

Por um processo de criação contemporâneo

LETÍCIA WEIDUSCHADT

● 59

Letícia Weiduschadt é professora nos cursos de graduação em Artes Plásticas da Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG (Conceito 6), na linha de pesquisa de Artes Visuais (2021). Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010) e mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em processos criativos, atuando principalmente nos seguintes temas: feminismos e arte contemporânea.

Contato: leticiaweidu@gmail.com

Afiliação: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6715099081919650>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2143-8039>

• RESUMO

O que é pensar o processo de criação contemporâneo? O artigo é um recorte da tese de doutorado desenvolvida no PPGARTES/UFMG entre 2017 e 2021. Partindo do pressuposto de que a criação é contígua ao tempo em que vive o artista, reavemos a liberação dos domínios da criação enquanto a ausência da necessidade de um espaço físico determinado para trabalhar, a multiplicidade de materiais, linguagens, temas e de formas do fazer. Nesta investigação procuramos junto com Jean Baudrillard aproximar a criação de uma circunvolução, para, por fim, perceber através da potência do processo a necessidade de afastarmo-nos das modalidades de tipologias de artistas para centrarmos na expansividade que os artistas múltiplos enquanto atipológicos.

• PALAVRAS-CHAVE

Processo de criação, arte contemporânea, atipologia, artes visuais.

• ABSTRACT

What is thinking about the contemporary creation process? The article is an excerpt from the doctoral thesis developed at PPGARTES/UFMG between 2017 and 2021. Based on the assumption that creation is contiguous to the time in which the artist lives, we regain the liberation of the domains of creation while the absence of the need of a specific physical space to work, the multiplicity of materials, languages, themes and ways of doing things. In this investigation, together with Jean Baudrillard, we seek to bring creation closer to a circumvolution, to finally understand through the power of the process the need to move away from the modalities of artist typologies to focus on the expansiveness of multiple artists as atypical.

• KEYWORDS

Creation process, contemporary art, atypology, visual art.

• 60

A ideia que guia as minhas reflexões é que a arqueologia, e não a futurologia, e é a única via de acesso ao presente.

Giorgio Agamben, *Arqueologia da obra de arte*, 2012, p. 351.

1. Limítrofes

O processo de criação é frequentemente velado: ora pelo artista, ora pela obra. Sem início datado, vai minuciosamente sendo delineado por intenções, incorporando afetos, percepções, delimitando-se por escolhas de materialidades, suportes, cores, formas, temas, técnicas e outras particularidades definidas por cada sujeito em cada criação. Vivenciado entre o sujeito artista e sua obra, é constituído por uma sequência de gestos de escolha, abandono, confronto com materialidades que se definem ao longo do tempo. Entre experimentações da perícia técnica e através relação com o mundo, é um exercício não acabado, nem definitivo. É movente e submetido ao impacto de acasos externos que confrontam o controle do artista.

É nele que o artista retoma constantemente suas experiências e através de sua subjetividade realiza escolhas de ordem racional, subjetiva e/ou intuitiva. Há um percurso único em cada criação e dentre essas multiplicidades revisita-se a compreensão de si, do mundo e da arte.

Muitos artistas, historiadores, biógrafos e críticos criam cronologias dos processos costumeiramente anunciando sua origem. Esse marco parte de escolhas racionais que elegem determinado momento como desencadeador de ações processuais e, por vezes, na materialização de uma obra. Ao considerar que o processo criativo é contínuo e retoma experiências anteriores, tal seleção da origem refere-se à tomada de decisão para produzir determinado trabalho, sendo em si o catalisador do processo.

O catalisador da criação ora se encontra no percurso traçado pelo artista através de algum marco ora no encontro com uma demanda do outro. Para entender esse termo, recorreremos à química e estritamente à descrição do processo da catálise que decorre da adição de uma substância capaz de acelerar uma reação. Eis que o catalisador da criação refere-se a um marco consciente, que, atribuindo uma analogia com o processo químico, permite em seu fim o diagnóstico da substância anteriormente utilizada.

Assim, no caso da criação, quando um artista diz “tal processo começou com o acontecimento x”, a este fator chamamos de catalisador. O que notadamente pode se dividir em dois espectros: aquele que parte do artista e o que vem de um encontro com o outro.

Cientes de que o catalisador não prevê necessariamente o início da criação, destaca-se que ele se apresenta enquanto um momento consciente do artista, um fato

que desencadeou uma obra. Esse encontro pode acontecer através de um convite curatorial ou institucional, de um edital ou por inúmeras outras formas de parcerias que agenciam certa aceleração do fazer, ou melhor, da catálise da criação. Já no caso da catálise que ocorre a partir do artista, lembramos que um copo quebrado, uma imagem, o ato de reler um escrito em um diário de bordo são alguns disparadores que podem ativar uma ideia, ou melhor, catalisar o processo.

A nosso ver, o percurso criativo estabelece uma circunvolução de vivências, escolhas e intenções. E observamos que o processo de um artista se assemelha à imagem de uma linha que se emaranha sobre si, uma linha em circunvolução.¹

Essa imagem que busca traçar uma aproximação com o aspecto temporal do processo de criação partiu da reflexão de que o processo criativo se expande a cada inserção de pesquisa, experiências e experimentações do artista. E se, em um primeiro momento, pensamos o processo criativo associado a um desenho espiralado que representa a expansão do tempo, com um olhar mais rigoroso sobre os artistas desta pesquisa: diagnosticamos que o processo não se estabelece enquanto uma constante evolução.

• 62

Eis que encontramos no poema visual de Hélio Oiticica, elaborado em abril de 1971, vestígios para pensar o imaginário do tempo da criação. Através de associação entre as línguas francesa, inglesa e o português há uma aproximação com o anúncio dos vestígios de seu processo criativo. Associando o tempo a um aspecto circular (*roda qu'roda / qu'roe / my time*), Oiticica apresenta um emaranhado que atravessa os pensamentos aliados às ideias (*voiture / de amores enclosed / in closed / streets*) que se resguardam no ato de pensar e estabelecem uma livre associação (*sillylists*). Ao mesmo tempo em que aludem a uma dispersão-expansão, também preveem a ação de questionar-se enquanto um pensamento atual (*dispersional / cismadobts / currenthoghtal*).

Oiticica não explicita que este poema visual alinha-se ao que aqui associamos enquanto uma possibilidade de reflexão do processo criativo. No entanto, entre o desenho e o poema estrutura-se a imagem de um pensamento que retoma a memória e suas escolhas processuais.

1 O termo colocado por Jean Baudrillard para pensar a modernidade foi, na construção desta tese, apropriado para explicitar uma abordagem que busca pensar como a criação involui para seguir, como o artista retorna suas experiências para deslocar suas intenções, e, por fim, como quanto mais nos aproximamos de um processo, mais as relações aparecem numa certa potência do devir.

Eis que no fragmento de um pensamento de Oiticica, escrito em dezembro de 1959, encontramos um alerta ao nosso movimento da pesquisa sobre o processo. Tal como em suas palavras, lembra:

A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas com isso nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo, faz-se. (Oiticica, 1986, p. 22).

Oiticica destaca que parte do processo criativo aproxima-se do indescritível, pela espontaneidade e pelo ímpeto criativo que exige um movimento de “deixar acontecer”. Cientes de que parte da criação atravessa o que Oiticica nomeou de “ilimitado” e que incide em movimentos da ordem do indizível, daquilo que subjaz caminhos do inconsciente: procuramos aqui percorrer ações conscientes dos artistas em seus processos criativos.

O que chamamos aqui de modalidades produtivas infere-se na observação das articulações sociais que os artistas estabelecem na execução/materialização das obras. Por conseguinte, há uma estratificação de outros parâmetros aos casos contemporâneos.

Para seguir esse caminho, o imaginário da circunvolução é uma analogia do processo criativo que busca apresentar esse fio construído pelos artistas e pelos agentes a ele associados. E ao considerarmos a mobilidade criadora há uma sobreposição de escolhas que não se centram mais somente na figura do artista. Motivo pelo qual a circunvolução do artista seria atravessada por outros emaranhados que visualizaremos mais à frente neste texto.

2. Circunvoluções

O que anunciamos sobre o processo criativo recorre ao imaginário articulado na narrativa das mudanças pertinentes ao século XX que Baudrillard estabelece no livro *A transparência do mal*. O texto escrito no final da década de 1990 aproxima-se de uma abordagem social perante a modernidade e é iniciado pela pergunta: “O que fazer depois da orgia?”. Baudrillard estabelece uma analogia com a orgia referindo-se ao “momento explosivo da modernidade e à liberação em todos os domínios” (1996, p. 9).

Essa liberação simulada do mundo ocorreria através de alguns fatores, tais como o social, o econômico, o político e o estético, que acabariam ocultando a compreensão do nosso tempo. Dentro das questões elaboradas no texto, destacamos o alerta para uma época de indefinição de ideias, da reprodução massiva de imagens e de sonhos que se reproduzem no vazio da indiferença. Diante dessa dispersão viral das redes de contato entre as pessoas, Baudrillard propõe que não haveria mais revolução,

(...) mas circunvolução, uma involução do valor. Ao mesmo tempo uma compulsão centrípeta bem como uma excentricidade de todos os sistemas, uma metástase interna, uma autovirulência febril que os leva a explodir além de seus próprios limites, a ultrapassar a própria lógica. (Baudrillard, 1996, p. 11)

E embora Baudrillard associe a circunvolução ao aspecto do valor das coisas – o que não se adequa de maneira completamente coerente ao que nomeamos de um processo criativo – há muitas aproximações. Partindo do pressuposto de que a criação é contígua ao tempo em que vive o artista, reavemos a liberação dos domínios da criação enquanto a ausência da necessidade de um espaço físico determinado para trabalhar, a multiplicidade de materiais, linguagens, temas e de formas do fazer.

● 64

Logo, pensar no tempo da criação enquanto uma linha, é olhar para um emaranhado que ora se expande, ora involui, ora se sobrepõe.

Ao que Baudrillard nomeia como compulsão centrípeta, associamos com a intenção do artista que parte em direção ao mundo. Ou melhor, a intenção aproxima-se desse movimento que parte do indivíduo enquanto uma força em direção ao encontro do outro.

No anúncio da metástase², observamos a potência do criar. Esta potência seria inerente ao ser que ultrapassa um pensamento lógico e reverbera em um caminho que cresce sob a condução do artista, mas que se desvencilha de seu controle ao entrar em contato com o outro e com o mundo.

O processo criativo, sem dúvida, alicerça-se no aspecto espaço-tempo em que o artista está situado. A nossa apresentação conceitual associa-se com a imagética de uma linha espiralada que parte de um ponto central e se expande. Olhar para esse

2 A metástase referida por Baudrillard associa-se àquilo que, nas palavras do autor, refere-se a “quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade” (1996, p. 12). E esse processo acabaria por resultar numa autorreprodução ao infinito. Já que as coisas continuam a funcionar, mas não necessariamente vinculadas a seu conteúdo.

imaginário temporal do processo é revisitar a memória e as experiências, sendo impossível norteá-lo como uma evolução contínua que simplesmente se expande ao infinito. No processo há um movimento de retorno, há uma involução para seguir. Não há progresso, mas um mergulho em experiências que se apresenta, por vezes, na maturidade de algumas obras. A exemplo disso, ao considerar o processo de alguma dita grande obra-prima, observamos que o percurso dela não estaria na mera expansão de um espiralado, mas incrustada no emaranhado de sobreposições aliados a acontecimentos da ordem da psique do artista tangencialmente a seu contexto.

A prática constante e a perícia técnica detêm-se sobre a pesquisa que o artista constantemente executa, mas também as forças externas agem sobre o corpo do artista. Essas forças muitas vezes nomeadas de contexto também são aspectos que influenciam a criação, seja nas experiências do artista, seja na construção de suas intenções.

Ao retomar a construção conceitual de Baudrillard em sua visão da modernidade não há mais progresso, é diante dos pensamentos involutivos de valor do objeto³ que ele classifica formalmente uma trilogia: “estádio natural do valor de uso, um estádio mercantil do valor de troca, um estádio estrutural do valor-signo” (Baudrillard, 1996, p. 11).

• 65

Apesar de relutar e questionar a divisão formal de categorias, Baudrillard acrescenta a esta elaboração um quarto estádio: o fractal – no qual impera o aspecto viral, ou em suas palavras “um estádio irradiado do valor”. E argumenta: “já não há nenhuma referência: o valor irradia em todas as direções, em todos os interstícios, sem referência ao que quer que seja, por pura contiguidade” (1996, p. 11).

Para entender o que propomos aqui é necessário compreender que a vinculação com o fractal associa-se ao que chamamos de potência viral do processo criativo. Diferentemente do fractal de *Mandelbrot* que replica uma mesma imagem infinitamente dentro dela mesma, esse não é o caso da criação. Eis que o valor viral refere-se a uma expansão, proliferação e dispersão não metódica em direção ao mundo, resultando na multiplicidade de inúmeras possibilidades.

Assim como Oiticica falava da noção do ilimitado que tangencia o cerceamento da racionalidade do processo criativo, é necessário considerar a impossibilidade do acesso total ao processo criativo. Tanto no caso de uma pesquisa que busca abordar tal

3 Ainda que Baudrillard refira-se ao objeto, sua apreensão do valor irradiado refere-se aqui em nossa colocação do processo criativo enquanto aquilo que o artista escolhe, suas intenções e em suas materialidades ou de imaterialidades.

assunto, tanto no caso do próprio artista. Afinal, por mais que o artista busque o controle do processo, há uma parte que lhe escapa. Por mais que ele acredite dominar todo o seu sentido, há uma potência da criação que foge de seu controle e de sua racionalidade.

Logo, pensar na potência viral de um processo criativo é também elucubrar sobre o que está fora do processo. Afinal, é com ela que entramos em contato com a multiplicidade de escolhas do artista durante todo o percurso. Há uma recombinação da ordem do intangível. Tal como se observa na analogia da feitura de uma obra que pode ser realizada em inúmeros suportes, materiais, formas, formatos, temas, conceitos e modos de fazer.

Ademais, ainda que pudéssemos associar o processo com a reconstituição de sintomas, sobre a noção das questões que persistem, há de se considerar que, ao analisarmos o processo criativo, ele não se constitui sob um mesmo formato, tendo, por fim, nuances particulares que se adaptam no sentido viral, não de pura semelhança. Não descartamos aqui questões que sobrevivam ao longo do processo criativo, mas, no que tange o modo de fazer do artista, inferimos a noção de que eles nunca se replicam de um mesmo modo.⁴

• 66

Se por um lado o pensamento fractal do processo criativo possa parecer simplório com suas implicações associadas às multiplicidades, por outro, auxilia a compreender como o desenvolvimento das pesquisas artísticas e do artista expande-se pelo tempo, pela compreensão dos sentidos simbólicos e na retomada de experiências anteriores. Ao levar em conta esse aspecto dos processos criativos, parece-nos que a forma mais coerente de abordar o termo é notar que as escolhas dos artistas acabam por lidar com variedades *ad infinitum*. Contudo, é no seu direcionamento ao mundo que surgem os limites.

Ao buscar parâmetros dos processos contemporâneos diagnosticamos uma crise ou o que poderíamos elencar como uma modificação desses parâmetros que, muitas vezes, se revigora sob a luz da arte moderna.⁵

4 Para entender essa abordagem, é necessário compreender que o processo criativo não ocorre em direção a uma obra. Ou melhor, ele acontece através do percurso da vida do artista e proporciona uma ou diversas obras de arte.

5 Desde já alertamos nosso leitor que não pretendemos dar conta da multiplicidade dos processos criativos contemporâneos, mas traçar possibilidades pertinentes ao que compreendemos enquanto uma crise que reverbera na associação do artista com a busca por seu sucesso econômico. Nesse direcionamento, para que não nos entendam mal, o uso do termo refere-se também a nossa percepção de que algumas regras produtivas que eram delimitadas aos artistas modernos não se enquadram para

Logo, o ponto que nos interessa aqui é a liberação dos modos de produção. Nota-se, portanto, que ela prolifera em distintos lugares, modos e formatos. Próximo do aspecto viral do valor das coisas, ao aproximarmo-nos de um detalhe, visualizamos sua expansão e sua constante singularidade.

Ademais, essa noção de crise também ocorre em direção a uma supervalorização da figura do artista que se estende, ainda que de forma distinta, a construções tipológicas da arte moderna. E, por fim, também encontra-se no tempo da criação, vinculada às demandas que os artistas atrelados ao mercado descobrem para traçar suas estratégias de pertencimento.

No resgate do termo criação, cabe lembrar que, etimologicamente, “criar” deriva do latim *creare* e significa dar origem, formar, produzir, imaginar, inventar, gerar. Criar é dar surgimento a alguma coisa, é um processo de vir a ser. Ao pesquisar sobre a definição do termo “processo”, encontramos também sua origem no latim *processus*. Há no sentido de “desenvolver-se” a compreensão mais pertinente à palavra. Logo, uma rápida junção dos termos “processo criativo” perfaz o desenvolvimento de algo, uma produção.

Como já alertava Frederico Morais (1975), no texto *O corpo é o motor da obra*, todo homem é capaz de desenvolver sua criatividade – a não ser que seja boicotado por questões psicológicas ou sociais. Em sua concepção, tal fato tampouco garantiria que todo homem se tornasse necessariamente artista. Em vista disso, se, por um lado, a criatividade não é uma característica exclusiva do artista, por outro, nem todo artista é criativo. Surge aí, no campo contemporâneo, o burocrata das artes que comumente é formado em escolas de artes e repete *ad infinitum* uma mesma forma de fazer.

Reiteramos, portanto, que generalizar a criação contemporânea enquanto um crescimento interior pode ser um atributo equivocado se considerarmos, por exemplo, os ditos artistas-burocratas. No entanto, a rede de indivíduos e elementos que circundam o artista revigora em seus modos de fazer uma contiguidade com os agentes do sistema das artes. O saber técnico e manual coloca-se como uma regra variável – e não fundamental à criação, havendo inclusive uma provocação direcionada à passividade do público.

Embora o auxílio de assistentes seja um vetor relativamente recorrente ao longo da história da arte, o que observamos é um ajuste de equipes através de

os casos contemporâneos que aqui analisamos. Referimo-nos aqui de modo especial às parcerias realizadas na concepção das obras com curadores e aquelas relacionadas a sua execução, que observaremos ao longo do texto enquanto compartilhamento técnico.

contratos de trabalho que se renovam com o fazer que utiliza uma mão de obra especializada. Ou seja, o que inferimos aqui é uma liberdade criadora no que tange a compreensão da perícia técnica do artista, em que ele tampouco precisa conhecer determinada técnica e pode, portanto, contratar outro profissional ou uma equipe para a produção da obra.

Em contiguidade com uma potência, em certa medida, viral⁶ dos processos acabam por se delimitar entre conceitos e ideias. Para compreender esta questão, retomamos alguns pressupostos da desmaterialização da arte descritos por Lucy Lippard e John Chandler na década de 1960. Ao analisar a arte conceitual e a perda do interesse pela materialidade da obra os autores evidenciam que a perda da relevância do objeto final (obsoleto) se associaria à terceirização do fazer. Com a desvinculação da experiência manual, haveria também uma desvinculação com o ateliê já que “à medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo” (Lippard; Chandler, 2013, p. 151). Entre o espaço público e o privado, o ateliê é um local permeável entre o artista e sua produção e embora tenha abrigado os vestígios das obras e influenciado diretamente os processos criativos, ao longo do século XX houve uma perda da noção do ateliê como espaço exclusivo da criação. Não houve necessariamente uma mudança radical nem completa, todavia, a forma de compreender o espaço de produção por alguns artistas, especialmente depois da década de 1960, modificou-se. Percorrendo os ateliês de artistas contemporâneos é comum observar espaços pequenos com alguns objetos, com pouca – ou nenhuma – matéria-prima para execução dos trabalhos. Como consequência, a dimensão espacial deixou de ser uma regra para que obras com grandes dimensões sejam realizadas e tornou-se cada vez mais comum a utilização de locações temporárias, espaços da cidade, quartos e qualquer canto como um espaço para abrigar o processo de criação.

Se o ateliê deixa de ser um espaço definidor da obra como outrora foi, deixa também de ser um espaço privilegiado da criação. E esse fator repercute na constante de alguns artistas que não possuem um espaço físico para trabalhar. Desta forma, ao

6 O uso do termo viral aqui retoma o que mencionamos enquanto potência de variabilidade de possibilidades do processo criativo.

migrar para um espaço mental, o artista modaliza a função do ateliê sob outra perspectiva, refletindo, por fim, no processo artístico (Cesar, 2013).

No caso da desmaterialização da arte, a desvinculação com o fazer refletiu na terceirização do espaço e do trabalho do artista. Alinhados aos escritos de Sol LeWitt⁷, Lippard e Chandler defendem que a desmaterialização da arte se organizou em duas estruturas do criar: a ideia e a ação. Enquanto a primeira se direciona ao conceito e à negação da matéria, a segunda vincula-se à energia, ao tempo e ao movimento (Lippard, 2013, p. 151). Além disso, é importante considerar que a noção de conceito difere da de ideia. Enquanto o conceito indica uma direção geral, a ideia consiste em componentes. Nesta construção, as ideias implementam o conceito.

Embora nem todo artista contemporâneo tenha a questão da desmaterialização enquanto um eixo de seu *modus operandi*, esses fatores são duas constantes observadas em nossa abordagem para com os modos de criar.

Neste sentido, ainda que Duchamp, em 1961, tenha afirmado que seu objetivo inicial era que seus *ready mades* se alinhassem aos objetos anestésicos, desprovidos de gostos e desgostos e de uma vinculação com um questionamento da matéria, ao tencionar o *modus operandi* da fatura da obra acabou por questioná-la. Desta forma, ainda que o pensamento da tradição seja pertinente ao caso da arte moderna, a arte contemporânea transita nos pressupostos de que desmaterializar não é somente descontinuar a matéria, mas ao herdar o gesto duchampiano e os pressupostos da arte conceitual, acabou absorvendo processos sob distintas formas desvinculadas do objeto final.

• 69

A partir do texto de Lippard e Chandler observamos que o problema da década de 1960 não tem relação com o estatuto da arte, pelo contrário, nesse período já havia artistas que adotavam as críticas feitas por Duchamp. No entanto, os indiscerníveis da década de 1960 servem como um anúncio de que qualquer coisa pode ser obra de arte daquele momento em diante.

Eis que herdeiros dessa lógica, nas palavras de Bourriaud (2003), grande parte dos artistas contemporâneos se aproximam de agenciadores⁸. E tal conceito utilizado para destituir a tão questionada fatura manual da obra feita exclusivamente pela mão

7 Sol Le Witt ao elaborar suas sentenças sobre Arte Conceitual publicadas no catálogo 0-9, em 1969, e reeditadas no mesmo ano em Art-Language 1, defende que esboços e projetos podem ser considerados obras de arte

8 Para Bourriaud, o agenciamento incide no ato de escolher, selecionar equipes de trabalho, contratar mão de obra terceirizada. Bourriaud, 2003, p. 76.

do artista resgata a ideia e a ação enquanto catalisadores do fazer. A exemplo disso, quando Leirner afirma: “eu posso fazer uma obra aqui, sentado na sala da minha casa” (Leirner, Entrevista nossa), lembra-nos, portanto, que a desmaterialização da arte possibilitou uma liberdade no processo criativo que se desdobra na arte contemporânea de modo extenso.

3. Atravessamentos

Falar de processo contemporâneo é também observar que a centralidade das criações não se configura somente no objeto final, mas em uma ênfase ao processo criativo, ou em outras palavras, no discurso sobre processo.

Além disso, essa inquietação ecoa nas mudanças das lógicas produtivas que Serroy e Lipovetsky (2015) observaram ao longo da história. Alguns indícios traçados pelos dois indicam que a arte e o mercado nunca teriam se misturado tanto quanto hoje, gerando uma versão exacerbada da experiência contemporânea e dos desdobramentos de seus valores estéticos.

- 70 Na visão dos autores, o passado é observado como algo referenciável, o presente é o vivenciado e o futuro é incerto e gerador de ansiedades. Vivemos no aceleração, numa busca pelo novo, diante da sensação de que as coisas nunca estão acabadas, já que há sempre uma mudança possível, uma recriação. Vivemos no “hiper”: hipermercado, hipercapitalismo, hipermoda, hiperconsumo, hipershopping.

A estetização é uma estratégia econômica que num contexto mais geral é exemplificada sob mudanças que auxiliam a uma nova leitura dos fazeres. Destarte, enquanto se deflagra uma concorrência econômica, o capitalismo trabalharia para construir e difundir a imagem do artista e de seus atores. Assim, “o artista hoje não é mais o outro: em meus sonhos e um pouco no cotidiano, sou eu” (2015). Esse imaginário em que todos podem desenvolver algo criativo seria, portanto, uma repercussão malvista pelos autores, sendo proveniente da estetização do mundo.

Afinal, diante de uma grande reverberação estética sustentada pelo capitalismo do consumo, estamos na era do “capitalismo artista”. Esse conceito, determinado por Lipovetsky e Serroy, estrutura-se por uma engenharia do encantamento, pelo julgamento de obras pela representação comercial e financeira (e não por suas características), pelos capitais financeiros internacionais gigantescos e, por fim, pela hibridização entre a estética e a indústria, magia e negócio, arte pura e divertimento.

Nessa construção, o foco não estaria mais na produção de algo em si, mas seria pautada na produção de emoções, sensações, divertimentos e encantamentos.

Numa compreensão de que o capitalismo não respeita a tradição nem os princípios éticos, morais, ecológicos e culturais, o “capitalismo artista” seria ancorado na sua natureza estética que domina a produção, a distribuição e o consumo.

Aliado a isso, a arte ocidental tem se delineado diante de um esvaziamento de sentido e de uma herança da história da cultura e da arte em que muito já foi questionado. Eis que para compreender o que esboçamos aqui, perguntamo-nos: diante do mundo do “capitalismo artista”, como se articulam os processos criativos contemporâneos?

Na busca por uma resposta, os autores afirmam que:

Não estamos mais no tempo em que a produção industrial e a cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo estão impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estéticas. (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 13).

• 71

Assim, a proposição do termo “capitalismo artista”⁹ engendra uma estetização dos modos de produção e daquilo que os autores nomeiam como estetização da imagem do artista.

É necessário lembrar que a indústria cultural associou-se a uma lógica do produtivismo. E conforme os autores descrevem, na era da moderna estetização do mundo, nos séculos XVIII e XIX, haveria uma libertação da arte dos preceitos religiosos, em que a autonomia atravessa suas instâncias de salões, eventos, museus e colecionadores. Ainda que a emancipação social dos artistas seja vista como uma possibilidade, deve-se lembrar que a dependência mercadológica surge nessa época.

No contexto da arte dita comercial, aquela que busca um retorno financeiro rápido e voltado ao lucro, percebemos uma adaptação de alguns artistas “às demandas do público e oferecendo produtos ‘sem riscos’, de obsolescência rápida” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 21). Com isso, os autores diagnosticam uma atribuição histórico-social na qual haveria uma subversão dos valores. A consagração do espaço museológico

9 Termo cunhado por Lipovetsky e Serroy.

enquanto vinculação atemporal teria trazido, nessa época, um acesso ao público, desafiando o espaço e o tempo.

Essa lógica que reafirma uma autonomia à arte, veicularia uma possibilidade de se apropriar de distintos objetos, sob diversos temas e, especialmente “o direito de tudo estilizar” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 23). Eis que como é de comum acordo que com as vanguardas surgiram novas utopias de arte. O que é visto pelos autores enquanto duas polaridades basilares: a arte pura que tinha como objetivo refletir sobre ela mesma; e os projetos revolucionários que se vinculavam na reflexão sobre os povos e os detalhes da vida cotidiana (2025, p. 25).

Em contraponto a isso, na era transestética¹⁰ surgem oposições insuperáveis entre a arte e a indústria, cultura e comércio e criação e divertimento. Essa lógica que impera em uma estetização dos modos de fazer encontra-se nos temas do artista enquanto uma operatividade que, embora questione os aspectos mercadológicos, acabava por constantemente reivindicar conscientemente aquilo que tanto pareceu evitar: construir obras de arte e não meros produtos de arte.

• 72 Como mencionado anteriormente, o processo criativo ganha ênfase na arte contemporânea em uma reestruturação da maneira do criar. Compreendemos que a subjetividade e a razão misturam-se, construindo um entrelaçamento que não permite uma única abordagem. Esses percursos labirínticos evocam a narrativa de Borges que desconstrói o tempo linear e questiona as verdades históricas.

4. Conclusão

Percorrendo bifurcações, lembramo-nos do anúncio de Georges Didi-Huberman das suas obras sem pé nem cabeça. Para o filósofo, haveria uma necessidade de que cada obra não fosse compreendida de modo isolado. Em suas palavras “cada obra-prima deveria poder se apresentar como um absoluto, uma estrela isolada, o cúmulo *para si*. Mas é fato que as obras-primas só existem *para um mundo*” (2019, p. 5). Assim, paradoxalmente, ainda que carreguem em si a totalidade do que deveríamos entender para sua compreensão, por outro, haveríamos de levar em conta todo seu contexto. Como bem esclarece o autor, se as obras ultrapassaram a centralidade dos limites ou o

10 Recuperando os conceitos de Baudrillard, Lipovetsky e Serroy propõem uma divisão em quatro eras: 1 – a arte ligada a movimentos ritualísticos; 2 – a estetização aristocrática; 3 – a moderna em que havia uma autonomia da arte, com uma liberdade para a criação e, por fim, a 4 – transestética, que seria atribuída ao momento em que vivemos. Nessa última, a arte per se estaria contra a indústria e contra o comércio.

campo de visibilidade, é necessário levar em conta a constelação de quem as inventou ou de quem as descobriu (2019, p. 5).

Este a desterritorialização que a obra opera e a reterritorialização que ela sofre ao ser reconhecida enquanto tal permanece uma expansão. Um contínuo refazer-se. Didi-Huberman nomeia essas obras nomeia de “obras sem rabo nem cabeça” (2019, p. 9): obras que nunca saberemos como fica seu valor ou se seriam obras-primas. Elas possuem uma desvinculação com o produtor (no sentido benjaminiano) fazendo com que o trabalho em si tome forma.

Ao reivindicar uma soberania do artista enquanto pressuposto para que a obra detenha seu reconhecimento, descreve que a obra somente poderia ser soberana se “se mostrasse vã, ou seja, longe de toda a vaidade mundana, é claro – inútil em relação às estratégias de poder e inestimável em relação às economias mercantes” (2019, p. 27). Ademais, para o filósofo, toda obra pública instaura uma relação de forças que auxilia inclusive na sua própria instauração enquanto obra – e desta questão nenhum artista deveria abdicar. A soberania do artista e, conseqüentemente, de sua obra, portanto, só poderiam acontecer sobre um fio, desde que se leve em conta suas particularidades:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas é também algo de muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfilar e, de repente se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinhava (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras, laços) ou se divide em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d'água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio liga, encadeia e dá curso. Ou, ao contrário, corta, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade. (Huberman, 2019, p. 32).

Colocamo-los sobre um fio. Por um fio. Como funâmbulos nos equilibramos entre um contraponto de uma observação sobre o “capitalismo artista” perante o ímpeto da lógica das obras “sem pé nem cabeça” procuramos, por fim, observar suas estratégias de produção.

Ainda que pareça paradoxal, não temos como objetivo traçar uma elaboração sistemática dos processos criativos desses artistas, já que percebemos que a

singularidade se sobrepõe à generalidade do que poderíamos chamar de “processo de criação contemporâneo”.

Atentamos que a cada novo catalisador de processo, uma sobreposição de regras metodológicas equaciona-se de modo particular. Nossa tentativa de parametrização do artista que trabalha com múltiplas linguagens pareceu fadada a certo fracasso. Ou melhor, na impossibilidade de consolidar uma teoria generalista que abarque todos os processos criativos contemporâneos. Todas as nossas tentativas recaíram num mesmo problema: o processo criativo não se fecha sobre si, expande-se nas multiplicidades. Bifurcam-se em atipologias.

Ser único. A singularidade acompanha a história da arte, e o enigma do artista pareceu ofuscar por muito tempo o processo criativo. Cientes de que o ímpeto da criação é particular, ainda que seja compartilhado no caso dos coletivos, é na potência viral do processo que os artistas desta pesquisa parecem se sobrepôr. Ainda que possa parecer arriscado falar que o artista se sobrepõe ao processo, é importante lembrar que é ele quem estabelece as escolhas – ainda que algumas possam ser provenientes de seu contexto.

• 74

É através da potência do processo que percebemos a necessidade de afastarmos das modalidades de tipologias de artistas para centrarmos na expansividade que os artistas múltiplos se sobrepõem. Destarte, nas constelações e associações sociais dos artistas aqui analisados, observamos suas atipologias relacionadas com as suas estratégias de pertencimento no sistema das artes. Ainda que em seus trabalhos as regras também se estruturam de modo particular e não são replicáveis de uma mesma maneira, debruçamo-nos sobre a vinculação entre não métodos, modos de fazer e intenções para apresentar o que percebemos: as regras de seus trabalhos revigoram-se na potência das escolhas dos artistas, mas não se concluem neste lugar.

Se outrora a atividade criadora estaria na materialização da obra, observaremos, portanto, mudanças que permitem compreender que as estratégias de produção estabelecem uma contiguidade em relação à compreensão do pertencimento no sistema das artes. Por conseguinte, para avançar sobre esta discussão é necessário entender que é entre certo caos metodológico e na associação dos binômios experiência-experimentação, intenção-execução que perfazem suas escolhas do possível em direção ao pertencimento no espaço do sistema das artes.

Referências

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

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? In: **Revista Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003, vol. 10.

CESAR, Marisa Flórido. **O ateliê do artista**: tramas do intervalo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 165, 2012;

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Revista Arte & Ensaios**. Maio 2013. P. 151-165.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

WEIDUSCHADT, L. Por um processo de criação contemporâneo. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 2, [2024].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-70937.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70937>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.