

Fins Comuns: tentativas do ser artista

Common Ends: Attempts toward the being of the artist

Léa Araujo (PPGA-UFES/LEENA/FAPES)

Angela Grando (PPGA-UFES/LabArtes)

Resumo: O presente artigo propõe um panorama sobre questões relativas ao comum nas artes, embasados principalmente no escrito *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte* de Stéphane Huchet, 2023. Dentro desse contexto, o artigo explora questões interligadas aos *artistas-do-comum* e suas especificidades, como motivações e estratégias, percorrendo diferentes temporalidades e pautado por pensamentos críticos e práxis artísticas de diferentes momentos historicistas das artes. Desde um suposto fim que pode ser repensado a partir das finalidades, aos estatutos que definem o ser artista, sobretudo, na contemporaneidade.

Palavras-chave: artistas-do-comum; ativismo; estratégias; fins.

Abstract: *This article offers an overview of artistic approaches to the notion of the common, drawing primarily on Stéphane Huchet's "The Society of the Artist: Activism, Death, and the Memory of Art" (2023). Within this framework, it examines the figure of the artist of the common and its specific motivations and strategies, tracing their development across different historical moments and artistic practices informed by critical thought. The discussion revisits the idea of an alleged "end" of art through its purposes and reconsiders the status of the artist, particularly within contemporary contexts.*

Keywords: *artists-of-the-common; activism; strategies; ends.*

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51436>

Em *A Sociedade do Artista: ativismo, morte e memória da arte*, Stéphane Huchet aborda com profundidade diversos temas relativos a permanências e metamorfoses artísticas em distintos séculos que reverberam na atualidade, elaborando um rico diálogo entre textos, autores e períodos, questões relativas ao fim da arte, ao fazer/devir do artista, moral, utopia, regimes estéticos, sem perder de vista o ativismo artístico e os “artistas do cotidiano”, ou, *artistas-do-comum*. Em sua constelação introdutória, alguns pontos característicos dessa categoria artística são introduzidos e retomados ao longo do texto:

Motivados por uma (nobre) vontade de missão social, de criação de relações no comum, no prosaico e no ordinário da vida e do real – *chama de artistas-do-comum* – talvez constituam uma nova categoria de artistas, ativistas corajosos, felizes, socialmente engajados, pouco sensíveis ao seu próprio prestígio. Apresentam verdadeira despreocupação em relação ao amplo contingente icônico, disciplinar, histórico da arte e das imagens (Huchet, 2023, p. 13).

À primeira vista, percebe-se que o autor trata de artistas e práticas pautadas no contemporâneo. Ao citar *A Genealogia do (não) Artista* (1983, p. 172) constatamos a concepção reinante nos primórdios da contemporaneidade que, de certa forma, nunca foram abandonadas por artistas que prezam pelo vínculo social, como são descritos os *artistas-do-comum*. Sob esse eixo, Huchet (2023, p. 19) cita:

Kaprow concebia em 1964 como a elaboração das condições de transmissão da experiência e da criação de valores – constitui ainda hoje o solo sobre o qual florescem certas formas de arte que buscam criar vínculo social no contexto da vida cotidiana.

Kaprow preestabeleceu alguns dos pensamentos teóricos utilizados como embasamento atual em proposições artísticas e ativistas de indivíduos ou coletivos que se encaixam na categoria de *artistas-do-comum*. Tais práticas, por vezes, ancoram no engajamento e, despreocupando-se com o método plástico ou *performativo*, arriscam negligenciar a arte.

Há uma forte possibilidade suscitada por Huchet (2023, p. 73) que os *artistas-do-comum* têm sua práxis motivada em contrariar o enrijecimento doutrinal proposto em uma cientificização da arte¹. Desafiar, provocar e contrariar o modelo e os moldes artísticos pode ser encarado como uma estratégia dos *artistas-do-comum*, um método antigo caso visto sob a perspectiva historicista da arte, a tentativa de diálogo e inserção de uma arte lida como *comum*, ou uma proposta ativista embasada em questões sociais e aproximação com outro; em diversos casos necessita de uma, ainda que às vezes hipotética, noção de verticalidade do artista com o *outro*. Seguindo tal raciocínio, podemos observar algumas noções de *artistas-do-comum* em que eles

1 A compreensão de tal postura é aprofundada pelo autor em *Antes da Ciência* (Huchet, 2023, p. 73-78).

Parecem desejar, em nome da arte, reinventar alguma experiência vital e existencial suscetível de dever pouco à arte e seus procedimentos. Ao mesmo tempo, eles não parecem poder renunciar à arte, apesar de muitas ações realizadas em seu nome serem suscetíveis de acontecer sem recorrer a seu prestígio (Huchet, 2023, p. 42).

Por exemplo, na escolha de locais mais marginais possíveis a um circuito institucional ou tradicional da arte. Sob o intuito de fazer da arte um contexto portador e legitimador de uma experiência descomprometida com toda dívida para com as históricas condições de possibilidades práticas e simbólicas da arte. Há um deslocamento por parte desses artistas na direção de agendas características da problemática da inserção social e participativa, refletindo uma ampla tendência cultural e política. Dessa maneira, o autor (2023, p. 44) afirma que as motivações dos *artistas-do-comum* representam um deslocamento, tanto físico quanto na direção das agendas características da problemática da inserção social e participativa. Algo que, atualmente, consta também no ideário de muitos arquitetos, na construção da cidade, do habitar a cidade, do planejamento, da aproximação, contra imposições do mercado especulativo e das políticas públicas urbanísticas neoliberais.

A lógica de retomar o pensamento às práticas artísticas dos Situacionistas, como o desvio e à deriva, o pensamento de Lefebvre e as práticas simbolicamente conscientes de alguns artistas, é subvertida quando se pensa pouco mais além, não em um obscurantismo artístico, mas em práticas de cânones. Como Huchet exemplifica (2023, p. 66), a assimilação da vida cotidiana no fazer artístico pode ser notada em afrescos e vasos gregos; na pintura holandesa do século XVII estão presentes obras de Borsch, Vermeer, Rembrandt os quais tiraram proveito do contraste entre o excepcional e o cotidiano, transformando este último numa categoria predominante da pintura de gênero. A maneira com que o cotidiano e o urbano foram cooptados em temáticas artísticas, canônicas ou não, se torna, então, o ponto de discussão e intersecção dos retratados *artistas-do-comum*.

Outro aspecto característico suscitado por Huchet (2023, p. 80) parte de um suposto despertar existencial, crítico e sensível, no qual procuram salvar o público e as comunidades da alienação. Convergindo com o pensamento de Foster (1995), quando trata do artista como etnógrafo, o *artista-do-comum*, em sua pretensão de burlar espaços artísticos, atingir outras comunidades e se apropriar do espaço urbano, adota uma postura messiânica, um salvador, que em muito se assemelha à antiga figura do artista como gênio. Pautando-se em uma narrativa de diluição da autoria, permeado por recursos artísticos que transpõe ao outro a sensação de cocriação e certa responsabilidade. O artista multiplica as posições de práxis e a ação para melhor ocultar-se por trás delas, numa posição de discurso multifacetada, difratada e, conseqüentemente, consolidada por meio de um poder de encenação, articulação e interpelação redobrado.

Nota-se o impasse de um artista que se põe literalmente na figura do outro, como em fotografias e performances, impondo uma dependência de produção com o outro, caso de *happenings* e performances. Porém, o eu não se apaga, não há um disfarce na imposição da posição do autor. Vê-se que a fuga do estatuto do artista dentro da historiografia da arte talvez seja intransponível e, mesmo disfarçados de não artistas, a maior parte desses artistas camuflados age apenas com peças pré-moldadas por instituições.

Beuys, por exemplo, como entusiasta de uma abertura artística e participativa, se aproxima da concepção contemporânea de que todos podem ser artistas em potencial. Essa ponte entre o artista e o público e esse potencial aproximação com a diluição da narrativa gera um palanque de fala, e garante certa autoridade à pauta de *artistas-do-comum*. Algo semelhante é apresentado por Huchet como um nó:

Certa arte moderna vive de tentar realizar a fusão entre arte e vida, mas o fracasso dessa utopia, além de sempre tornar necessário recomeçar o jogo, transforma este em impossibilidade de sair da arte – já que é a realização desse impossível, isto é, a superação do fosso entre arte e vida, que permitiria a libertação total (Huchet, 2023, p. 128).

Mesmo quando certos artistas continuam, ingenuamente, invocando as motivações da luta anti-institucional, eles raramente se dão conta – ou então fingem ignorar – que “aquele que entra no domínio da arte nunca mais sai dele”². O domínio, cujo público por vontade ou ingenuidade ignora, e o artista, que forja a saída de um local de permanência e pertencimento, funciona sob lógicas contraditórias e, por vezes, utópicas. Huchet (2023, p. 166) nos oferece um olhar sobre a lógica do processo artístico que, num primeiro momento, finge conceder ao povo sua competência singular, logo o povo tem a ilusão de oferecer gentilmente o que nunca deixou de pertencer ao artista, uma retroalimentação de poder realizada pelo artista.

Entretanto, a crença em uma mudança, seja ela regada de utopia, otimismo ou ingenuidade, está de fato presente em práticas artísticas. A proposta atual de muitos artistas consiste na transformação do teor do conhecimento teórico em princípio de ação, ou na participação concreta e ativa. Esse despertar de consciência do público, a partir de um gatilho artístico, crê em uma arte capaz de nortear tal proposta que desperta a mudança, a crença no poder transformador, política e eticamente, na habilidade do poder formador da arte, com aptidão de transformar o mundo e realizar um ideal, mesmo que em escala micropolítica. Algo que o autor (2023, p. 175) constata em uma reflexão sobre o ativismo, em um cenário que impossibilita a reversão da crença social no poder do artista e na necessidade de sua existência.

2 Referência a Peter Burger, em *Aporien der asthetischen Moderne/ Aporie de un'estetica dell'epoca moderna*, em catálogo da exposição Extra Muros, p. 24-25.

As estratégias utilizadas atualmente não são de fato uma novidade ou uma reinvenção no campo historicista da arte. O desejo de aproximação e inserção no comum, cuja práxis direciona diversos artistas à utilização do próprio comum, seja no espaço marginalizado, na temática aparentemente banal e nos aspectos cotidianos. Enquanto artistas buscam, mesmo que de maneira ingênua e utópica, se pôr na figura do outro, outros desfiguram e reconfiguram o outro em suas transformações, ao personalizar e fazer de si caricatura. Porém, a partir de uma realocação na figura artística, na qual há uma falsa noção de verticalidade entre ele e o outro. Nesse ponto, percebe-se uma suposta ciência em artistas que assumem tais posturas, ignoram ou optam por ignorar, que uma vez no domínio artístico sua saída se torna impossível. Nesse caso, estratégias artísticas são criadas para uma não inserção, reestruturada e impossibilitada ou, em certos casos, observa-se no *pós morte* de artistas uma consolidação de escritos e catalogação de trabalhos como peças que faltavam, enxergando registros como semelhantes aos artistas consolidados em vida, por meio de uma fundamentação de ações e criação de base teórica intelectual de criações imagéticas materiais.

Segundo Huchet (2023, p. 199), as práticas artísticas que almejam a reintegração à/da vida, nunca renunciaram aos recursos da representação. Não há como proferir que uma prática pôde, por si só, garantir a tomada de decisão de um público na intervenção da realidade comum. Entretanto, o autor afirma que na modernidade, uma época relativamente longa, a arte pretendeu veicular finalidades sociais em relação estreita essa motivação.

É por essa razão que a utopia acerca da capacidade que a experiência estética teria de levar o sujeito a (re)agir e a lançar mão de uma ação possui um caráter quase mágico. (...) A “participação”, com suas técnicas adequadas *happening*, performance etc. envolve uma capacidade e um incentivo ao despertar crítico e prático (Huchet, 2023, p. 199).

Quando nos referimos ao contemporâneo, as motivações de origem vanguardista e moderna não são mais mantidas como um solo comum. O conjunto de componentes que formam uma organicidade na arte, mencionado por Rancière em *O Espectador Emancipado* (2012, p.57) e citado por Huchet (2023, p. 200), tem como “a intenção do artista, a forma sensível apresentada, um lugar da arte, o olhar de um espectador e um certo estado da comunidade” social. Uma unidade fundamental condicionada pela crença na capacidade de a arte ter um efeito real sobre a sociedade, renúncia ausente na arte dos *artistas-do-comum*. Dentro da ideologia da representação, onipresente nas artes:

Um *happening* ou uma performance encenam sempre, de modo improvisado ou não, as condições de possibilidade de rir com quem ri, de chorar com quem chora (...) de criticar com quem critica, denunciar com quem denuncia,

de desejar com quem deseja, de sonhar com quem sonha, de atravessar um instante com quem atravessa um instante, de moldar o tempo com quem molda o tempo, de explorar o espaço com quem explora o espaço, de ser corpo com quem é corpo (Huchet, 2023, p. 198).

Performances, ações, *happenings* nunca deixaram de se sustentar também por uma relíquia irredutível de representação, em uma experiência sensível compartilhada, dentro da lógica da participação, a qual o conjunto apagaria as categorias de produtor e receptor – o que, no contemporâneo, faz parte da utopia estética dos artistas que procuram mostrar sua disposição para trocar sua visão com a de seu público.

O diálogo de troca do artista com o outro, ou, da visão do artista que instiga uma visagem conjunta com o espectador, perpassa a vontade interior desse ser artista criador de mudança, de mostrar sua possibilidade e de quem sabe, ser abraçado pelo outro. Porém, a possibilidade que paira sob esses produtores de visões e ações artístico-ativistas de pauperização da arte em prol de suas crenças é, de fato, um risco grande, iminente e atualíssimo. Contudo, se estratégias artísticas e ações pertencentes ao grande *hall* de possibilidades artístico-visuais forem utilizadas e efetivamente pautarem mudanças, tais mudanças seriam realocadas no âmbito político e ativista? Morariam nas realizações o apagamento e a pauperização da arte? Existiria uma arte que dá certo? Ao pensar em uma arte que dá certo, provavelmente elaboramos um plano que engloba o reconhecimento público, os compradores, colecionadores, expositores e críticos, que consolidam os artistas tanto pública quanto financeiramente, apesar do mito, tanto real, do artista que falece na miséria e se torna um cânone. A finalidade da arte poderia render uma segunda investigação tão extensa que não cabe a esse artigo adentrar em tal imbróglio.

As alterações hierárquicas da receptividade de um artista e sua obra são trazidas por Huchet (2023, p. 134) via Heinch e Bowness, que identificou quatro níveis de mecanismo de reconhecimento público de uma obra. Sendo o primeiro reconhecimento pelos pares; o segundo, pelos *marchands*, colecionadores, compradores; o terceiro, especialistas críticos, curadores, *connaisseurs*; e o quarto, os espectadores. Atualmente, no contexto dos *artistas-do-comum*, há uma inversão hierárquica que busca a aproximação do primeiro nível, o artista, com o último, o espectador. Contudo, a crença que defende que o público é menos qualificado para entender as artes foi, por diversas vezes, problematizada. Como se nota, por exemplo, nas obras de Du Bos e Rancière.

Segundo Huchet (2023, p. 143), Du Bos, no ano de 1719, destina seu ataque contra o monopólio profissional do juízo pretensamente correto sobre a arte, em nome do público e do desejo de vê-lo constituir uma relação estética autônoma com a arte – um precursor do discurso de Rancière. Para Du Bos, a finalidade da arte consistia em tocar o espectador, pensamento compartilhado por diversos

artistas, como Barrio, na década de 1970, que acreditava na necessidade de o artista reconquistar a função crítica, Delacroix que, em 1829, questionava o papel do crítico e seu julgamento sobre estarem em posse da verdade, e Hogarth que, ainda no século XVII, criticava a formação acadêmica, mencionando “o mau espírito do conhecedor e bom espírito do pintor” (Huchet, 2023, p. 151).

Ao analisar tal problemática, percebemos sua constante presença nos debates artísticos ao longo dos mais diversos períodos da história da arte. Um pensamento de Du Bos, mencionado por Huchet (2023, p. 152), afirma que o juízo que depende de raciocínios analíticos não tem o mesmo valor e, sobretudo, o mesmo direito de cidadania estética que o juízo que depende do gosto natural. Este último pode se aperfeiçoar por meio das comparações e da estética, sendo necessário um contexto cultural capaz de sustentar a emergência de um público competente.

Para Rancière (2012, p. 17), no princípio de *O Espectador Emancipado*, a emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. Com a compreensão de que as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à dominação e à sujeição, ou seja, olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. A partir da construção própria, que leu ou sonhou, viveu ou inventou, o espectador é, ao mesmo tempo, distante e intérprete ativo do espetáculo que lhe é proposto.

No texto *Sem Fim...Finalidades da Arte*, de 2021, Huchet dialoga com as ideias presentes na Sociedade do Artista, de 2023, ao mencionar a recorrente temática do fim nas artes sob a perspectiva de uma dialética paradoxal de morte e transfiguração. Nesse texto, encontra-se a ideia dos artistas, denominados aqui (inter)ativistas, e suas intenções generosas, com pretensão de sensibilizar, conscientizar, transformar, remodelar uma coletividade, algo que pode ser equiparado à antiga ideia de “arte como ideia”:

Mas a “doação” quase sacrificial da arte aos outros, a oferta social da arte aos leigos, implica também um mecanismo de morte e transfiguração: fazer morrer a arte para ela renascer outra, difundida em todos e para todos, desativando as separações. Essa doação pode, inclusive, significar sua “liquidação”. É preciso interpretá-la porque ela arrisca ser uma enésima versão da “morte da arte” (Huchet, 2021, p. 225).

Essa transfiguração alimentou, segundo Huchet (2021, p. 225), as vanguardas modernas, a morte tornando-se vida caracterizou a “estetização da vida”. Como destaca a menção a Mario Pedrosa (1986 apud Huchet, 2021, p. 226), ano de 1968 mencionava a nostalgia por uma integração, imprescindível à vida coletiva nas sociedades primitivas. Huchet (2021, p. 227), ao referenciar artistas cujas intenções se baseiam na criação de situações de partilha com o público, cita Oiticica, Clark e Beuys que, de certa forma, inventaram maneiras de despertar uma sensibilidade no público

sem uma “má consciência em ser artista”, algo que contemporaneamente renegado por artistas (inter) ativistas, ou, *artistas-do-comum*.

Sentimos que hoje, o pertencimento histórico do artista à elite cultural e a uma história da arte que nunca foi democrática constitui uma espécie de pecado original motivando em alguns deles estratégias de nivelamento (motivação tanto crítica quanto meta-psicológica: acreditamos que o mito do artista, socialmente construído, repousa sobre processos psicológicos que tenderam a confirmar com sempre mais força o caráter lendário de estatuto. Com todas as instâncias detentoras de autoridade, isso é questionado). A arte sempre foi sofisticada, exigente, difícil, cifrada. O mito do artista é ainda vivo. A “legenda” que a figura do artista representa desde tempos antigos e que a modernidade contribuiu muito a consolidar nunca constituiu um mito democrático, mas essencialmente aristocrático – ou *dandy* (Huchet, 2021, p. 227).

Contudo, a divergência do rompimento atual com o antigo rompimento presente nas ações dos três artistas supracitados, Oiticica, Clark e Beuys, cujas intenções eram que todo mundo pudesse se tornar artista, e o nivelamento para o grande público

É a diferença entre quem ainda acreditava no poder formador da invenção sofisticada e quem acredita que se deve pauperizar a arte nivelando-a com produtos interativos de fácil acesso cuja espessura simbólica se esgota instantaneamente (Huchet, 2021, p. 227).

Há um longo e complexo histórico em *ser artista* no decorrer da história das artes e, tal como pode-se observar as inúmeras alterações estilísticas e do fazer artístico, diversas mudanças na figura do artista ocorreram. Partindo de um projeto vanguardista, pode-se observar um movimento alternativo. Huchet (2023, p. 359) cita, via Heinich (1996 *apud* Huchet, 2023), que a partir de meados do século XIX acontece uma divisão mais radical entre o artista “oficial”, que segue as normas e as regras acadêmicas, e o artista de “vocação”, que afirma sua originalidade e busca novas normas, transgressivas. Heinich observa que parte dos artistas vanguardistas podia optar por uma trajetória inicialmente marginal.

A arte começava a se tornar objeto de uma nova difusão e de uma circulação institucional que dotava de uma nova visibilidade, o artista de vanguarda podia aproveitar esse contexto para tornar mais visível e inteligível sua postura conflitante. A arte moderna criou, assim, as condições para que o artista agisse num espaço singular, entre as possibilidades de difusão, de reconhecimento e as estratégias de “resistência” (Huchet, 2023, p. 359-360).

Tais condições se tornaram palpáveis para essa nova figura do *ser artista*, devido à crescente valorização do mercado de arte tanto pela postura quanto pela produção, ou seja, assumir essa nova postura conflitante se tornou vantajosamente rentável para artistas da época. Uma retroalimentação citada por Huchet (2023, p.360) via Pedrosa, cuja arte dependia da existência de um mercado que estava nas mãos de uma burguesia cujos filhos – os artistas modernos – criticaram ou abandonaram. Mas, esses filhos sempre precisaram dessa burguesia e desse mercado para sobreviver. Para o artista da atualidade ou, o pós-artista, em referência a Dominique Chateau, sua situação corresponde a um conceito de arte saturado, vive na época de um conceito da arte que não mais permite pensar o artista como aquele produtor capaz de criar em condições de equilíbrio entre os vazios dados, fiel à utopia que acredita ou afirma a possibilidade de todos serem ou se tornarem artistas, ainda movidos pelos ideais de *pleno artista*.

O sucesso dentro e fora das instituições e a permanência atual dos tais *artistas-do-comum*, dentro do contexto pós artístico, nos remete ao pensamento vanguardista, à consolidação de linguagens e a posicionamentos artísticos da década de 1960, à arte moderna, à historiografia da arte em geral, na qual, como Huchet via Pedrosa (2023, p. 382) em *Arte e Cultura Popular* (1975) cita que: “o artista representa, dentro da sociedade burguesa, a plena encarnação do herói individualista, o maior fetiche criado por essa sociedade e, por isso, por encarnar seu mito primordial, essa sociedade vê-se obrigada a gratificá-lo com todos os bens que possui”.

Fenômeno observado por Danto na figura de Warhol, em 1960, relatado como exemplo por Huchet (2023, p. 381-382), no qual o galerista, devido à vastidão de visitantes, optou por retirar as obras de Warhol. Danto constata que o artista “havia se tornado sua arte pelo viés de sua imagem, e, no catálogo definitivo de suas obras, sua vida deveria valer como obra”. Algo não muito extraordinário na década de 1960, exemplificado a partir de nomes como Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert e George, Beuys, os acionistas vienenses etc. E, por razões como essa, Pedrosa criticou a *body art*, pois, o corpo dos artistas eram seus objetos, capitalizando o espetáculo de sua autodestruição.

Em um momento de excesso de possibilidades pelo acesso a todos os meios de expressão disponíveis no território da arte, há um risco de saturação que leva o artista, muitas vezes, a se prender na *hipersignificância* dados esses meios e possibilidades. O discernimento artístico em ocupar, dentro do conceito saturado da arte, o intervalo entre excesso e déficit plástico-proposicional, não é uma tarefa simples e assume o risco em não exprimir mais nada, destruindo, assim, sua singularidade. Entretanto, para Huchet (2023, p. 417), seja o déficit, seja o acesso, ambos deixam intocado o mito do artista, de modo que, a arte, pode-se dizer que está estilhaçada, o mito do artista, não. Ele é pleno.

No ano de 1968, Pedrosa questionava o lugar do artista em meio à criação de

um novo vínculo entre o artista e a sociedade, ao afirmar que, no fundo, o que jazia sobre todo movimento antiarte era um sentimento nostálgico dos artistas, por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindíveis à sua vida coletiva como nas sociedades primitivas, de comunidade social, autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos. Essa constatação de Pedrosa em 1968 remete diretamente ao raciocínio de Huchet quando nos alerta que:

O lema central da modernidade artística que diz querer fundir arte e vida esbarra no fato de que nunca é com essa vida atual, essencialmente insatisfatória, que uma fusão legítima pode acontecer! Se, ao almejar fundir arte e vida, não é com sua vida atual que o artista fundirá (su)a arte, é preciso conceber *outra vida* aqui e agora, é preciso trabalhar para a criação de *outras maneiras de ser e viver*, portanto é preciso continuar a fazer arte! (Huchet, 2023, p. 420).

O tipo de vida que o artista visa, em sua fusão com a arte, não existe e nunca existirá e, com essa ciência, o artista precisa retomar, relançar, reinventar incessantemente o sonho, definitivamente inacessível. Como citado por Huchet (2023, p. 420), Kaprow diz que “se algo valioso deve ficar para nós amanhã, terá de ser um mito”, esse mito bem trabalhado e construído poderá se tornar arte. Sendo assim, todas as categorias do *ser artista*, pleno, *artistas-do-comum*, pós-artistas...teriam em comum a tentativa em reinventar a experiência.

Cabe ao artista e ao amanhã a experiência e a tentativa de reinventá-la. A legitimidade da fusão entre a vida, a *outra vida*, a criação do *outro modo de viver*, a reinvenção do *outro modo de ser* cabem nas tentativas, na criação, construção e trabalho do que há de ser o tal artista, esteja ele sob quaisquer denominações que preservem ou reiterem o mito.

Referências

BOWNESS, Alan. **The Conditions of Success**: How the Modern Artist Rises to Fame. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

CHATEAU, Dominique. **Qu'est-ce qu'un artiste?**. Rennes, França: Presses Univers. Rennes, 2008.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. Who was Andy Warhol. **Artnews**, v. 86, n.5, mai. 1987.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

HUCHET, Stéphane. **A Sociedade do Artista Ativismo, morte e memória da arte**. São Paulo: Editora 34, 2023.

HUCHET, Stéphane. Sem fim...finalidades da arte. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 30, p. 217–232, 2021. DOI: 10.5965/2175234613302021217. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20121>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA**, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

HUCHET, Stéphane. Vejo, entendo, ajo: um silogismo tenaz na comunicação estética. **Kriterion**: Revista de Filosofia, v. 62, n. 148, p. 171–191, jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2021n14808sh>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/x3Z5wysFnvsHCkNjHsyBBJC/>. Acesso em: 29 dez. 2025.

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Califórnia: University of California Press, 1993.

HEINICH, Nathalie. **La sociologie de l'art**. Paris: La Découverte, 1996.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Porto Arte**: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 13, n. 22, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27910. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910>. Acesso em: 29 dez. 2025.

PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado ou os critérios da crítica. In: PEDROSA, Mario. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes**: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

PEREIRA, Daniela Alves. Joseph Beuys: uma investigação sobre modos de ação. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 92–101, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v4i1p92-101. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/75660>. Acesso em: 29 dez. 2025.

RANCIÈRE, Jaques. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. São Paulo, Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo, Editora 34, 2012.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322>. Acesso em: 29 dez. 2025.

Léa Araújo

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), com bolsa pela CNPq, nas áreas de história, fundamentos teóricos e crítica das artes, com ênfase em política, estética e práticas conceituais e colaborativas. Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), bolsista Fapes, na qual desenvolve aspectos históricos e teóricos-críticos com enfoque em acervos e arquivos museológicos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1287265470107725>.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6732-1886>.

Angela Grando

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Historiadora e Crítica de Arte; Doutorado e Mestrado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Pesquisadora (BPC-FAPES); Membro da AICA, da ABCA e do CBHA. Tem experiência na área de Fundamentos Teóricos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: processos criativos; arte moderna e contemporânea, arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613271231371429>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>