artista em “Meninas”, de Velázquez, em que convivem o artista prestidigitador e o comprometido com a reflexão, vistos, entretanto com distanciamento teórico).

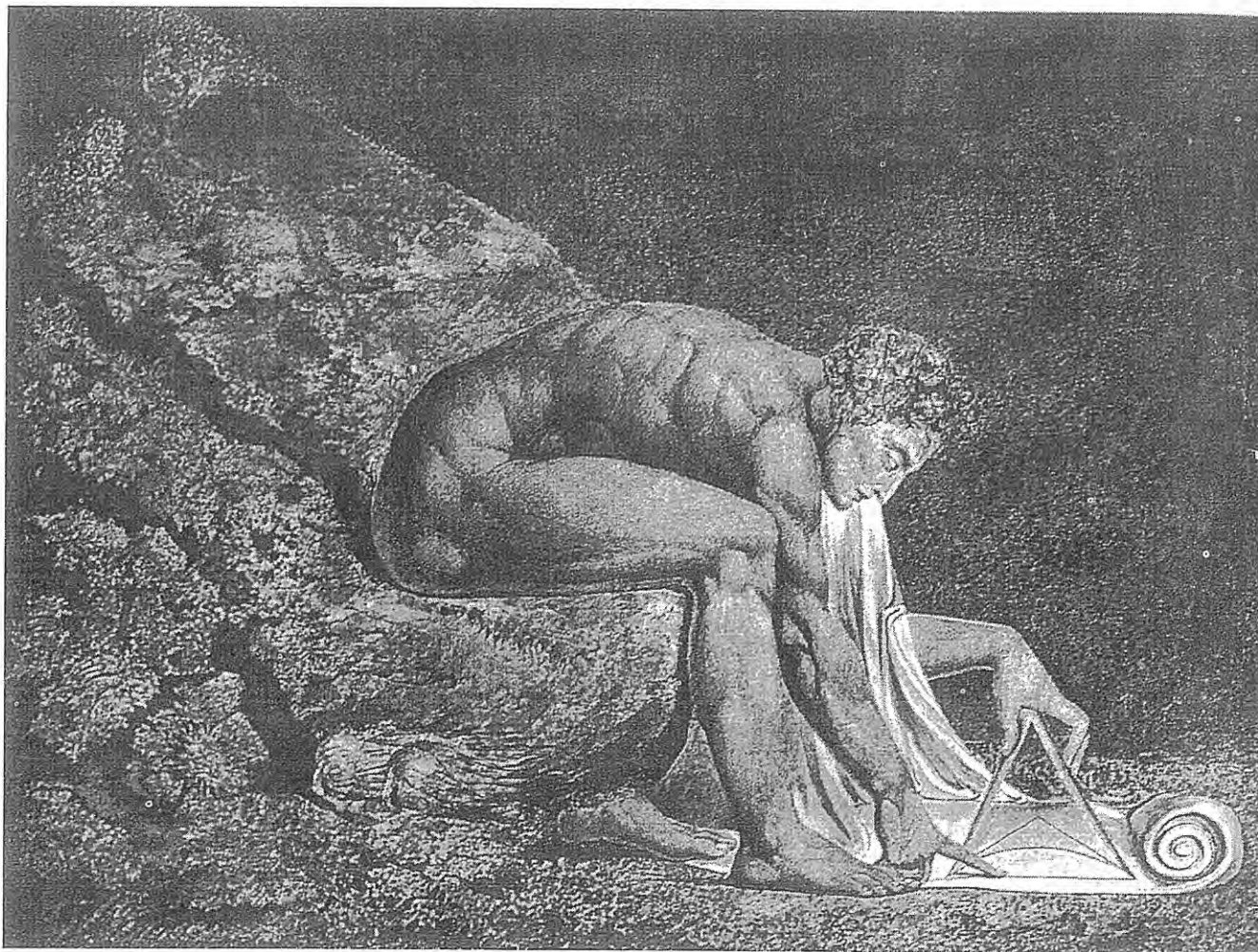
O surgimento do artista está identificado com a questão epistêmica de afirmação do sujeito. Assim, as obras passam a ganhar autoria, e o ato da criação artística vincula a formulação de um tema a seu projeto constituinte que é, por sua vez, inseparável do autor. O nascimento do

artista está ligado à noção de filiação das obras, em que a personalidade do autor, e não mais o domínio manual, passa a ser o dado fundamental. Daí a preocupação oposta, manifestada por Wöfflin, de produzir uma História da Arte destituída de nomes de artistas, o que demonstra, na organização do saber artístico, a necessidade de uma abordagem que privilegiasse a constituição de uma linguagem formal em detrimento do autor.

Se o artista é o sujeito de sua obra – o que permite a possibilidade de a História

da Arte ser vista como história da vida do artista, como queria Vasari –, isso não o priva de estar situado num campo social organizado e demarcado historicamente. O ateliê passa a ser local comprometido com nova divisão do trabalho, diferente das características uniformizadoras da oficina medieval. Existe uma mudança no processo de trocas, com outras formas de contrato entre o artista, um profissional independente, e o público contratador de sua obra, seja a Igreja ou a aristocracia.

William Blake, Newton, 1795.



O crescimento dessa organização social aliada a questões culturais, tais como a diferenciação e a autonomia dos campos de conhecimento, determina a transmissão do saber artístico além dos limites do ateliê e, em consequência, a relação entre mestre e discípulos. Surgem, então, instituições do conhecimento artístico e de novas demandas sociais mais vinculadas à concentração do poder político.

A Academia será resposta eficaz a essa difícil equação de ordenar de forma coerente no interior de um campo específico do conhecimento vários saberes, produzindo simultaneamente uma resultante capaz de dar a necessária unidade a uma ideologia de arte já consagrada no século 18.

Evidentemente, esse modo dominante de formação do artista conviverá, em maior ou menor grau, dependendo do país, com a permanência paralela de funcionamento do ateliê desempenhando a mesma função.

Com o advento da manufatura, a arte tem sua posição na sociedade problematizada. Para os enciclopedistas, por exemplo, é designada como modalidade tanto do trabalho intelectual quanto do manual. Não muito diversa será a posição de Marx ao criar uma continuidade entre o artesão medieval e o virtuosismo dos operários especializados. Serão essas as concepções que estarão na base dos movimentos que, como o *Arts and Crafts* e o *Deutscher Werkbund*, buscarão uma solução capaz de inserir socialmente a arte e encaminhar uma possível resolução social as contradições entre trabalho intelectual, capital e trabalho manual.

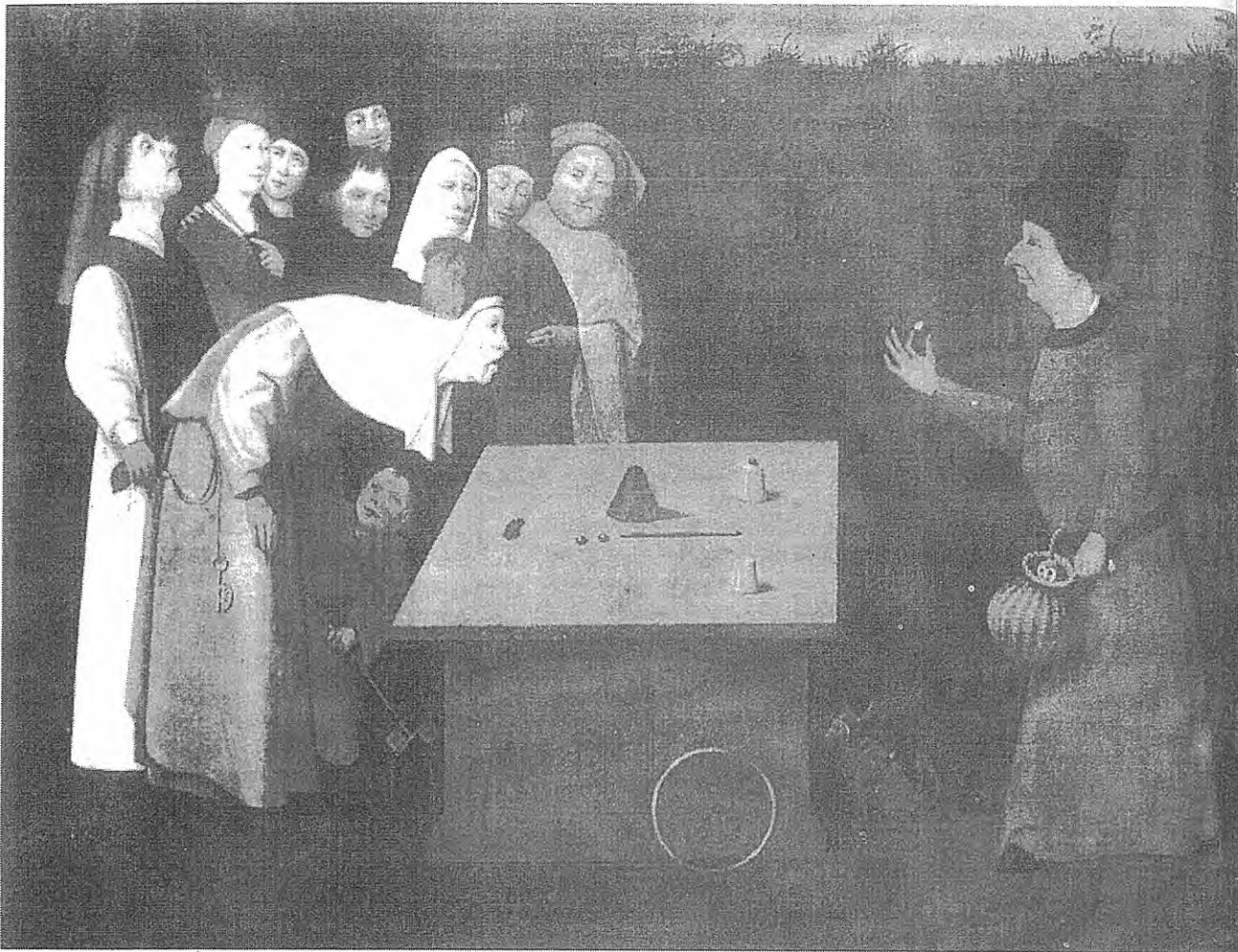
Percebe-se a complexidade histórica da questão quando se nota que Diderot é levado a explorar na “Enciclopédia” o artigo sobre o Belo como alternativa estética para a arte.

A mudança de escala da manufatura para a grande indústria implica a progressiva destruição do trabalho intelectual do trabalhador. A arte despojada de seu poder de manifestação do absoluto e fadada à morte, como propõe Hegel, vinculada a uma forma de produção ultrapassada, a mão do artista, sobreviverá nas academias, elaborando uma imagem de conveniência para o triunfo da hegemonia burguesa.¹

A formação do artista vive um momento singular, em que a produção mais determinante do ponto de vista histórico é realizada em oposição à Academia. Durante o século 19 e parte do século 20, a Academia ocupa a função contraditória de ainda ser um referencial para a formação do artista (lembrar que artistas determinantes para a modernidade, como Seurat, Matisse e Picasso, tendo estudado em academias, só conseguirem a afirmação de suas obras na medida em que contrariavam as regras acadêmicas). Esse mecanismo contraditório, exarcebado ao limite, acaba por criar a ruptura entre a Arte Moderna e a Academia.

O modelo que obteve maior repercussão como alternativa da Arte Moderna para a formação do artista foi elaborado pela Bauhaus. Unir arte e produção industrial impunha como estratégia a crença na estetização do social. A Bauhaus acredita na forma como instrumento civilizatório e propõe uma relação estrutural entre forma e razão. Para tal fim é elaborada uma sintaxe da forma, capaz de dotá-la de um repertório que viabilizará sua aplicação nas artes plásticas e no *design* que, interagindo com a dança e a música, desembocariam na arquitetura eleita como nova unidade das artes.

Embora tendo papel central na função de elaborar a gênese da forma, o



artista não será o objeto primordial do investimento pedagógico da Bauhaus. Sua presença na Escola será, sobretudo, enquanto investigador da forma, colocando-a a serviço de uma possível aplicação prática. Em nome do vínculo com o social, a prática artística estará sempre contida por sua relação com o trabalho artesanal. Essa orientação é importante, pois, ao combater a ideologia romântica, que situa a criação no terreno difuso da genialidade, resgata a arte para sua materialidade, vale dizer, como livre capacidade da experiência. Contudo,

Hieronymus Bosch, O Prestidigitador, séc. XVI.

no interior do projeto da Bauhaus, essa orientação acaba por valorizar uma visão pragmática da arte, destituindo-a de qualquer valor simbólico.

Tomando a arte como processo, como experiência em exercício, a Bauhaus produz contribuição decisiva, na medida em que “constrói uma teoria da arte cuja característica é não poder ser separada do processo criativo: toda forma é, ao mesmo tempo, teoria e

prática, conceito e ato”². O funcionalismo da escola impõe, no entanto, limites a essa liberdade formal, inibindo, ainda, pela predominância ideológica da teoria da Gestalt, que exercia poder canônico.

A preocupação de Gropius de manter a Bauhaus apolítica para protegê-la da tensão que vivia a Alemanha após a I Grande Guerra provinha, também, da crença no poder autônomo da forma. Isso não foi suficiente, no entanto, para que a Escola deixasse de ser objeto de inimigos, tais como artistas que viviam a arte como iniciação, o artesanato tradicional e a direita política (o fim da Bauhaus fazia parte do programa do Partido Nazista). Mesmo não sendo especializada na formação do artista, a Bauhaus foi, no âmbito da arte moderna, o modelo mais elaborado de uma escola de arte, e sua influência (mesmo sem contar algumas vezes com a necessária revisão crítica) mantém-se ainda hoje nas escolas de arte, *design* e arquitetura³.

É bastante natural e coerente o fato de que o projeto construtivo tenha elaborado um programa pedagógico para a arte. Curioso é notar que Marcel Duchamp, artista identificado com a postura mais iconoclasta do século 20, possa defender a ida do artista para a universidade⁴. Duchamp parte do pressuposto de que o artista é um profissional independente que se relaciona com o mercado enquanto profissional liberal. Em consequência, sua responsabilidade é a de se colocar no mesmo nível de inteligência intelectual das demais profissões liberais. Embora consciente de que, apenas essa formação não crie um artista, considera-a imprescindível para retirá-lo de seu *status* social de mestre artesão ou de boêmio marginal.

A oposição que norteia a posição de Duchamp não se dá entre arte e não-arte, mas entre arte e ciência: “Hoje o artista é um curioso depositário de valores para-espirituais em oposição absoluta ao funcionalismo cotidiano pelo qual a ciência é objeto da homenagem e da admiração – cegas, eu diria –, porque não creio na importância suprema dessas soluções científicas que não alcançam sequer os problemas do ser humano”⁵.

O sentido aparentemente romântico dessa afirmação revela, de fato, uma visão crítica que curiosamente se aproxima da afirmação de Marx: “o que os operários especializados perdem concentra-se contra eles no capital. A divisão manufatureira do trabalho opõe-lhes as potências intelectuais do processo de produção como propriedade de outrem e como o poder que os domina. A grande indústria por fim a essa cisão, que fará da ciência uma força produtiva independente do trabalho, e forçará a pôr-se a serviço do capital”⁶.

Duchamp atribui importante papel à universidade do “desenvolvimento das faculdades mais essenciais do indivíduo, a auto-análise e o conhecimento de nossa presença espiritual”⁷. Para ele, mais do que nunca “o artista tem esta missão para-religiosa a cumprir: manter acesa a chama de uma visão interior, da qual a obra de arte parece ser a tradução mais fiel para o profano”⁸. Hubert Damisch, ao comentar a passagem de um modo plural de produção artística a um modo individual (aquele que caracteriza o artista e a Arte Moderna), diz que: “Em compensação, se para alguns a arte pode parecer hoje um dos últimos refúgios do sagrado, é, em primeiro lugar, por constituir um dos raros domínios em que se desejaria que a idéia de criação tivesse conservado um

sentido. Não se enganou nesse ponto a Renascença, que não recebeu dar ao artista a qualificação de “divino”. Para isso bastou-lhe uma justificação ideológica, senão mesmo teórica: tratava-se de manter, de preservar, sob o título de artista (senão de “divino”), algumas das contradições entre o modelo monoteísta da criação e o outro, que diríamos pagão, de cosmologia pluralística”⁹.

A análise da posição do projeto construtivo e a de Duchamp convergem (do mesmo modo que arte e não-arte) para um ponto central no que diz respeito à formação do artista: a necessidade de uma formação especializada em nível superior. Esse é, pelo menos, o universo ditado por duas das principais correntes da Arte Moderna. Restaria pensar seu desdobramento, o que não é meu objetivo nesta incursão mais histórica e preparatória para a análise da formação do artista no presente.

Caberia, contudo, lançar algumas indagações como, por exemplo, a de se pensar a questão da forma na esfera da arte contemporânea, onde forma e não-forma dialogam ou se problematizam. Ou, ainda, situar o sentido de individualidade – o ser artista – (e, conseqüentemente, da própria obra-de-arte) quando o sistema de arte assume crescente compromisso com a sociedade do espetáculo e a arte do espetáculo, em que a transgressão parece tornar-se norma, o que obriga a refletir sobre a necessidade de politização do ensino artístico, bem como da arte (na acepção proposta por Benjamin, de politizar a arte).

Essas questões remetem-me novamente à citação de Damisch quando afirma que...“compete aos que desempenham o papel de “artista” tirar sistemático partido das ambigüidades da posição

que ocupam e do poder que essa lhes confere para recusar toda e qualquer estandardização, mesmo política, quer de sua atividade, quer de sua formação; e reunir em seu trabalho as duas funções a que a sociedade desejaria alternadamente confiná-los: de artistas tradicionais e de intelectuais orgânicos. Tirando partido da distância a que estão sujeitos em relação à tradição e à própria vida (e é bem isso que “orgânico” significa), para jogar, onde e quando convier, com uma e outra; para afirmar e eventualmente defender com obstinação certos valores de tal modo históricos, que não pertencem, de fato, nem a uma, nem a outra; e para assumir em todas as ocasiões, como primeiro dever de um intelectual, o partido da contradição”¹⁰.

Notas

¹A orientação seguida por este texto é baseada em grande parte nos artigos “Artes” e “Artista”, elaborados por Hubert Damisch para a enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

²ARGAN, Giulio Carlo – Walter Gropius e a Bauhaus, Editorial Presença, Lisboa, 1984.

³No mesmo período foi criada na União Soviética a escola Vkhutemas, com inovadora proposta didática e também baseada no Projeto Construtivo. Sua experiência pedagógica, no entanto, ficou limitada pela pouca divulgação que teve devido a problemas políticos internos a URSS.

⁴Verificar em DUCHAMP, Marcel - *Duchamp du signe. Écrits*, Flammarion, Paris, 1975.

⁵Ibid.

⁶citado por DAMISCH, Hubert, op.cit.

⁷DUCHAMP, Marcel, op.cit.

⁸Ibid.

⁹DAMISCH, Hubert, op.cit.

¹⁰Ibid.