REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
JULHO A SETEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 59
PROCESSOS E REGISTROS EM ARTE:
AÇÕES DO COTIDIANO EM REFLEXÃO

O TRABALHO DO ARTISTA[1]

THE ARTIST'S WORK

Letícia Weiduschadt
Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG - Belo Horizonte/Brasil

Resumo: Quais são os parâmetros do trabalho do artista? Compreendendo o processo criativo enquanto trabalho este artigo pretende observar que o trabalho do artista não se aproxima da noção de dom, tampouco de talento. Atravessando uma analogia da sociologia das produções recorreremos à Hannah Arendt e à Nathalie Heinich para observar que o trabalho do artista é o único em que é possível não se obter retornos financeiros. A partir disso, conceituaremos a noção de trabalho do artista para compreender que os termos amador e profissional são categorias que não são pertinentes ao campo artístico, afinal, a melhor associação seria se ele obtém, ou não, retornos financeiros.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Trabalho. Artista visual

Abstract: What are the parameters of the artist's work? Understanding the creative process as work, this article intends to observe that the artist's work does not come close to the notion of gift, nor of talent. Using an analogy from the sociology of productions, we will turn to Hannah Arendt and Nathalie Heinich to observe that the artist's work is the only one in which it is possible not to obtain financial returns. From this, we will conceptualize the notion of the artist's work to understand that the terms amateur and professional are categories that are not pertinent to the artistic field, after all, the best association would be whether or not he obtains financial returns.

Keywords: Contemporary Art. Work. Visual Artist.

Quais são os parâmetros do trabalho do artista? Compreendendo o processo criativo enquanto trabalho, afastamo-nos de sua comum referência enquanto obra de arte e da noção de dom atribuída desde a gênese artística dos artistas enquanto heróis no Renascimento.

Colocamos à margem a atribuição do talento enquanto uma essência do fazer artístico e que ainda assola alguns discursos da arte contemporânea enquanto um pressuposto ao “ser sensível”. Essas atribuições confundem-se com afinidade,

[1] O presente artigo é um recorte da pesquisa de doutorado intitulada "Curadoria de si: estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea", desenvolvido no PPGArtes / EBA / UFMG, defendida em novembro de 2021.



interesse e uma dedicação da elaboração de uma comunicação sensível e/ou estética para com o mundo. E ainda que essa noção advenha, em partes, do público, do senso comum e do circuito externo à figura do artista, há uma reverberação cunhada por alguns artistas que insistem em justificar seu trabalho enquanto talento.

Lembramos aqui de duas inserções provenientes do senso comum e que se mostram recorrentes nessa construção: “mas porque aos 11 anos já desenhava muito bem”; ou, outra, “ela (ou ele) pinta tal qual uma fotografia”. Se na primeira acepção há a indicação de que o artista nasce com talento, a segunda implica à recorrente representação dos moldes realistas. Nota-se, portanto, que o senso comum é vinculado, especialmente na acepção religiosa ortodoxa, em que o indivíduo nasce com habilidades recebidas para serem executadas em prol da instituição igreja.

Através de uma análise do percurso ocidental do campo artístico, o talento se aproxima de um tema mitológico aliado às anedotas biográficas dos artistas. A exemplo disso, Erns Kris e Otto Kurs (1988) elaboram uma análise no livro *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista* sobre a construção da biografia dos artistas e de seus enigmas. Para os autores “a heroicização do artista tornou-se o principal objetivo dos seus biógrafos. A historiografia, uma vez que aceite o legado do mito, nunca consegue quebrar por completo o seu encantamento” (KRIS; KURS, 1988, p. 54).

Nesse âmbito das biografias, consonante à argumentação dos autores, essa glorificação do artista enquanto gênio foi, por inúmeras vezes, associada a uma estruturação que se inicia com a expressão na infância do artista, sendo inata a sua existência. O artista enquanto gênio resulta, portanto, na aproximação do talento enquanto uma forma de proximidade com o divino. Ao encontro disso, Kris e Kurs (1988, p. 54) distinguem dois grupos de ideias: um que se direciona a “Deus enquanto um construtor do mundo”, e outro enquanto “Deus modelador do homem”. Próximo à primeira acepção, o artista seria um arquiteto do mundo – o que no caso



específico do Renascimento reverbera na representação realista e na habilidade pertinente às necessidades dessa criação. E essa atribuição de poderes criativos ao artista constitui, por fim, em uma inseparável atribuição à ideia de gênio.

Contudo, surgem então duas vertentes distintas: a mentalidade do indivíduo e uma existência externa. Ao considerar aspectos internos e externos, ambos são responsáveis pela atribuição da noção de talento. Ou seja, tanto o próprio artista considera que para exercer tal ação deveria existir dom, assim como a sociedade também contribui para que essa ênfase seja um atributo necessário.

Se por um lado a noção de dom foi um atributo da construção da crítica através das biografias e dos comentários de obras sobre exposições individuais ou coletivas, por outro, a noção de talento genuíno nas sociedades ocidentais proferida pelos artistas e pelo público parece advir da mesma anedota anunciada desde o Renascimento.

Como os escritos de artistas dessa época foram escassos, o encontro com a fala dos artistas do período só aconteceu através de textos de terceiros. Resultando, por fim, numa equação na qual os artistas não levavam a escrita como um *modus operandi* de seu fazer e a construção historiográfica e crítica tampouco consideravam a possível relevância dessa discursividade. Com isso, percebe-se um marco contextual que engendrou o que outrora já mencionamos como um silenciamento do artista.

Ademais, no segundo caso elencado, a vinculação do senso comum com a representação realista, parece que, em certa medida, para os ditos “iniciados na área” todo o questionamento para com a representação da imagem já tenha resolvido essa atribuição. Não interessa entrar nessa discussão, além de lembrar que não é raro deparar-se com alunos ingressantes nas escolas de artes com essa compreensão da necessidade do realismo. Assim, por compreender que essa questão se dilui na compreensão da história da arte e na formação e imersão nas pesquisas artísticas, retomamos ao que nos interessa neste capítulo: o trabalho do artista.



Ao revisitar essas duas acepções provenientes do senso comum lembramos que as anedotas biográficas, o silenciamento do artista e a veiculação com o público interferem através da defesa do talento na construção de uma noção de "trabalho do artista"[2].

Como bem lembra Arendt (2014, p. 262), a genialidade atravessa uma construção social que exemplifica "a frustração pessoal inerente a uma comunidade de produtores e, mais ainda, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a era moderna desde a Renascença até o final do século XIX, viu como seu mais alto ideal".

Na contemporaneidade, a profissionalização do artista contemporâneo não se vincula somente com formações acadêmicas, apesar de este ser um espaço de sistematização de conhecimentos, no qual diversos artistas abrigam-se para se especializar em atributos técnicos, estéticos, conceituais e contextuais da arte. Diversos cursos não oficiais de curto, médio e longo prazo contribuem para uma formação auxiliar não acadêmica, ou até mesmo como um percurso possível para pesquisadores da área. A agenda desses espaços cada vez mais cumpre demandas de aspirantes a artistas ou até mesmo dos ditos especialistas – tal como artistas, curadores, historiadores, críticos, marchands etc.

Refletindo sobre essa construção que recebe a formação do artista, para a socióloga francesa Nathalie Heinich (2008), o termo "artista" surge no final do século XVIII para referir-se a pintores e escultores. Foi nesse contexto que houve uma valorização progressiva do artista proveniente desta mudança semântica. A partir de 1830, a figura do artista como herói era uma evidência encontrada em textos literários, desdobrando-se no romantismo para a compressão de que a vocação era uma das características primordiais dos artistas. Tal como relata (2005, p. 124), nesta época "o criador, para ser verdadeiramente artista, deveria dar prova de

[2] Ainda que não queiramos nos pautar em certo tom elitista das artes, a falta de compreensão do que é de fato o trabalho do artista cria um discurso que o vincula a uma justificativa de talento.



originalidade e ao mesmo tempo capacidade de exprimir sua interioridade, de tal modo que atingisse uma forma de universalidade".

Notadamente a partir do século XX, observamos alguns protestos de artistas acerca de sua atribuição enquanto gênios. Conquanto, para Hannah Arendt (2014) essas reivindicações não foram provenientes da vulgarização, tampouco da comercialização da arte através dessa vinculação. Foi movida por uma sociedade de trabalhadores "que não vê como ideal a produtividade ou a criatividade, e que é destituída de qualquer experiência da qual possa emanar a própria noção de grandeza" (HEINICH, 2005, p. 124).

Ao percorrer esse processo de construção social do artista através da matriz francesa, é interessante observar que a distinção entre o ofício e a obra do gênio revigorou-se na compreensão do que Hubert Damish já declarava no item "artista" publicado na enciclopédia Eunaudi: que o artista é antes de tudo um nome. Mais à frente comentaremos o caso brasileiro, no qual diagnosticamos que a relação entre a formação e a busca de ascensão social confluiu, por fim, numa liberação da perícia técnica e das habilidades. Eis que através da disposição em ter experiências com o mundo, o indivíduo desenvolve a criatividade. Contudo, para que ela se apresente em ideias e/ou na materialidade da obra de arte é necessário que o artista trabalhe. Mas o que seria tratar o conceito de trabalho do artista?

1.1 Por um conceito de trabalho

Procurando delimitar um percurso conceitual do termo "trabalho" no caso do artista recorremos ao pensamento filosófico de Hannah Arendt no texto *A condição humana* (2014). Em sua escrita, a filósofa alerta que a condição homônima ao título de seu livro seria a mais complexa do que as que proporcionaram a existência do homem na Terra. Logo, na análise sobre a vida ativa e sobre o fazer humano haveria três condições essenciais à vida humana: o labor, o trabalho e a ação.



A noção de labor seria uma essência natural ao homem, relacionada à atividade que concerne a processos biológicos da vida, tal como comer e dormir. Próximo ao estatuto natural de manutenção da vida, ele garantiria a sobrevivência do homem e da espécie humana. Tudo o que fosse produzido, seria consumido e só poderia se esgotar com a extinção humana.

Para compreender essa construção é fundamental ter em mente as críticas da filósofa acerca dos escritos de Locke, Adam Smith e Marx. Como diz Arendt:

> A súbita e espetacular ascensão do trabalho, da mais baixa e desprezível posição à mais alta categoria, como a estimada de todas as atividades humanas, começou quando Locke descobriu que o trabalho é a fonte de toda propriedade. Prosseguiu quando Adam Smith afirmou que o trabalho era a fonte de toda a riqueza e atingiu o clímax no "sistema de trabalho" de Marx, no qual o trabalho passou a ser fonte de toda produtividade e a expressão da própria humanidade do homem. Dos três, somente Marx estava interessado no trabalho enquanto tal. (ARENDT, 2014, p. 125)

Arendt critica Marx e aponta que a distinção entre trabalho e obra foi quase completamente ignorada, eliminada ao longo da era moderna na qual o domínio social e o político recaíam um sobre o outro. O capitalismo industrial deu origem à concepção moderna de trabalho e, para Marx, a categoria de trabalho é tão abstrata quanto o próprio mundo.

Neste sentido, o trabalho estaria relacionado a um valor de troca e enquanto produtor de valores de uso. O trabalho direcionado à produção de algo útil seria, para Marx, uma condição natural de existência que independeria das formas da sociedade. Conquanto, para Arendt, o trabalho para Marx seria somente destinado à sobrevivência do indivíduo, enquanto certa produção da vida que, por consequência, assegurava a sobrevivência das espécies (ARENDT, 2014, p. 131).

A partir desse destaque de um dos pontos de divergência que Arendt elenca com a construção marxista, salientamos que sua crítica vai de encontro com a noção da propriedade privada e à construção da propriedade pelo indivíduo enquanto um fim. Para a autora (2014, p.134), para que essa propriedade se estabeleça, uma abundância financeira traria em si o sentimento de insuficiência. Ou seja, os



produtos do trabalho não se tornam duráveis por proporcionarem uma propriedade, nem por se acumularem, nem por trazerem a necessidade de serem consumidos antes que estraguem.

Na Antiguidade, trabalhar se aliava à escravidão enquanto uma necessidade de vida determinada por uma construção social. A liberdade traçada entre dominantes e dominados trouxe com a alforria uma mudança de estrutura social que modificou a própria "natureza do escravo" (2014, p.102-104). Essa passagem foi cunhada pelos filósofos políticos que aboliram as diferenças entre os tipos de atividade, tendo colocado a política como uma necessidade vital ao indivíduo. Em Arendt, essa vinculação é um dos exemplos que fez com que a distinção entre o labor e o trabalho fosse constantemente ignorada. Alicerçado nas divisões entre a casa privada e domínio público, o doméstico enquanto escravo e o tal chefe da casa, que era um cidadão, havia uma determinação entre o que é privado e não pode ser mostrado e aquilo que é digno de ser lembrado e apresentado à sociedade.

Uma das respostas encontrada por Arendt na dita era moderna foi o enaltecimento de uma distinção entre o trabalho produtivo e o improdutivo e não a distinção entre trabalho e obra (proposta por Marx). Nos termos da autora, o trabalho produtivo é compreendido mediante a inversão das tradições da era moderna e nas modificações das hierarquias previstas na vida ativa. Ou seja, na glorificação do trabalho como um lugar do qual provém todos os valores em prol de uma elevação do *animal laborans* sobre o *animal rationale* (2014, p. 105), encontra-se a segregação entre o trabalho produtivo e o improdutivo.

Marx concentra toda sua argumentação entre esses dois eixos. Para ele, as atividades domésticas vinculam-se à subsistência do homem e não produzem algo, não geram nenhum produto que seja durável sendo, portanto, improdutivas. Ao criticar a abordagem marxista de que o trabalho não produtivo seria parasitário, revisitamos o preconceito com uma superposição da potencialidade de indivíduo que gera produtos e renda em contraposição àquele que se atém aos afazeres da ordem do cuidado e manutenção da vida.



Em Arendt, duas outras polaridades somam-se a essa abordagem. A qualidade *versus* a não qualidade e o saber intelectual *versus* o fazer manual. Primeiramente, encontramos nessas definições um pensamento que vai de encontro com uma indagação sobre a qualidade. O que determina a qualidade de um trabalho em contraposição a outro? Ao refletir sobre o *labor*, a partir da construção arendthiana, deparamo-nos com a reflexão de que a qualidade não deveria ser um atributo de juízo de valor. Afinal, o trabalho relacionado à manutenção da vida estaria no mesmo nível de qualidade e importância daquele destinado à geração de produtos/coisas materializadas.

Já com o segundo momento, a polaridade entre o fazer manual e o intelectual nos aproxima do fazer do artista. Entre o contato com a mão e a ideia, na reflexão dos aspectos gerais do trabalho, Arendt determina que o fazer intelectual teria trazido a marca de algo menos produtivo. Enquanto o pensamento jamais se materializa, é necessário que as mãos sejam utilizadas para, por fim, materializar algo. Na remontagem dessa interlocução, retomamos as palavras da autora:

> Parece plausível, e realmente é muito comum, conectar e justificar a moderna distinção entre o trabalho intelectual e o manual com a antiga distinção entre “artes liberais” e “artes servis”. No entanto, o que distingue as artes liberais e artes servis não é de alguma forma, “um grau superior de inteligência”, nem o fato de que o artista liberal opera com o cérebro enquanto o sórdido negociante opera com suas mãos. (ARENDT, 2014, 107).

Ora, o que encontramos aqui é a moderna glorificação do trabalho no qual o trabalhador intelectual não é um operário, tampouco estabelece uma vinculação com a geração de um artifício humano. Eis que o conceito de trabalho é direcionado à geração de um artifício humano, um produto.

Enquanto o labor estaria na esfera privada, o trabalho se vincularia à esfera social e a ação, à pública. Nesta construção, ao pensar a vida ativa e as três atividades fundamentais do homem, é necessário compreender uma diferença fundamental na distinção entre o labor e o trabalho correspondente ao corpo



humano: enquanto o primeiro está vinculado às necessidades vitais, o segundo vai ao encontro dos bens de consumo. Para Arendt,

> Ao contrário da *atividade do trabalho [working],* que termina quando um objeto está acabado, pronto para ser acrescentado ao mundo, a *atividade do labor [laboring]* move-se sempre no mesmo círculo prescrito pelo processo biológico do organismo vivo, e o fim "fadigas e penas" só advém com a morte desse organismo. (ARENDT, 2014, p. 121)

Encontramos com o conceito de labor uma aproximação com a vida e sua durabilidade findável, que se desgasta e faz desaparecer. Cíclicos são os processos vitais de manutenção da vida que retomam uma relação mais ampla e global com a natureza dos seres. Sem fim nem um começo: sob essa acepção haveria uma constante e infindável repetição.

Nessa construção, o trabalho tem caráter cultural e corresponde ao processo artificial de produção dos objetos úteis e duráveis. É um facilitador da vida humana, vinculando-se à produção de objetos artificiais, obras e resultados. Atravessado pelo ofício, a durabilidade e a permanência desses objetos garante a manutenção do mundo. Contudo, ao associar os produtos aos bens de consumo, Arendt observa uma diferença entre o que precisamos e aquilo que se associa enquanto um acúmulo estimulado pela estrutura capitalista. Não nos interessa avançar nessa discussão do acúmulo, entretanto a atividade do trabalho revigora-se na durabilidade.

Para entender o ponto do questionamento acerca da interferência do tempo sobre os objetos produzidos é necessário partir do pressuposto de que vivemos em uma sociedade de trabalhadores. De acordo com Arendt, essa sociedade que não surge a partir de uma emancipação da classe dos trabalhadores foi impulsionada pela emancipação do trabalho. Neste contexto, não é difícil entender que a maioria das atividades humanas pode ser reduzida à manutenção de nossa vida sob ganhos financeiros, contudo, a abundância parece ser uma característica em destaque no nosso tempo.



A durabilidade desse artifício é questionada entre seu uso e seu consumo, já que independentemente de não consumirmos determinada coisa, ela é desgastada com a ação do tempo. Nesta construção, sobrepõem-se uma manutenção de nosso processo vital que atinge aquele trabalho que nos permite renda para a sobrevivência, meios para consumir coisas. Utensílios, ferramentas e tudo aquilo que contorna o processo de construção de um trabalho acabaria por ter um fim nele mesmo, ou seja, um meio de execução de algo.

Não trabalhamos mais simplesmente pela manutenção de nosso sustento, mas entramos em uma lógica na qual produção e consumo destinam-se à acumulação de diversas coisas que, muitas vezes,,00 nem precisamos. Concordamos com Arendt (2014, p. 157) que é cada vez menor o número de pessoas que desafia essa lógica e em sua acepção, “a única exceção que a sociedade está disposta a admitir é o artista, que, propriamente falando é o único operário que restou de uma sociedade dos trabalhadores”.

Tal condição, contudo, não vincula o artista com a necessidade de geração de renda. Eis que resta ao artista uma liberdade produtiva que, entre outros fatores, culmina na não arbitrariedade do valor financeiro das obras de arte.

Dentro dessa constituição, Nelson Leirner, ao refletir sobre a ação do criar, declarava que desde muito cedo apreendeu a necessidade de o artista compreender-se enquanto um trabalhador da arte. Afastando-se de uma mitologia do artista, referindo-se sobre seu ofício declarava: “Você é profissional. Você aprende, você aprende a fazer. Não é místico. (...) As pessoas levam o artista de maneira muito errônea, sabe? Levam o artista como um mito. E para mim, esse mito não existe.” (LEIRNER, 2018. Entrevista nossa). E continua:

> Tem um amigo meu que era professor na FAU quando eu morava em São Paulo, Flávio Motta. Ele falava que “a arte é 95% transpiração e 5% inspiração”. Assim ele iniciava o curso dele na FAU. (...) Quer dizer fazer. Profissional. Por isso que quando falo do meu passado eu falo “eu trabalhei muito, eu muito mesmo”(...). (LEIRNER, 2018. Entrevista nossa).



Ora, essa fala de Leirner vai de encontro com a nossa defesa da necessidade de construir uma noção de que o artista trabalha e de que a vinculação com a genialidade e o talento não procede ao caso contemporâneo – ou, pelo menos, deveria ser extinto do repertório de palavras associadas ao processo criativo. Leirner corrobora para compreendermos de que ainda que exista inspiração, ainda que exista uma cognição mental e corporal do artista para executar sua profissão: a dedicação é o fator determinante no coeficiente de seu fazer.

A declaração “eu trabalhei muito” refere-se a um rigor de pesquisa e se estende à inserção social de sua figura e de suas obras. No que tange ao conceito de trabalho do artista, Leirner revigora em sua fala aquilo que os artistas fazem: “transpiram e trabalham”.

Tendo a ideia como uma das bases de seu ofício, o que atravessa a construção de uma obra pode até revisitar na contemporaneidade aspectos da lógica industrial ou da terceirização do fazer. Embora concordássemos com a autora de que o pensamento nunca coincide com a produção de resultados, é fundamental lembrar que uma das características centrais do trabalho artístico contemporâneo é a transformação desses em ideias e conceitos.

Em sua conceituação de trabalho (não somente aquele que se veicula ao caso do artista), o *homo faber* é tido como aquele que produz, opera algo; enquanto o *animal laborans* é aquele que se “mistura com”, fabrica as coisas e posteriormente constrói o que a autora chama de artifício humano. Nas palavras da autora (2014, p. 217):

> (...) se o *animal laborans* necessita da ajuda do *homo faber* para facilitar seu trabalho e remover sua dor, e se os mortais necessitam de sua ajuda para edificar um lar sobre a Terra, os homens que agem e falam necessitam da ajuda do artista, poetas e historiadores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria.

Essa produção de um artifício humano que não se destina propriamente ao uso, mas em uma outra relação com quem reavemos com objetos de uso comuns. O



ponto central do trabalho do artista que o diferencia dos outros não está posto em uma discussão que tange a função da arte, mas na vertente que atravessa a durabilidade discursiva. Enquanto as coisas do mundo ligam-se a um lugar onde seu fim está fadado a sua inexistência material, a arte atravessa a vivência humana.

Contudo, ao traçar essas relações, lembramos aqui que as relações produzidas pelo artista a partir do seu trabalho refletem uma imagem de si. Ao considerar que ao longo dos anos criaram-se clichês do artista enquanto exótico, excêntrico, louco, gênio etc. Percebe-se que atualmente, ainda que esses estereótipos sejam veiculados em marcas pertinentes ao *modus operandi* social do sistema das artes, há de se levar em conta as singularidades de cada artista.

Imersos no clichê dos "artistas de mercado", como anunciado por Leirner, deve-se levar em conta que hoje o artista transita em suas redes sociais que se associam na construção do pertencimento do artista no circuito de arte. Seu anúncio de "quer ser artista, seja amigo de um curador" declarado por Agnaldo Farias, em entrevista à AM Galeria-SP, exemplifica aquilo que o artista reiterava como o "social da arte" (LEIRNER, 2018. Entrevista nossa). Nessa concepção, podemos falar a *grosso modo* que a compreensão da ação cunhada por Arendt, acaba por se associar no campo de construção do trabalho do artista. De modo especial, o caso de Leirner atravessa uma articulação de parcerias e de uma articulação com pessoas que não realizam a obra em si, mas por uma relação social, possibilitam a construção discursiva de um contexto.

A construção entre arte e mercadoria, embora não avaliada por Arendt reitera um deslocamento do trabalho no artista num lugar específico: o da venda. Destarte, herdeiros da arte disruptiva das décadas de 1960 e 1970 que era absorvida no circuito da arte no mercado de arte associa-se, de um modo geral, ao caráter de não separar obra e do produto. Vislumbramos, portanto, uma efervescência daquilo que pretende cunhar um lugar específico às obras: sua transformação em produto.

Enquanto a obra de arte tangencia uma reflexão sobre o tempo e ao espaço vivenciado, cuja potência de pensamento crítico sobre o mundo possibilita a reflexão



inclusive de sua função; o produto se associa à arte enquanto mercadoria. Destarte, enquanto a obra estaria direcionada às reflexões do campo artístico, a mercadoria estaria vinculada ao mercado e a um complexo sistema de validação artística sobre vias do seu reconhecimento econômico.

É necessário lembrar que a validação do artista pela economia é questionável, mas há, em alguns casos, obras que coabitam essas duas instâncias, sem que ocorra interferência no seu campo simbólico. Entretanto, algumas permanecem vinculadas à noção de produto e se apresentam sem um pensamento em consonância com alguma questão do pensar; ao mesmo tempo em que algumas obras também permanecem esvaziadas de sentido e não necessariamente são produtos de arte.

Nesta lógica, entende-se que a noção do trabalho do artista hoje não se destina somente ao lugar econômico, sobrescrevendo-se ao campo de discursividade daquilo que a obra abarca. É na aproximação com o desafio da lógica comum das coisas que o artista trabalha. Entre o jogo da experimentação de ter e fazer experiências que a durabilidade discursiva atravessa a vivência humana. O que nas palavras de Rilke, citadas por Arendt, sintetiza: “no caso das obras de arte, (...) é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que o pó pudesse irromper em chamas” (RILKE *apud* ARENDT, 2014, p. 211).

1.2 Entre amadores e profissionais

Compreender que o artista trabalha com a insistência em uma perícia técnica e poética a fim de desenvolver ideias e obras de arte parece-nos crucial para entender os processos de arte hoje. Ainda que o uso do termo “artista-profissional” realmente veicule um ganho financeiro pela obra, a lógica que estratifica a distinção



entre amadores e profissionais do campo da arte não revigora a mesma que outras profissões.

Através de uma análise da sociologia das profissões aplicadas às artes, observamos junto à Heinich (2010, p. 210) que a dualidade entre artista amadores e profissionais é polêmica se considerarmos que a formação artística não é necessariamente realizada em espaços formais, podendo ser conduzida somente pelo próprio (autodidata). Ademais, se até o academicismo da aprendizagem formal era imprescindível para a legitimação do artista no seu contexto, Heinich lembra que a formação institucionalizada a partir da arte moderna não serve como parâmetro para diferenciar essas hierarquias. Afinal, desde então seria a circulação do artista na busca pela visibilidade social um dos principais atributos que o sistema da arte de um modo geral utiliza para diferenciar a importância dos artistas.

Cientes de que ao longo do tempo, diversos foram os modos de legitimação do artista perante o sistema da arte, perguntamo-nos: atualmente o que diferencia um artista amador de um profissional? Conforme mencionamos anteriormente, defendemos aqui que o caso do artista se encontra reservado em uma suspensão econômica. Todavia, esse aspecto torna-se paradoxal, afinal, não é difícil compreender que todos pagam boletos e necessitam de dinheiro para sobrevivência. E conforme Heinich já delimitava (2001, p. 112), embora não seja a atividade criativa que garanta o ganho financeiro da sobrevivência, é o sucesso econômico de vendas que garante a possibilidade de liberar tempo para sua criação.

Enfocando mais propriamente no caso dos artistas brasileiros que produzem hoje, a finalidade econômica da arte vem costumeiramente acompanhada de uma atividade paralela. A exemplo disso estão os artistas vinculados às universidades de arte ou ao ensino básico no Brasil. Muitos docentes não sobrevivem da venda de suas obras, mas são artistas que possuem uma pesquisa artística que se coloca paralelamente com o mercado de arte. Contudo, também não é raro encontrar aqueles que possuem outras profissões aliadas (ou não) à criatividade. Em diversos



casos eles não participam de grandes exposições, bienais e galerias – e tampouco deveriam ser abarcados sob o vínculo de menor valor.

Para destrinchar esta noção ao que tange o caso brasileiro, retomamos um marco histórico a fim de desatar o nó da questão. Para Lilia Schwarcz, com a inserção da Missão Artística Francesa no Brasil, mais precisamente com a instauração da Academia Imperial de Belas Artes, houve um apagamento dos ameríndios e, posteriormente, a ignorância da construção do barroco mineiro, resultando em um processo paradoxal. Dito nas palavras acadêmicas da época, ainda que tivesse como pressuposto estimular a construção de uma arte majoritariamente brasileira, ela era determinada por rigores acadêmicos franceses.

Contudo, a formalização do ensino de artes na época parece ter engendrado no Brasil uma conformação que ainda hoje reverbera na construção artística contemporânea. Entendemos melhor esse processo ao relembrar que o ensino acadêmico trouxe a formalização de um sistema das artes organizado na formação: 1– do artista; 2– do público, especialmente com as Exposições Gerais e com a construção do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro; e também 3– da crítica, através dos textos de catálogos para as exposições organizadas pela escola oficial. E esses três eixos imperaram os parâmetros de certo mercado de arte estimulado por uma burguesia emergente.

Como define Schwarcz, ainda que a Missão Artístico Francesa tenha estimulado um sistema de artes e uma possibilidade de desenvolvimento da perícia artística no Brasil, talvez a maior crítica a ser eleita contra essa formatação é a de que ela se sobrepôs ao que aqui já estava instaurado.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), ao refazer uma análise sobre a “Profissão-artista”, aponta um percurso sociológico ao analisar a inserção das mulheres no século XIX, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em sua tese, o uso do termo “amadoras” é utilizado historicamente para se referir às mulheres artistas. Em sua argumentação, Simioni retoma primeiramente, a crítica de Felix Ferreira, escrita em 1885, que empreendeu uma certa sistematização da pintura ao



comentar sobre o Salão de 1884. A descrição de Ferreira (2019, p. 129) de que as pinturas eram de "seis amadores, onze alunos e trinta artistas" revela-se pungente numa hierarquia entre os conhecedores dos rigores acadêmicos e os que as ignoravam. Nota-se ainda que o termo *artistas* se referia aos homens formados na AIBA, já a inserção *alunos* compreendiam os inscritos na escola oficial e, por fim, o termo *amadores* vinculava-se às mulheres.

Esse estigma de amadores em contraposição à profissionalização do artista, no caso brasileiro, alicerçou-se com a dicotomia de gênero. Um dos fatores que sustenta sua tese vincula-se na análise do livro *A Arte Brasileira,* de Luis Gonzaga-Duque Estrada. Notadamente, reconhecemos a relevância do trabalho de Duque Estrada e a importância de seus estudos sobre a passagem do século XIX para XX, contudo, sem dúvida, o crítico consolidou o amadorismo feminismo. Afinal, as artistas mulheres só aparecem, em seu livro, depois dos esquecidos e dos mortos. O que é notório: depois dos mortos.

Destacamos essa estrutura, pois, encontramos aqui um dos marcos históricos que contribuiu para que ainda hoje sejamos confrontados por uma diferença no número menor de mulheres artistas presentes nas galerias de artes em contraponto com a presença masculina.

Contudo, é ainda com Simioni (2019) que revisitamos algumas características que corroboraram para tal atribuição. Destacamos dois deles: a temática de suas pinturas, incluindo a inserção das mulheres como copistas ou com temas menores, tal como natureza morta, pinturas de gênero ou retratistas; e o discurso científico do final do século XIX e início do século XX que questionava as capacidades mentais das mulheres. Neste último, atribuía-se aos homens uma superação de seus órgãos reprodutivos o que lhes possibilitava a inovação, a criação e a intelectualidade, enquanto as mulheres por "possuírem órgãos reprodutivos distintos, como ovários e o útero (os quais competiriam com atividades do cérebro), eram menos dotadas para atividades intelectuais e criativas, mas eram superiores no que tange às aptidões necessárias para a reprodução da espécie" (SIMIONI, 2006, p. 159-160).



Se por um lado esses dois fatores acima mencionados estabeleceram uma relação intrínseca entre a descrença de que as mulheres fossem criativas o suficiente para receber uma encomenda de obra de cunho histórico, por outro, a própria lacuna de tempo em que as mulheres não puderam estudar na academia oficial parece ter contribuído para um afastamento social demarcado pelo patriarcado.

Todavia, a noção de genialidade, mais uma vez, parece se sobrepor aqui enquanto marca do discurso científico da época. Enquanto o contexto para as artistas mulheres não contribuiu para sua profissionalização da mesma forma tal qual os homens, a tal "invasão feminina" relembrada por Simioni, através da resenha de 1899 de João do Rio, parece revelar as ressalvas de uma sociedade patriarcal em prol da ocupação das mulheres no campo das artes da época. Nas palavras da pesquisadora (2006, p. 163), João do Rio atribuiu "uma produção banal de várias moças sem talento, cuja obra não tinha mérito nenhum, nem técnico nem expressivo, tornava o salão um desfile de mediocridades."

Ora, há nesse ensejo um apontamento que reconstrói o modo como a Academia Imperial de Belas Artes impactou nossa compreensão do "ser artista", inclusive em sua profissionalização. O tal risco com o qual o patriarcado deparou-se ao dar lugar às mulheres é algo que hoje não necessariamente impera no sistema das artes, ainda que não seja raro observar que na maioria das galerias de arte há um menor número de artistas mulheres em detrimento de homens.

Contudo, interessa-nos retomar esse contraponto entre amadores e profissionais não somente sob a questão do gênero. Se nos séculos XVIII e XIX no Brasil a necessidade da formação acadêmica era um pré-requisito ao profissionalismo do artista, no qual a posição social do artista não necessariamente possibilitaria qualquer ascensão social tal como no modelo Europeu; hoje tampouco qualquer tipo de formação, seja ela formal ou informal, garante a inserção no dito sistema das artes com reconhecimento econômico ou do que aqui chamamos de campo sensível.



Atentamos que a necessidade de um diploma de artes não garante uma realização profissional tal como com as “profissões liberais consagradas” (ZOLADZ, 2011, p. 31). Ao mesmo tempo em que o artista formado e que muda de profissão carrega consigo a noção estereotipada daquele que “não deu certo”. Ademais, conforme mencionamos anteriormente, qualquer pessoa pode ser artista ou destinar-se a áreas e trabalhos que exigem tal pressuposto.

Se por um lado, o termo amador refere-se àquele que ama e se dedica a algo, o termo profissional implica o retorno financeiro com o trabalho. Essa lógica pode ser aplicada no modo de produção capitalista no que tange as profissões liberais, contudo, na dita profissão-artista percebemos uma modalidade particular. Explicamos: a profissão-artista redimensiona os ganhos financeiros, amparando-se numa lógica em que o campo dos amadores, entendidos enquanto amantes das artes, misturam-se com os artistas estabelecidos dentro do espaço de sucesso econômico das artes. Motivo pelo qual o uso do termo “profissional” parece realmente se suspender no caso do artista. Se por um lado, profissões como médicos, advogados, engenheiros e tantas outras parecem garantir a curto prazo um reconhecimento financeiro de seus trabalhos, por outro, a profissão-artista não garante a relevância econômica.

Em um primeiro momento, pode parecer simplória esta análise, sendo demarcada por um tom atrelado a um resgate dos artistas marginais da economia da arte. Conquanto, parece-nos plausível defender que ainda que o artista tenha uma fonte de renda que não esteja vinculada à venda de suas obras, ele ainda é considerado artista.

Assim, a arte enquanto profissão atravessa em nossa sociedade ocidental capitalista a noção de sucesso econômico que proporciona idealmente uma possibilidade de ampliação de tempo dedicado à perícia de pesquisa do artista. E, somado a isso, obviamente, consideramos o sucesso do artista enquanto uma persona que desenvolve uma pesquisa poética. No entanto, não, necessariamente, esse despontar do artista que literalmente sobrevive do fazer artístico garante-lhe



um adensamento poético e da relevância do pensamento de seu processo e suas obras.

Imersos nesse imbróglio, há de se considerar que não há uma fórmula para o sucesso do artista. Da forma como o sistema das artes se constitui na contemporaneidade, se algum jovem artista tenta repetir os caminhos de um outro o qual admire, possivelmente acabará frustrado e esquecido dentre tantos outros ao longo da história.

Entretanto, essa inserção do sucesso do artista, ao nosso ver, deve ser levada em conta com suas devidas ressalvas. Afinal, se por um lado, o processo e a obra devem ser vistos por algum público para existir, sua relevância não, necessariamente, deveria ser pautada por linhas no currículo. Talvez o ponto fulcral para com os artistas esteja não na certeza se ele é ou não artista, mas se ele pertence – ou não – ao grupo de artistas com sucesso econômico.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: EDUSC, 2008.

HEINICH, Natalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.* Porto Arte, v. 13, n. 22, maio 2005. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517. Acesso em 12 de dez de 2017.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista:* uma experiência histórica. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1885-1927)*. In: *Crítica e modernidade*[S.l: s.n.], 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão-artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras.* São Paulo: EDUSP, 2019.



ZOLADZ, Rosza Wigdorowicz (org). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

Letícia Weiduschadt
Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2010) e mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Atualmente é doutoranda em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: criação artística, fotografia, história da arte, teoria e crítica da arte.
http://lattes.cnpq.br/6715099081919650
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2143-8039
E-mail: leticiaweidu@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 7 de janeiro de 2024
Aceito em 14 de fevereiro de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/