

**EXPERIÊNCIAS (des)COMPARTILHADAS:
arte contemporânea e seus registros**

Luisa Günther
Brasília, novembro de 2013

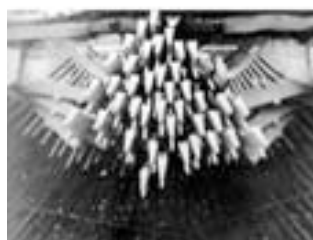


Fig.1 • Lenora de Barros (1978) Poema. Série de seis fotografias. 20 x 25.5 cm (cada).

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia

**EXPERIÊNCIAS (des)COMPARTILHADAS:
arte contemporânea e seus registros**

Luisa Günther

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira

Arguidores

Profa. Dra. Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (SOL | UnB-Presidente)

Profa. Dra. Tânia Cristina Rivera (UFF)

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

Profa. Dra. Mariza Veloso Motta Santos (SOL | UnB)

Prof. Dr. Marcelo Carvalho Rosa (SOL | UnB)

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (VIS | UnB-Suplente)

Dedicatória

**A tudo que já foi.
A tudo que ainda será.**

Agradecimentos

Aos professores e mestres que ensinaram, não apenas os deslumbres do pensar e do sentir nas disciplinas cursadas desde a graduação, mas principalmente educaram pela postura que irradiam: André Santângelo (Instalação); Bárbara Freitag (Sociologia Contemporânea); Brasilmar Ferreira Nunes (Estrutura de Classe e Estratificação Social) Carlos Benedito Martins (Teoria Contemporânea); Christiane Girard (Sociologia do Trabalho); Ellen Woortman (Antropologia da Memória); Flávio Kothe (Filosofia da Arte); Gê Orthof (Poéticas Contemporâneas); Henyo Trindade (Cultura e Meio Ambiente); João Gabriel Teixeira (Sociologia da Arte); José Jorge de Carvalho (Antropologia da Religião); Lia Zannota Machado (Indivíduo, Corpo e Pessoa); Marcelo Rosa (Tópicos Avançados: Teoria Contemporânea); Mariza Peirano (Teoria Antropológica); Mariza Veloso (Sociologia Brasileira); Martin Novión (in memorium-Antropologia do Corpo); Miroslav Milovic (Fenomenologia); Monica Chavarria (Escultura); Paulo Faria (Desenho com Modelo Vivo); Rita Brasil (Pintura à Óleo); Rita Laura Segato (Antropologia do Gênero); Scott Randall Paine (Dialética); Wilson Trajano Filho (Tópicos Especiais: Interacionismo Simbólico).

Aos alunos, com quem aprendi, também, um pouco de mim.

À banca de qualificação que incentivou o surgimento de um formato para o ‘ainda não’. Em especial: ao Gê Orthof, que muito quis, mas não pôde participar do finalmente; e, ao Marcelo Rosa que tanto fez para que o finalmente, fosse.

Aos membros da banca de defesa, que disponibilizaram seus olhos a esta leitura e que, no momento oportuno, irão revelar o que não sei e o que não entendi; o que iluminei e o que me acostumei de mim, como quem se agarra ao precipício.

À minha orientadora, que desde os tempos do Mestrado, sabe desta vontade que aqui transborda em forma de coisa. Agradeço a sua generosa confiança e a sua elegante sabedoria. Agradeço também àqueles momentos de sutil sinceridade, principalmente um, que talvez passaria despercebido se não evidenciasse aqui sua repercussão. Um dia, entre outro qualquer, bem naquele momento em que cansada me deparava atônita pela própria insegurança de realizar o insuspeitado, fui chamada de iconoclasta. Foi naquele momento que consegui acolher, com entusiasmo, a possibilidade da oportunidade.

Aos amigos, àqueles que acompanharam meu tênue descabelar e absurdo destempero com a vida: Alice Magalhães; Aline Contti; Cecília Mori; Christus Nóbrega; Clarissa Borges; ao Emerson e ao Dionísio; Júlia Brussi; Lisa Minari; Natália Mori; Maira Zenun; Priscila Borges; Raquel Nava; Renata Brito; Silvia Badim; Talita Prenholato; Tatiana Fernandez; Tize; Vera Pugliese; e, Yana Tamayo.

Aos meus pais, Isolda e Hartmut que tentaram, arduamente, me cooptar para as benesses da Ciência e seus métodos éticos. Tanto acreditaram. Ao fim, preferia os compromissos da estética e com isto, restou apenas o comentário desconfiado quanto à extensão exagerada das citações (ah! o discurso). Para que se encantem com os meandros da Arte Contemporânea.

Ao Ary Coelho. Companheiro de sonhos. Engenheiro do cotidiano. Bailarino do devaneio. Agradeço o amor e apoio, incondicional e constante, sempre nos momentos mais necessários.

À Betina, Emília e Flora, por serem minhas queridas e por terem nos escolhido.

Resumo

As estruturas teóricas de uma área de conhecimento podem ser consideradas práticas do saber. Com especificidades características, cada uma destas práticas possui modos de visibilidade e de dizibilidade que atribuem sentido e conferem significado aos seus interesses. Com isto, muitas vezes são os próprios métodos e metodologias que configuram seus objetos de pesquisa e transformam um saber em discurso legítimo. O lugar da Sociologia da Arte, por entre outras estruturas teóricas, pode ser um melindre caso esta não estabeleça diálogo com outras tradições de conhecimento do artístico (a Estética, a Crítica e a História da Arte) bem como, se não considerar o próprio artístico, para além de um objeto de pesquisa, como estrutura de práxis teórica de predicados próprios. Com a intenção de contaminar a Sociologia da Arte com procedimentos poéticos das artes visuais, esta pesquisa configura sua existência como coisa do sensível que confabula com o cotidiano enquanto fragmento do instante. A pesquisa buscou desdobrar visualmente a análise autopoética de uma prática híbrida intitulada Pangrafismos Panfletários e como esta opera outras possibilidades em diferentes formatos de mídia impressa e digital.

Palavras-Chave: Sociologia da Arte; Panfleto; Livro de Artista; Diário; Instagram.

Abstract

The theoretical structures of a field can be considered knowledge practices. Due to their specific characteristics, each of these knowledge practices has its own visibility modes of speech that attach sense and give meaning to their interests. As a result, often enough the methods and methodologies of a field configures its research objects and transforms knowledge into a legitimate and institutionalized discourse. The place of Sociology of Art amongst other theoretical structures can be an explosive issue if it doesn't establish a fruitful dialogue with other traditions of artistic knowledge (Aesthetics, Art History and Art Critic) and, if it doesn't consider the artistic in itself, not solely an object of research, but as a theoretical Praxis structure with its own predicates. With the intent to infect Sociology of Art with poetic procedures of the Visual Arts, this research sets up its existence as a sensitive thing that perceives the everyday as a fragment of the instant. This research sought to deploy an autopoietic analysis of a visually hybrid practice entitled *pangrafismos panfletários* and how this can operate other possibilities in different formats of printed and digital media.

Key-words: Sociology of Art; Hand-outs; Artist Book; Diary; Instagram.

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria quando a Arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela realizava. A partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a Arte (...) o que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe (...) a interpretação portanto pressupõe uma discrepância entre o claro significado e as exigências posteriores. Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que por alguma razão a obra se tornou inaceitável, entretanto não pode ser desprezada. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de uma obra antiga considerada demasiada preciosa para ser repudiada.

Susan Sontag
Contra a interpretação

Sumário

Lista de Imagens
Memorial
Imaginário

Introdução.....	46
Dicas para um leitor desprevinido.....	62
Capítulo 1	
Dos evidentes invisíveis.....	63
1.1 As escolhas nos escolhem para serem escolhidas.....	89
1.2 A semelhança está nos olhos de quem vê (...)......	105
1.3 Inspiração como vocação.....	129
Capítulo 2	
Do inevitável necessário: reflexões sobre Sociologia e Arte.....	146
2.1 A alteridade do mesmo: Sociologia da Arte e das práticas do artístico.....	168
2.2 A alteridade do mesmo: Sociologia do Espírito e das práticas de pesquisa.....	180
2.3 Memória como método: Autobiografia como <i>poéticasociológica</i> ?.....	214
Capítulo 3	
Imagens em diálogo: discursos, paradoxos e aporias.....	227
3.1 O tempo é um lugar e o espaço é um instante	
Ligeiras Notas sobre exposições, catálogos, revistas e livros.....	244
3.2 O cotidiano e suas díspares mesmices	
Ligeiras Notas sobre o diário como <i>poética topocronológica</i>	291
Capítulo 4	
Aqui cabem palavras zelosas que irradiam.....	314
Capítulo 5	
A simultaneidade do cotidiano: Ligeiras Notas sobre a partilha do impossível.....	338
Conclusão.....	371
Referências	375
Anexo I.....	391
P.S.....	402

Lista de Imagens

Fig.1•Lenora de Barros|1978. Poema. Série de seis fotografias. 20 x 25,5 cm (cada)

Fig.2•Luisa Günther|2011. ImaginAÇÃO. Desenho em nanquim. Tamanho variável.

Fig.3•Luisa Günther|2000-2. Compêndio de Panfletos

Imaginário

Fig.4•Luisa Günther|2006. Nós somos apenas vozes. Desenho em nanquim. Tamanho variável

Fig.5•Jorge Macchi|2002. Speaker's corner. Recortes de Jornal. 130 x 180 cm

Fig.6•Yong Ping Huang|1987. A História da Arte Chinesa

Fig.7•George Maciunas|1963. Manifesto Fluxus

Fig.8•Maciej Ratajski|2010. There is no Art Work. Impressão. 21 x 29.7 cm

Fig.9•Joseph Kosuth|1966. Arte como ideia. Cópia fotostática sobre madeira. 121.9 x 121.9 cm

Fig.10•Joaquim Torres-Garcia|1943. América invertida. Tinta sobre papel. 22 x 1 cm

Fig.11•Yves Klein|1960. Salto no vazio. Fotografia. 33.1 x 29.6 cm

Fig.12•Piero Manzoni|1960. Fôlego do artista. Fotografia

Fig.13•Juscelino Kubitschek|1957. Foto do Arquivo Público do DF

Fig.14•Maurizio Cattelan|2000. Not afraid of love. Polyester, resina e tecido. 205.7x312.4x137.2 cm

Fig.15•Mounir Fatmi|2002. Feast/a tribute to William Burroughs. Video. 8'

Fig.16•Ghada Amer|1999. Love Park. Instalação

Fig.17•Gabriel Orozco|1991. Minhas mãos são meu coração. Fotografia. 23.2 x 31.8 cm

Fig.18•Efrain Almeida|2001. Menino. Madeira e Veludo

Fig.19•M. C. Escher|1948. Drawing Hands. Litografia. 28.2 x 33.2 cm

Fig.20•Lygia Clark|1968. Diálogo: óculos. Proposição

Fig.21•Fluxus|1961-70. Jogo de xadrez. Proposição

Fig.22•Luisa Günther|2012. En/cantos de Athos. Instagram

Fig.23•Bruce Naumann|1967. Janela. Neon. 39.7 x 149.9 x 5.1 cm

Fig.24•Robert Smithson|1970. Spiral jetty. Pedras, Cristais de Sal,Terra, Água. 475m de diâmetro

Fig.25•Hundertwasser(ismo) em todas as suas formas e manifestações

Fig.26•Marcel Duchamp|1915. Em antecipação ao braço quebrado. Objeto-em-si. 121.3 x 35.2 x 8.9 cm

Fig.27•Francis Alÿs|2007. Quando a fé move montanhas. Proposição/Performance Coletiva

Fig.28•Luisa Günther|2012. Cultivando o cósmico. Instagram

Fig.29•Yoko Ono|2009. Promise: Puzzle piece

Fig.30•Helio Ferverza | 1999. Instalação quebra-nuvem. 17.6 x 26.3 cm

Fig.31 • Chris Engman | 2007. Abandoned Crates. Fotografia. 121,92x101,60cm

Fig.32•Robert Morris | 1965. Mirrored Cubes. Intervenção Urbana

Fig.33•Leandro Erlich | 2002. O Studio de Ballet. Foto-Instalação

Fig.34•Anna Maria Maiolino | 1971. Vacuum I. Mapas Mentais Series

Fig.35•Jean-Michel Basquiat | 1985. Glenn. Acrílica, Pastel, Collagem. 254 x 289.5cm

Fig.36•Marc Quinn | 1991. Self. Sangue, Aço Inox e Equipamentos de Refrigeração. 205 x 60 x 60 cm

Fig.37•Joseph Beuys | 1965. Como explicar desenhos a uma lebre morta. Performance

Fig.38•Rivane Neuenschwander | 2003. Eu desejo o seu desejo. Instalação de fitas

Fig.39•Doris Salcedo | 2011. Plegaria Muda. Instalação/Proposição (ou) Crono-Escultura

Fig.40•Jackson Pollock | 1912-1956. Action Painting in action. Foto de Hans Namuth

Fig.41•Marcel Broodthaers | 1969. La Pluie (projet pour un texte). 2'12, vídeo em 16 mm

Fig.42•Roy Lichtenstein | 1965. Brush Stroke. Serigrafia. 56 x 72 cm

Fig.43•Yves Klein | 1960. Antropometrie. Proposição/Performance Coletiva

Fig.44•Robert Rauschenberg | 1953. Automobile Tire Print. 701 cm

Fig.45•Richard Tuttle | 1974. Terceiro Pedaco de Barbante. 7,6 cm

Fig.46•Richard Long | 1988. Dusty Boots Line Sahara. Land Art

Fig.47•Adriana Varejão | 2008. Contingente. Fotografia. 28 x 40 cm

Fig.48•Walter de Maria | 1977. Lightning Field. Instalação de 400 postes de aço no deserto do Novo México

Fig.49•Ilya Kabakov | 1992. Incidente no Museu ou Música Aquática. Instalação

Fig.50•Rirkrit Tiravanija | 1992. Free. Instalação na 303 Gallery, Nova York

Fig.51•Meret Oppenheim | 1936. Object. Xícara, pires e colher revestidos de pêlos. 14 x 21 x 33 cm

Fig.52•Anna Maria Maiolino | 1969. Arroz e Feijão. Instalação/Proposição (ou) Crono-Escultura

Fig.53•Marcel Duchamp & Man Ray | 1920. Dust Breeding. Fotografia

Fig.54•Walter de Maria | 1977. New York Earth Room. Terra. 334m2

Fig.55•Fabrice Hyber | 2012. La douche de jus de fleur/Matières premières. Flores. Proposição

Fig.56•Frantz | 2011. O Ateliê como pintura. Ideia-ação

Fig.57•Cildo Meireles | 1972. Desvio para o Vermelho. Instalação

Fig.58•Gordon Matta-Clark | 1977. Splitting. Foto/Registro de Intervenção. 76,2 x 101,6 cm

Fig.59•Sophie Calle | 2003. Room with a view. Proposição

Fig.60•Tracey Emin | 1998. Minha Cama. 79 x 211 x 234 cm

Fig.61•Arthur Barrio | 1978-9. Livro de Carne. Proposição

Fig.62•Emily Jacir | 2000-2. Sexy Semite. Inserção em circuito comunicacional

Fig.63•Albrecht Dürer | 1515. Rinoceronte. Xilogravura. 24,8 x 31,7 cm

Fig.64•Nuno Ramos | 2006. Bandeira Branca. Instalação com Urubus para a 28ª Bienal de São Paulo

Fig.65•José Rufino | 2010. Faustus. Instalação

Introdução

Fig.66•Luisa Günther 2012. Estudar enquanto ato: isto não é um conceito benjaminiano. Instagram.....	49
Fig.67•Sol LeWitt 1969. Sentenças de Arte Conceitual.....	52
Fig.68•Luisa Günther (28/03/2001). O que ninguém percebe é o que todo mundo sabe. 1/6Panfleto.....	53
Fig.69•Robert Filliou 1972-77. O princípio de equivalência/Criação Permanente. Carimbo.....	56
Fig.70 • Luisa Günther (2013) O caráter de objeto do mundo. Desenho.....	59
Fig.71•Luisa Günther (29/03/2001). O maior risco é não ser arriscar. 1/8Panfleto.....	61

Capítulo Primeiro

Fig.72•Luisa Günther 2013. Teoria Crítica. Desenho. Tamanho variável.....	64
Fig.73•Paul Kos 1970. Som de gelo derretendo. Instalação. MOCA, São Francisco.....	69
Fig.74•Lygia Pape 1967. Caixa das baratas. Objeto. 25 x 35 x 10 cm.....	69
Fig.75•Marcel Duchamp 1917. A fonte. Ready-made. 23 x 18 x 60 cm.....	69
Fig.76•René Magritte 1928. A traição das imagens: isto não é um cachimbo. Pintura. 60 x 81 cm.....	69
Fig.77•Sigmar Polke 1968. Arte moderna. Pintura. 150 x 125 cm.....	69
Fig.78•Luisa Günther 2012. A morada das ideias. Instagram. Tamanho variável.....	69
Fig.79•Adriana Varejão 2005. Figura de convite III. Pintura. 200 x 200 cm.....	69
Fig.80•Joseph Kosuth 1986. Zero&Not. Instalação. Bergasse 19, Viena.....	70
Fig.81•Yoko Ono 1967. Metade de um quarto. Instalação. Lisson Gallery, Londres.....	70
Fig.82•Guerrilla Girls 1990. Arte-Proteto.....	70
Fig.83•Joseph Beuys 1974. I like America and America likes me. Performance. Rene Block, Nova York.....	70
Fig.84•Cildo Meireles 1978. Zero Dollar. Proposição. Litografia. 6.6 x 15.8 cm.....	70
Fig.85•Nick Ut 1972. Crianças fugindo de um ataque de napalm. Fotografia.	70
Fig.86•Artur Barrio 1969. Trouxas ensanguentadas. Proposição Urbana.	70
Fig.87•Jasper Johns 1958. Três bandeiras. Pintura. 76.5 x 116 cm.	70
Fig.88•Rachel Whiteread 1993. Casa. Registro.	71
Fig.89•Orlan 1990. A reencarnação de Santa Orlan. Performance/Proposição/Videoarte.	71
Fig.90•Fra Angélico 1437-46. A Anunciação. Pintura. 233 x 330 cm.	71
Fig.91•Keith Arnatt 1969. Auto-enterro. Projeto de interferência televisiva.	71
Fig.92•Marcel Duchamp 1919. L.H.O.O.Q. Proposição/Interferência. 19.7 x 12.4 cm.	71
Fig.93•Nelson Leirner 1966. Porco empalhado. Objeto. 83 x 159 x 62 cm.	71
Fig.94•Ricardo Basbaum 1997. EU-TU. Proposições.	71
Fig.95•Olafur Eliasson 2003. O projeto climático. Instalação. Tate Modern, Londres.....	71
Fig.96•Michael Asher 1974. Exibição na Claire Copley Gallery, Los Angeles.	72
Fig.97•Bruce Naumann 1970. Corredor de luz verde. Instalação.....	72
Fig.98•Max Ernst 1925. Romeu e Julieta. Frottage. 251 x 200 cm.....	72

Fig.99•Berndnaut Smilde 2012. Nimbus. Proposição/Registro.....	72
Fig.100•Robert Rauschenberg 1953. Desenho apagado de De Kooning. 64.14 x 55.25 cm.....	72
Fig.101•Chez Madoz 2000-5. Imagem sem referência. Fotografia. http://www.chemamadoz.com	73
Fig.102•James Turrell 2010. Light rooms. Instalação.....	73
Fig.103•Carolee Schneemann 1964. Meat joy. Performance. Judson Church, Nova York.....	73
Fig.104•Kurt Schwitters 1923-37. Merzbau. Instalação. Waldhausenstraße 5, Hannover.....	73
Fig.105•Lygia Clark 1960. Bicho. Escultura. Tamanho variável.....	73
Fig.106•Mira Schendel 1965. Sem Título. Óleo sobre papel arroz. 47 x 23 cm.....	73
Fig.107•Maurice Jarnoux 1947. André Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário. Fotografia.....	81
Fig.108•Luisa Günther 2010. (...) o tecido como possibilidade. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.....	82
Fig.109•Luisa Günther 2010. (...) ao quadrado como suporte. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.....	83
Fig.110•Luisa Günther 2010. (...) à luz como ideação. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.....	83
Fig.111•Luisa Günther 2010. ... sobre a luz. Proposta elétrica.....	84
Fig.112•Marcel Duchamp 1935-41. Boîte-en-valise.....	86
Fig.113•Joseph Cornell 1936. Sem Título. Soap-Bubble-Set.....	86
Fig.114•Farnese de Andrade 1982. Natureza-morta.....	86
Fig.115•Damien Hirst 2002. Lullaby, Primavera.....	86
Fig.116•Luciana Paiva 2008. Biblioteca de bolso.....	87
Fig.117•Luana Veiga 2005. Projeto Malote.....	87
Fig.118•Cristina Ribas 2005-10. Arquivo de Emergência.....	87
Fig.119•Oriana Fox 2007. Excess Baggage. Videoperformance. 12'.....	87
Fig.120•Teoria dos conjuntos. Imagem sem referência.....	94
Fig.121•Luisa Günther 2012. ... sobre o não-artista. Desenho.....	108
Fig.122•Luisa Günther 2013. Sobre o inacabamento perpétuo de uma tese. Instagram.....	110
Fig.123•Transposições Imaginárias a partir de Wassily Kandinsky.....	111
Fig.124•William Blake 1879. Mrs Luke Ionides. Óleo sobre Tela. 102.2x115.2cm.....	112
Fig.125•Screenshot da página 54 do .pdf Neoconcretismo: manifesto e praxis.....	114
Fig.126•Luisa Günther (s/d). Schopenauer e a Teoria do Gênio. Caderno.....	130

Capítulo Segundo

Fig.127•Ben Vautier (s/d). Pinturas-Texto & Objeto Fluxus.....	147
Fig.128•Luisa Günther (s/d). Pesquisa interfere nos valores sociais. Caderno.	150
Fig.129•Luisa Günther (s/d). Sociologia do Trabalho. Caderno.	155
Fig.130•Luisa Günther (s/d). Sociologia Econômica. Caderno.	156
Fig.131•Seth Siegelau (s/d). Mockups.....	160
Fig.132•Marina Abramovic 2010. A artista está presente. Performance.....	162

Fig.133•Sol LeWitt. Wall Drawing 1136.....	162
Fig.134•Chris Engman 2006. The Haul. Fotografia. 121,92x101,60cm.....	162
Fig.135•Afonso Tostes 2005. Escoras de parede. Escultura em Madeira de demolição.....	162
Fig.136•Bas Jan Ader 1971. I'm too sad to tell you. Vídeo. 3'23.....	162
Fig.137•Mounir Fatmi 2012. Objeto.....	163
Fig.138•Georgia Kyriakakis (s/d). Videoaulaobra II. Vídeo. 2'25.....	163
Fig.139•John Baldessari 1966-68. Tips for artists Who want to sell. Acrílica sobre tela. 172,7 x 143,5 cm..	163
Fig.140•Luisa Günther (s/d). Escolas. Estilos. Movimentos. Caderno.	169
Fig.141•Luisa Günther (s/d). História e Sociologia. Caderno.....	173
Fig.142•Luisa Günther 2012. Sinestesia Alberto Casari & PPPP.....	177
Fig.143•Luisa Günther (s/d). Transformar não apenas o conhecimento, mas a Sociedade. Caderno.....	181
Fig.144•Sequência desordenada de screenshots do arquivo .pdf de <i>Grapefruit</i> de Yoko Ono	184 86
Fig.145•Doro Boehme & Eric Baskauskas 2009. Various Blank Pages.	188
Fig.146•Piero Piero Manzoni 1963. Life and Works.....	188
Fig.147•Aram Saroyan 1968. Untitled.....	188
Fig.148•Luisa Günther 2012. ...sobre o irrepresentável. Desenho.....	192
Fig.149•Joseph Kosuth 1981. Fort! Da! Proposição.....	194
Fig.150•Luisa Günther (s/d). Ter certeza da incerteza. Caderno.	197
Fig.151•Luisa Günther 2012. Pesquisa sobre o peso do mundo. Acrílica sobre Tela.....	200
Fig.152•Luisa Günther (s/d). Escrever como se quer. Caderno.	203
Fig.153•Luisa Günther 2013. ...sobre o problema de Molyneux. Desenho em Nanquim.....	206
Fig.154•Luisa Günther 2013. ...sobre a cartografia mental . Desenho em Nanquim.....	207
Fig.155•Luisa Günther 2013. ...sobre as operações de individuação. Desenho em Nanquim.....	210
Fig.156•Luisa Günther (06/01/2002). Só terminando pra vir mais. 1/8Panfleto.....	212
Fig.157•Leo Tavares 2013. Memórias Cruzadas.....	215

Capítulo Terceiro

Fig.158•Screenshot a partir de Rosalind Krauss 1979. Diagrama..	228
Fig.159•Robert Morris 1962. Card File. Armário Fichário e fichas catalográficas.....	233
Fig.160•Mel Bochner 1966. Working drawings and other visible things on paper (...).	233
Fig.161•Mel Bochner 1970. Language is not transparent. Desnho.....	233
Fig.162•Mel Bochner 2011. Blah. Blah. Blah. Pintura Acrílica.....	233
Fig.163•Screenshot de conteúdos de Marcelo do Campo.....	234
Fig.164•Screenshot de conteúdos de Marcelo do Campo.....	234
Fig.165•Tatiana Fernandez 2013. Dominica Hanca em Julian Bell BCE-UnB,7(09)B433m=690.....	235
Fig.166•Tatiana Fernandez 2013. Dominica Hanca em H. W. Janson BCE-UnB,7(09)J35h=690,p.413.....	236

Fig.167•Tatiana Fernandez 2013. Dominica Hanca em E.H. Gombrich BCE-UnB,7(09)G632s16ed.=690L...	237
Fig.168 • Tatiana Fernandez 2013. Dominica Hanca em Debora Root BCE-UnB,7:301R782c.....	238
Fig.169•Norman Rockwell 1948. A Fofoca. Desenho.....	241
Fig.170• Márcio Mota 2013. Pintura-Fichamento número 1. Instagram.....	242
Fig.171•Marcel Duchamp 1942. 16 Milhas de Fios. Instalação.....	246
Fig.172•Jannis Kounellis 1969. Cavalli. Instalação.....	246
Fig.173•Doris Salcedo 2007. Shibboleth. Instalação.....	246
Fig.174•Paulo Faria 2008. Fenda Habitada. Instalação.....	246
Fig.175•Christo 1984-91. The Umbrellas Japan-USA 1984-91. Intervenção.....	247
Fig.176•Gabriel Orozco 1992. Planetas dentro do Vulcão. Intervenção.....	247
Fig.177•James Turrell 1972. Cratera Roden. Intervenção.....	247
Fig.178•Nelson Félix 1985. Grande Budha. Intervenção.....	247
Fig.179•Robert Filiou 1962-63. Galerie Légitime. Proposição.....	249
Fig.180•Marcel Broodthaers (27/09/1968). Musée d'Art Moderne Département des Aigles.....	249
Fig.181•Delei & Lila Rosa 1995. Museu Arte Rua. Intervenção.....	249
Fig.182•Davis Lisboa 2009-13. Davis Museum Proposição.....	249
Fig.183•Gê Orthof & Karina Dias 2010. Moradas do Íntimo. Proposição.....	249
Fig.184•Luisa Günther 2012. ... sobre o circuito. Desenho.....	254
Fig.185•Screenshot. Tipologia de Phillpot (1982 2003). Artist Books. Diagrama.....	267
Fig.186•Guy Lamarée (s/d). Book Art.....	269
Fig.187•Brian Dettmer (s/d). Book Art.....	269
Fig.188•Jeniffer Khoshbin (s/d). Book Art.....	269
Fig.189•Su Blackwell (s/d). Book Art.....	269
Fig.190•Pablo Lehmann (s/d). Book Art.....	269
Fig.191•Valerie Buess (s/d). Book Art.....	269
Fig.192•Marcel Broodthaers 1964. Pense-Bête. Livro-objeto.....	270
Fig.193•Hans Peter Feldmann 1973. Books hung on a string. Cordel.....	270
Fig.194•Maria Tomaselli 2009-.... Livro de Artista Work in Process.....	270
Fig.195•Anselm Kiefer 2002. The secret life of plants. Escultura.....	270
Fig.196•Screenshot de frames no Youtube do filme The Pillowbook 1996 de Peter Greenaway.....	271
Fig.197• Screenshot de frames no Youtube do filme Prosper's Books 1996 de Peter Greenaway.....	271
Fig.198•Screenshot da página 26 de Silveira, 2008.....	276
Fig.199•Seth Sieglaub 1969. Carta-convite. Impresso.....	280
Fig.200• Kenneth Goldsmith 2001. Soliloquy.....	281
Fig.201•Jon Baldessari 1971. I will not make any more boring art.....	281

Fig.202•Matthew Higgs 2006. A Picture is a Picture. Capa de livro emoldurado.....	281
Fig.203•Mel Bochner 1969. Theory of Boundaries.....	282
Fig.204•Ulisses Carrión 1976. To be or not to be. Performance.....	282
Fig.205•Ulisses Carrión 2010. Gossip, Scandal and Good Manners. Convite-Impresso.....	282
Fig.206•Lygia Pape 1959 Livro da Criação. Esculturas.....	283
Fig.207•George Brecht 1958. Cadernos de anotações das aulas do John Cage.....	283
Fig.208•N.E. Thing Co (Iain Baxter&) 1968. Certificado Estético. Documento.....	284
Fig.209• Dick Higgins 1995. Intermedia Chart.....	284
Fig.210•Jenny Holzer (s/d). Truisms.....	285
Fig.211•Hans Peter Feldman Dance Steps.....	285
Fig.212•Mel Bochner 1970. Language is not Transparent. Pintura.....	285
Fig.213•Chris Burden 1977. Full Financial Disclosure.....	285
Fig.214•Matthew Higgs 2009. Fifteen people presente their favorite book. After Kosuth.....	286
Fig.215•Alison Knowles 1967. The Big Book.....	286
Fig.216•Allan Kaprow 1970. Days Off Calender.....	286
Fig.217•Sara MacKillop 2011 One Day Calender.....	287
Fig.218•Alfredo Jarr 1995. Envelope.....	287
Fig.219•Sophie Calle 2012. The Address Book. Livro de Artista.....	287
Fig.220•Sigurdur Grudmundsson (s/d). Fotoperformance.....	287
Fig.221•Dieter Roth (s/d). Diários.....	288
Fig.222•Carolee Schneemann 1977. We print anything in the cards.	288
Fig.223• Pieter Brattinga 1971. Cipher, Caixa-proposição. 25.5x25.5x1.9cm.....	288
Fig.224•Janine Antoni 2002. Touch. Videoperformance.....	288
Fig.225•Ekaterina Panikova (s/d). Proposição.....	289
Fig.226•Vincenzo Agnetti ... Libro dimenticatto a memoria.....	289
Fig.227•Clarissa Borges 2002. Agosto: o mês no qual existi?. Foto-instalação (31 fotos 15x21cm).....	289
Fig.228•Hans Schabus 2000. [Vizite}. Proposição.....	290
Fig.229•Iris Helena 2013. Capital. Série Arquivo morto. Fotografias impressas em recibos.....	290
Fig.230•Robert Barry 1976. Everything I Know.....	290
Fig.231•Raquel Nava 2012. Cactus. Série. Fotografia.....	290
Fig.232•Yana Tamayo 2007. Eclipses (ocupações). Série. 33x45cm cada.	291

Capítulo Quarto

Fig.233•Luisa Günther 2006. Aqui cabem palavras zelosas que irradiam. A4.....	314
Figs.234-64•Luisa Günther 2013.....	315 37 ¹

Capítulo Quinto

Fig.265•Luisa Günther 2013. O que me afeta me interessa. Volante. Tamanho Variável.....	338
Fig. 266 • Screenshot de página de perfil no Facebook.....	341
Fig.267•Screenshot de imagem postada em 27/10/2013 @luisagunther. Instagram.....	344
Fig.268•Screenshot de imagem postada em 28/10/2013 @luisagunther. Instagram.....	344
Fig.269•Screenshot da tela inicial de meu iPhone.....	345
Fig.270•Menu Principal com botões de navegação do Instagram.....	346
Fig.271•Screenshot da tela de Notícias.....	347
Fig.272•Screenshot da tela de Seguidos.....	347
Fig.273•Screenshot da tela do meu perfil.....	348
Fig.274•Screenshot de conteúdos que surgem no ato fotográfico.....	349
Fig.275•Screenshots das manipulações possíveis.....	350
Fig.276•Menu com botões de navegação para aplicação de filtros digitais do Instagram.....	351
Fig.277•Screenshot de imagem postada em 29/10/2013 @luisagunther. Instagram.....	352
Fig.278•Luisa Günther 2013. Etapas. Instagram.....	362
Fig.279•Screenshot @hansulrichobrist.....	364
Fig.280•Screenshots de imagens postadas em 30/10/2013 @luisagunther. Instagram.....	365
Fig.281•Screenshots de imagens postadas em 31/10/2013 @luisagunther. Instagram.....	369
Fig.282•Screenshots de imagens postadas em 01/11/2013 @luisagunther. Instagram.....	369

1

Todas estas imagens foram realizadas em 2013. As datas que correspondem a cada uma delas, como explicitado no próprio corpo da página é uma indicação da data em que aquela respectiva frase|pensamento foi tornada pública no meu perfil público em uma rede social. Para a elaboração desta *tese-coisa* foi elaborada uma estratégia de apresentação de conteúdos, compilada neste quarto capítulo. Alguns destes *pensamentos randômicos* foram (re)escritos em folhas coloridas, outros em imagens que já havia criado anteriormente, mas escondidas em cantos do meu íntimo, precisaram de novos conteúdos para aparecerem. Por fim, evitando dar sequência a este desmembramento de algo que já é fragmentado por sua própria maneira de aparição, foram criadas composições para que os meus devaneios se acomodassem.

Memorial

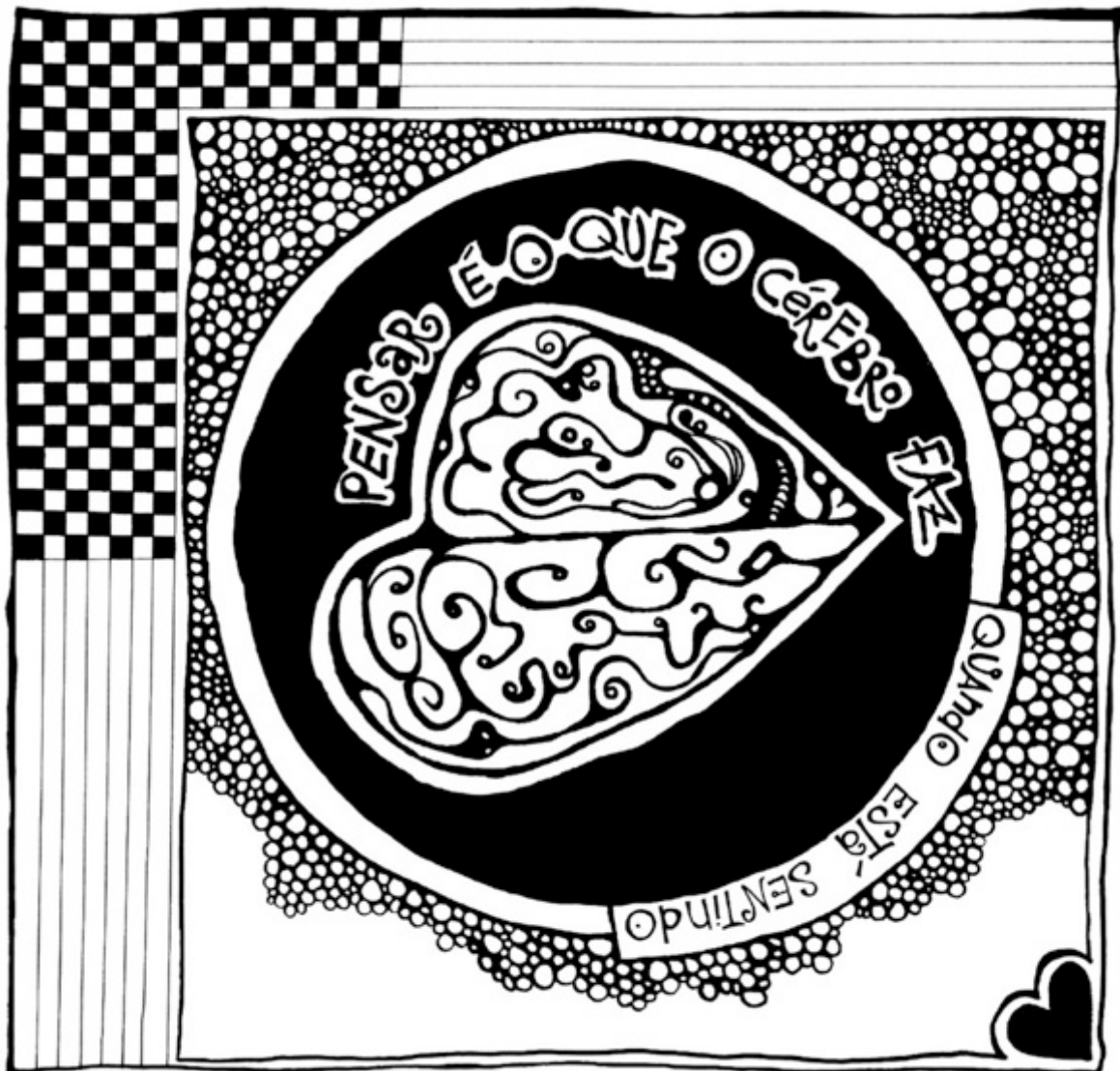


Fig.2 • Luisa Günther (2011) ImaginAÇÃO. Desenho em Nanquim. Tamanho variável.

*Não discuto
Com o destino
O que pintar
Eu assino*
Paulo Leminski

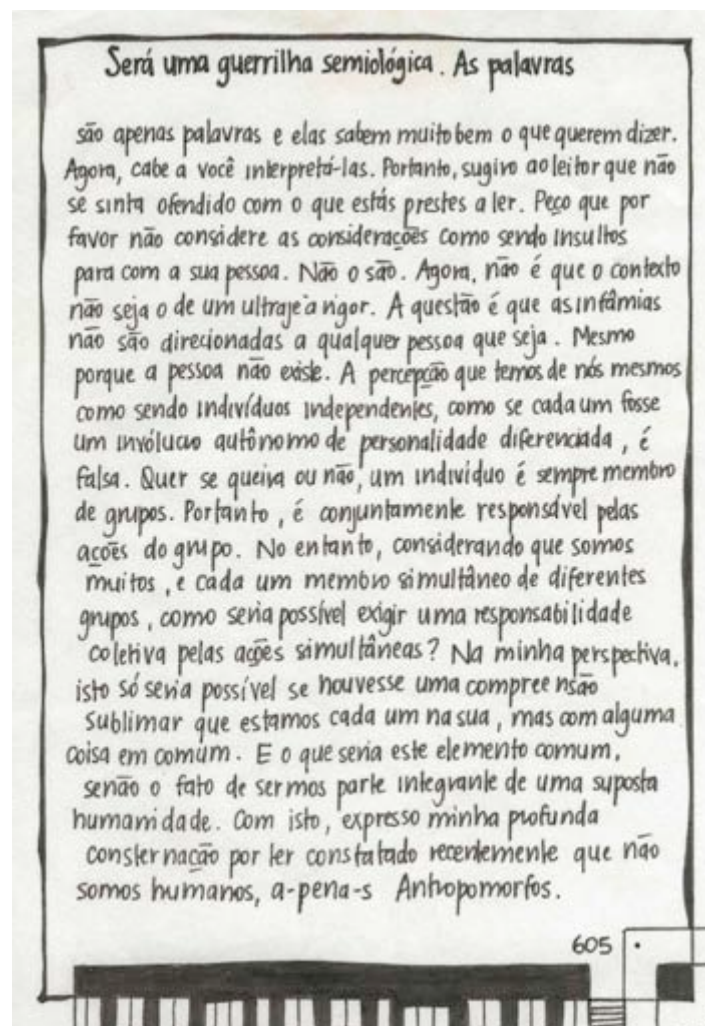
Escrevo estas linhas para expor os motivos de meu interesse por temas em Sociologia da Arte. Sem dúvida, minha própria produção em Artes impôs uma vontade de compreender aspectos de mim mesma e do contexto que me circundava. Muitas vezes sentia-me preenchida de ansiedades e dúvidas imperguntáveis. Outras vezes, tinha a certeza que se ao menos conseguisse estruturar minhas angústias poderia encontrar interlocutores para as questões que me povoavam. Afinal, *como alguém escolhe ser artista? Será que é simplesmente uma questão de autoconhecimento: um dia qualquer entre outros, a pessoa percebe seu próprio talento e resolve dedicar-se? Se for assim, como ocorre a escolha da forma de expressão? Por que alguém é músico e não poeta? Escultor ao invés de pintor? Será que, de fato, trata-se de uma escolha feita? Quem sabe não é o destino que escolhe o artista? Sim, porque não?* Se as instâncias concessionárias de consagração têm este poder, que dirá o destino, que é mais universal e imponderável! Ou talvez não fosse nada disso. Talvez uma ironia maliciosa estava me compondo de certezas e de vontade de saber.

De uma forma ou de outra, tudo começou meio que por acaso, só depois é que foi ficando intencional. Em todo caso, minha progressiva inserção em circuitos artísticos teve início após um estranhamento com o contexto acadêmico ao qual tinha certeza de eventual pertença. Sem acreditar, percebi o óbvio: os constrangedores procedimentos de exclusão discursiva explicitados por Michel Foucault (1926-1984), procedimentos estes que embargam a fala de qualquer um sobre qualquer coisa em qualquer circunstância mediante interdições como o *tabu do objeto*, o *ritual das circunstâncias* ou o *direito privilegiado do sujeito que opina*. Agora, *o que seria de mim? Logo eu, que ainda estava na graduação? Claro, não valia nada. O transtorno foi imediato: quer dizer que só vou ser ouvida daqui a uma década de estudos? E se até lá eu não tiver mais nada a dizer? E se até lá as normativas acadêmicas tiverem corrompido minhas entranhas e polido minha sinceridade mais inconveniente?* Não mais que de repente fui nutrida pela vontade de ser esdrúxula, mas o mais cômodo seria criar possibilidades adversas de contestar os fatos e promover uma baderna por mais ínfima que fosse.

De pronto lembrei-me dos subversivos panfletários que na surdina divulgam seus ideais, suas fantasias, suas promessas utópicas. *Será que teria coragem ou será que seria dominada pela timidez?* Antecipando o transcorrer dos eventos, devo confessar que, naquele momento, a coragem só foi suficiente para confeccionar os tais panfletos (**Vide Anexo I**). Entregá-los exigiu mais do que isso. Em todo caso, era de meu intento disseminar conteúdos inusitados aproveitando o fato do panfleto ser uma folha volante, uma estrutura dispersiva em sua própria existência. Restava apenas consolidar um formato que pudesse ser simples o suficiente para ser preenchido com os mais diversos conteúdos. Comecei a rabiscar uma folha de papel e percebi ali o suporte para meus significados: uma folha, na sua totalidade de frente e verso, era o suficiente para promover um escândalo por mais comedido que fosse. Ainda mais considerando que a intenção era fazer uma arte pública e, entre o mural e o panfleto, considerava este último mais portátil e menos ostensivo. Tinha receio, mas mesmo assim, era o começo do insuspeitado.

Devo esclarecer que o que aqui está sendo considerado como um panfleto é simultaneamente um todo e uma parte. Realizados à mão, em nanquim, estes panfletos compõem-se enquanto totalidade quando inteiriços no formato do papel A4. Esta totalidade era, a princípio, uma exclusividade minha, já que fotocopiava e fragmentava cada folha em duas metades formando quatro panfletos, para serem distribuídos entre transeuntes e solidários. Ao entregar cada um dos quartetos a quatro pessoas distintas, minha intenção era promover um incentivo à aproximação entre desconhecidos que, se quisessem compreender a totalidade da estrutura discursiva, teriam de se encontrar e recompor a imagem. Minha intenção era agregar pessoas de modo que elas fossem confrontadas com outros sujeitos, outras verdades, outras opiniões. Ao atuar desta forma, o intuito não era apenas privilegiar uma fruição estética, mas principalmente motivar vontades, promover identidades e socializar estruturas de sentimento e cognição. Como regra geral, cada totalidade de panfletos realizaria sua existência enquanto uma estrutura dialógica dicotômica formada por uma imagem e um tema motivacional na frente e quatro considerações sobre o tema no verso. Estas quatro considerações não tinham a obrigação de ser coerentes entre si e nem sempre representavam minha opinião específica sobre um determinado assunto. Muito pelo contrário, eram opiniões possíveis, cuja mera possibilidade justificava a própria existência.

Quanto aos desenhos, estes eram representações pictóricas dos detalhes que me escapavam ao não levar em conta o que ainda não havia sido pensado. Na maior parte das vezes era estabelecido um contraste entre o teor dos comentários escritos (um tanto pungentes, irônicos ou críticos) e a leveza ingênua dos desenhos. Apesar desta convergência de significados opostos aparentarem uma dissonância cognitiva, acreditava que era justamente aí que residia a sua riqueza polifônica e seu potencial provocador. Afinal, para quê levar as opiniões tão a sério, ofender-se tanto com a divergência de sentidos, expiar a culpa nos mal-entendidos desta vida? A primeira composição entregue em 17 de julho de 2000 manifestou de modo explícito o imaginário que motivava esta proposta estética. A frente tinha por tema motivacional a frase *“A Humanidade é Anacrônica... quanto a seus contemporâneos, são mais caretas que suas maiores loucuras imaginam”*, frase que pontuava meu desassossego perante a nossa enfadonha mesmice. O conteúdo apresentado no verso anunciava a intenção de promover uma guerrilha semiológica afirmando que:



Este primeiro panfleto pretendia justificar as ações que fundamentavam a sua existência. Eu estava disposta a envolver-me em uma *guerrilha semiológica*, atividade cultural proposta por Umberto Eco como um confronto simbólico de significados aparentemente contraditórios que confluem para uma compreensão mais crítica dos conteúdos que sufocam nossa atenção. Ao longo de dois anos, busquei diferentes temas para estes panfletos desde o infinito até o escatológico e tinha uma predileção particular pela manipulação de aforismos e ditados populares. Na busca destes temas que pudessem comover e suscitar discussões imediatas fui eventualmente confrontada por uma estranha constatação, mais uma vez óbvia: não apenas a expressão verbal poderia explicitar temáticas, mas também a expressão pictórica tinha esta prerrogativa.

Até então, havia percebido apenas o contraste sentimental entre a ingenuidade do traço e meu melancólico sarcasmo. Eis que de repente percebi que o desenho poderia ser uma narrativa em seu próprio direito. Confrontei-me com a constatação de que cada meio expressivo era não apenas um obstáculo técnico, mas também uma tradição com consequências determinantes para *o quê* era expresso e *como*. Agora, qual não foi minha surpresa ao descobrir que desenhava? Fui levada a considerar sobre a existência ou não de discrepâncias entre eu e mim mesma. Entre a pessoa que escrevia e a que desenhava. Entre aquela que se permitia descobrir possibilidades artísticas e aquela que precisava dedicar atenção às tradições escolásticas da academia. Esta disputa entre duas partes de mim durou muito pouco tempo. Eventualmente, percebi que a escrita era nada mais, nada menos, que um rastro gráfico de sensibilidade e intenção assim como o desenho. As próprias palavras eram em si mesmas, imagens, coisas feitas de linhas que tornavam visível tudo aquilo que só existia na minha imaginação. Os confluente códigos discursivos que constituíam minhas composições forneciam um repertório simbólico que me permitia assumir a existência de um paralelismo que não implicava similaridade ou homologia. Assim, ao realizar a convergência de diferentes meios de expressão, não apenas para comunicar, mas também para evidenciar a existência de ambiguidades e oposições, estava também promovendo uma nova possibilidade, novidade que gerou um neologismo: PANGRAFISMO.

A partir de então, para mim já não importava mais se escrevia ou desenhava, se escrevinhava ou caligrafava. Para além destes limites residia a possibilidade de confluência entre subjetividades minhas e dos outros. Cada composição entregue instalava em si a promessa de contato entre um *eu* e um *tu*. Cada composição era, em efeito, uma proposição artística contendo em si o estatuto de sua própria definição. Eventualmente, meu enfoque foi tomando outro direcionamento. Comecei a interessar-me pelos significados atribuídos ao momento criativo, não apenas por outros, mas principalmente por mim mesma. Assumi que estava interessada nos meus próprios sentimentos, nas transformações que estavam acontecendo com a minha própria sensibilidade. Atualmente percebo que esta preocupação pode ser uma das muitas formas nas quais se reveste a ideia de autoria, mas naquele momento esta vontade de compreensão fazia com que eu retomasse outras questões sociológicas. Isto porquê questionar-se sobre como ocorre o momento da expressão é também interessar-se pelas vicissitudes do surgimento de uma manifestação, as condições de possibilidade de um autor. Em meio a tais dúvidas, o mais paradoxal talvez tenha sido o fato que foram justamente os teóricos que conheci no circuito acadêmico que apaziguaram meus anseios. Justamente aqueles que pensei ter deixado para lá, do outro lado de lá.

Tinha consciência que o processo criativo não era apenas uma relação formal de produção de sentido, mas principalmente parte de um mecanismo social de inscrição que possibilitava a intersubjetividade. Apesar disso, ao perceber a mim mesma simultaneamente como força de trabalho, meio e modo de produção, minha insegurança passou a advir principalmente da suposição de que “*a carreira de artista era um investimento arriscado cujos resultados só transparecem ao longo prazo*” (BOURDIEU, 1992, p.200). Em tantas palavras, não bastava que a manifestação que promovia fosse um advento, uma promessa de acontecimento que realizava o desvendamento do mundo ao recriar em outra dimensão uma realidade que não estava nem aquém, nem além da obra, mas era a própria obra. Considerações sobre *talento, criatividade, inscrição de significados* ... tudo aquilo reforçava um julgamento de que, em Arte, era preciso que houvesse uma *intenção simbólica* que permeasse todo o *processo criativo*, mas não apenas isto: era preciso que esta intenção simbólica fosse percebida e legitimada por outros.

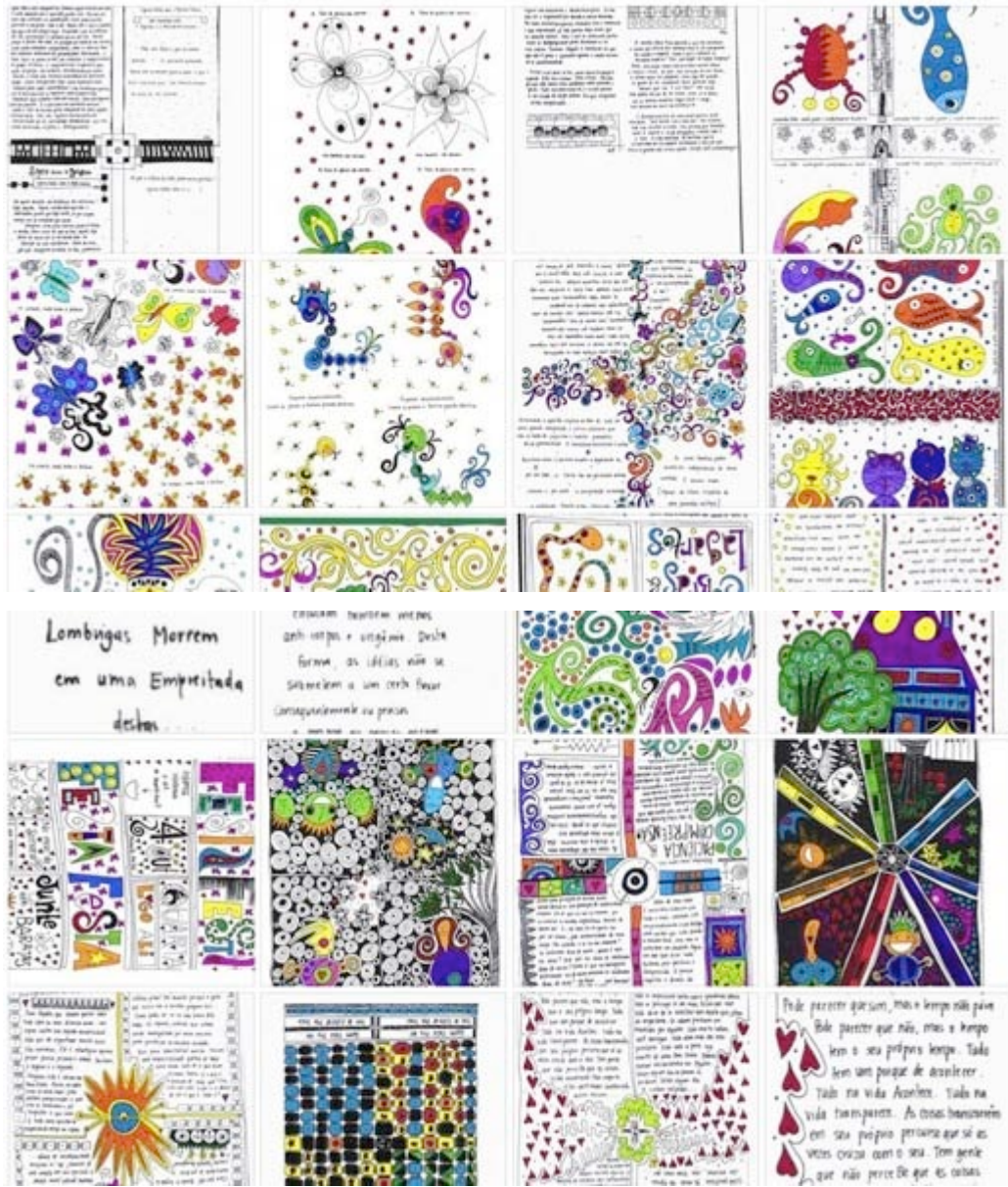




Fig.3 • Luisa Günther (2000-2) Compêndio de Panfletos.

Aos poucos busquei uma compreensão desta dimensão sociológica da intenção simbólica que reverbera no contexto ampliado. Estructurei leituras em torno da Teoria, História, Crítica e Sociologia da Arte. Desde então e ainda hoje, continuo povoada por inúmeras dúvidas relativas aos processos criativos, às particularidades expressivas. Afinal, cada um dos panfletos ao completar-se, gerou novas certezas e novas perguntas. Da mesma forma, cada leitura gerou outras questões e novas ansiedades. Por mais que atualmente eu tenha mais tolerância com minhas próprias inseguranças, tenho também conquistado certa conciliação entre a dimensão acadêmica e a prática artística. Ao que merece mencionar que esta conciliação não é pacífica. Percebo que existe certa resistência e um limite quanto à exemplaridade da dimensão sociológica de minha própria experiência. Agora, não que uma exploração conceitual de minhas próprias realizações seja impossível. Percebo que a maior resistência realmente seja quanto à permeabilidade recíproca e simétrica das intra-linguagens acadêmicas e artísticas, sociológicas e poéticas, verbais e visuais. Algo que pretendo explorar ao longo do discurso aqui instaurado.

Ao refletir sobre estes limites comecei a pensar nas formas pelas quais o artístico poderia tomar a dimensão maussiana de *fato social total*, já que o artístico articula, em si mesmo, a possibilidade de conceituar e propor temas humanos: seja um comentário religioso, uma crítica ideológica, uma caricatura social, uma denúncia de discriminação, um apelo ao bom senso, uma proposta de contemplação, uma evidência do sublime. Temas que podem vir a ser de interesse para a compreensão de aspectos variados da vida social. Com isto, arrisco afirmar que o artístico pode ser sujeito de interlocução não apenas de uma Sociologia da Arte (específica e diferente de uma Sociologia da Cultura), mas também, interface para esta mesma Sociologia da Cultura, bem como para a Sociologia das Elites, a Sociologia do Conhecimento, a Sociologia da Tecnologia, a Sociologia dos Intelectuais, a Sociologia do Trabalho, a Sociologia Econômica, a Sociologia Política, a Sociologia do Gênero, a Sociologia Urbana, entre outras. Ainda tem mais: confesso que comecei a refletir sobre a Sociologia da Arte como hospedeira de algum lugar epistemológico entre, de um lado, uma *Sociologia Estética* e, de outro, uma *Sociologia do Imaginário*. Penso que este lugar de existência pode conferir possibilidades específicas para certos aspectos relacionados a efeitos e intenções sensitivas que me interessam no artístico. Isto porque, além de ser comentário sobre temas humanos, o artístico também é espaço de/para sentimentos, afetos e percepções.

O que gera outro ponto de convergência para meus pensamentos: e se para além de sujeito de interlocução cognitiva com as diferentes especificidades sociológicas de teorizar sobre a vida social (o que é diferente de ser objeto de pesquisa sociológica), o artístico também tem autonomia para configurar comentários que interpelam a própria Sociologia?

Neste caso, como seria possível uma interlocução, considerando que tanto a Sociologia quanto o artístico têm especificidades formais distintas e aparentemente incompatíveis? Ou ainda: se alguns temas do artístico são também sociais, em seu próprio cerne, como a Sociologia lida com aquelas possibilidades por ela não consideradas. Afinal, *qual o gosto da cor azul? Porquê a beleza causa um simultâneo embaraço? Sentir prazer pode causar dor? A aparência engana? Como se imagina o inédito? Onde se aloca a fantasia? Como o desejo mobiliza a ação? Qual a autarquia do imaginário?* Dito de outra forma, o artístico aparentemente ocupa um espaço exclusivo de certas possibilidades do imaginário. É nele que encontramos cães sem plumas, músicas silenciadas, relógios derretidos, xícaras peludas, livros de carne, objetos relacionais, pinturas em branco, esculturas moles e parangolés. Escrito tudo isto, uma última questão ainda me habita. Por mais que esta postura de evidenciar as minhas incertezas reflita uma aparente insegurança é preciso expor que este não é necessariamente o conteúdo emocional que ocupa meus afetos. Muitas vezes, no entanto, parecem-me mais sinceras justamente as incertezas, as dúvidas, as ansiedades, os desgostos, as contrariedades, as consternações, os erros, as aflições, as amarguras, os fracassos... todo um campo semântico de sentimentos que muitas vezes não encontram lugar nem nas certezas acadêmicas, nem no sucesso artístico. Sei lá, talvez estas questões sejam de foro íntimo, de presença impossível, de conteúdo delicado.

Talvez só mesmo cada um saiba de onde vem sua inspiração, como prossegue em seu *métier*, porque surgem suas realizações. Ou nem isto. Da mesma forma, cada um pode nutrir certo constrangimento, embaraço, vergonha ou até mesmo timidez em expor sua dimensão mais sutil e, talvez por isto, demasiadamente humana. A questão é que tais reflexões, tão particulares ao meu próprio devaneio, aos poucos transbordaram sua presença em minha atuação no magistério superior na formação de professores de Artes.

Esta situação apresentou confluência de possibilidades de reflexão não apenas sobre como deve atuar um arte/educador, mas como este elabora uma identidade cindida com o significado atribuído ao artista. Principalmente em um contexto no qual ocorre a projeção de uma experiência coletiva de *vir a ser artista* em um processo de formação estruturado por competências e habilidades desejadas, métodos e técnicas inventariados, parâmetros curriculares e conteúdos formais, experiências e oportunidades. Neste contexto, por sorte, transpareceram ansiedades e inseguranças, certezas e arrogâncias, decepções e desistências. Aos poucos percebi que isto também motiva inquietações correlatas a uma Sociologia Estética ou do Imaginário por permitir que se compreenda como a prática do artístico gera processos subjetivos de reflexão sobre a própria prática e sobre o contexto sociológico que estrutura a prática em dimensões que não necessariamente transparecem na poética ou na didática sobre a poética. Isto porquê nem sempre a Arte, é tão somente uma manifestação da mentalidade de uma época, uma verdade esdrúxula, uma expressão cósmica, uma vontade individual. Às vezes, outras coisas são mais significativas e mais frágeis. Diante de tantas considerações, sensato é aquele que lembra dos próprios instantâneos de percepção sensorial. Refiro-me a momentos singulares que fazem com que o avesso se demonstre em sua forma mais exteriorizada. Ou então, aquele espaço de exatidão onde não é mais possível fingir para si mesmo que não existem outros sentidos para tudo. Pois bem. Talvez tudo isto tenha sido necessário somente para explicitar que a estrutura deste texto reflete um questionamento sobre como deve ser a narrativa sociológica que lida com a relação entre criatividade e contexto. Afinal, a consagração de uma forma específica de escrita sociológica realmente revela o contexto de qualquer conteúdo? Para abordar estas questões, serão apresentadas outras temáticas em outros formatos de conteúdo. A intenção é expor diferentes relações entre o dizível e o visível já que, ao ignorar não apenas algumas convenções, mas talvez também, e principalmente, certos padrões, é possível provocar a credulidade e o entendimento recíproco entre a consciência e os sentidos. Ao problematizar discursos e também a maneira de ver e olhar, de ser e de sentir, a intenção é configurar uma possibilidade sociológica sinestésica não apenas sobre o artístico.

Agradeço a atenção e espero novas possibilidades de diálogo a partir daqui.

Imaginário



Fig.4 • Luisa Günther (2000) Nós somos apenas vozes. Desenho em Nanquim. Tamanho variável.



Fig. 13 • Juscelino Kubitschek. Foto do Arquivo Público do DF.

Fig. 14 • Maurizio Cattelan (2000) Not afraid of love. Polyester, resina, tinta e tecido. 205.7x312.4x137.2 cm.

Fig. 15 • Mounir Fatmi (2002) Feast/a tribute to william burroughs. Video. 8'.

Fig. 16 • Ghada Amer (1999) Love Park. Instalação.



Fig. 23 • Bruce Nauman (1967) Janela. Neon. 39,7 x 149,9 x 5,1 cm.

Fig. 24 • Robert Smithson (1970) Spiral Jetty. Pedras, Cristais de Sal, Terra, Água. 475m de diâmetro.

Fig. 25 • Hundertwasser(ismo) em todas as suas formas e manifestações.



2
2

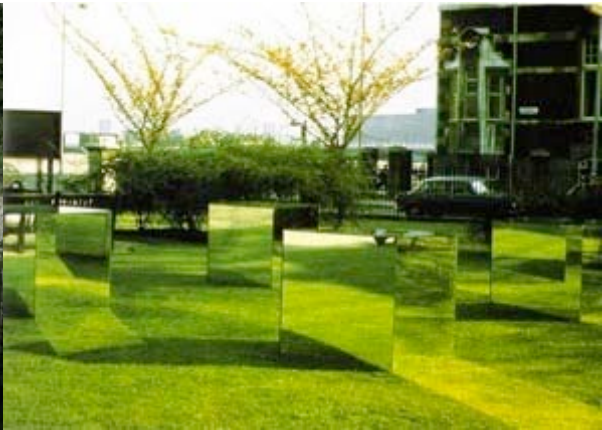


2
2



2
2
2

Dr. [unreadable] CBM [unreadable] ésaCâ 1Q' QZ [unreadable] Cu8M1C) dg [unreadable] BC) g [unreadable] éMeBCOg, [unreadable] enMg Wâ Vr, [unreadable] Q85Zb [unreadable] b' [unreadable] ,
 Dr. [unreadable] BCusr9 [unreadable] p9 [unreadable] äy [unreadable] éCuOg [unreadable] gOMâ gu8Cua C9, [unreadable] Bg 1g9r) dg [unreadable] Bâ CusM [unreadable] p [unreadable] ,
 Dr. [unreadable] [unreadable] é9C [unreadable] 2u8a M [unreadable] äy [unreadable] ép80CuOg [unreadable] 9â rsg, [unreadable] 98C: BCâ ,
 Dr. [unreadable] " [unreadable] gng [unreadable] ug [unreadable] äy " [unreadable] Bgâ r9M [unreadable] -- p [unreadable] M [unreadable] M
 â C [unreadable] 8B [unreadable] [unreadable] L M) C9 [unreadable] M éâ [unreadable] éMeBCV&CeM) C [unreadable] M éâ [unreadable] M [unreadable] dg [unreadable] L CBC [unreadable] gu9srMu8- C) dg [unreadable] geB [unreadable] é89â g, [unreadable]
 Dr. [unreadable] [unreadable] Mng [unreadable] M [unreadable] M - C [unreadable] Q " " [unreadable] 98C [unreadable] C) dg [unreadable] éMeBCVéOMâ , [unreadable] b [unreadable] ; [unreadable] ,



**Fig. 31 • Chris Engman (2007) Abandoned Crates. Fotografia. 121,92x101,60cm.
Fig. 32 • Robert Morris. Mirrored Cubes. 1965. Intervenção Urbana.
Fig. 33 • Leandro Erlich. O Studio de Ballet. (2002) Foto-Instalação.**

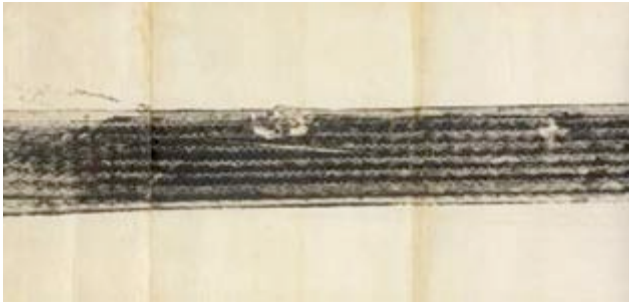


Fig. 34 • Anna Maria Maiolino (1971) Vacuum I. Mapas Mentais Series.

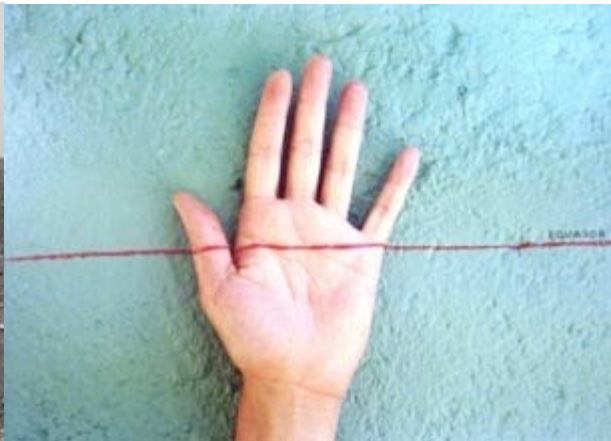
Fig. 35 • Jean-Michel Basquiat (1985) Glenn. Acrílica, Pastel, Colagem. 254 x 289.5cm.

Fig. 36 • Marc Quinn (1991) Self. Sangue, Aço Inox e Equipamentos de Refrigeração. 205 x 60 x 60 cm.

Fig. 37 • Josef Beuys (1965) Como explicar desenhos a uma lebre morta. Performance.



?



?

?



?

Pr. ,
 Pr. ,
 Pr. ,
 Pr. ,
 Pr. ,
 Pr. ,



Fig. 49 • Ilya Kabakov (1992) Incidente no Museu ou Música Aquática. Instalação.

Fig. 50 • Rirkrit Tiravanija (1992) Free. Instalação na 303 Gallery, Nova York.

Fig. 51 • Meret Oppenheim (1936) Object. Xícara, pires e colher revestidos de pêlos. 14 x 21 x 33 cm.

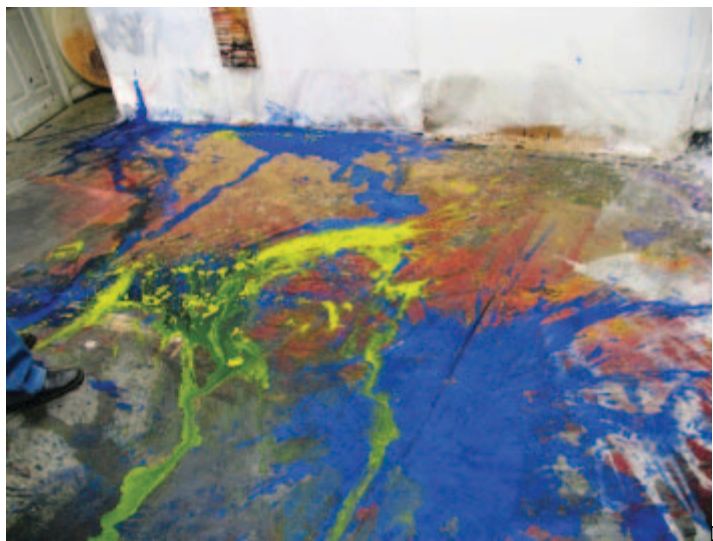
Fig. 52 • Anna Maria Maiolino. (1969) Arroz e Feijão. Instalação/Proposição (ou) Crono-Escultura. Reapresentada na 29ª Bienal de São Paulo.



☐
☐



☐
☐



☐
☐

☐r. ,Z&k☐ CBsM☐ ésaCâ 1☐☐ Cu☐☐Cl ☐Q'ª ýV☐é98☐BMDru: ,☐g8g: BCDC,☐
 ☐r. ,Zèk☐R C☐BMDM☐ CBC☐Q' [[Y☐Mk ☐égBn☐CBsa☐ggâ ,☐MBC,☐Sèâª,☐
 ☐r. ,Zk☐☐CeBsM☐ | eM☐ªýQ☐Y☐C☐DgésaMDM☐é93DM☐M☐B☐☐ C&TBM☐LBM☐ rTBM☐,☐gBM☐,☐Bg1g9r) dg,☐
 ☐r. ,Z; ☐k☐☐Cu8-☐ªýQQ☐☐☐M☐Hs☐gâ g☐ru8éBC,☐DMCVC) dg,☐



Fig. 57 • Cildo Meireles (1972) Desvio para o Vermelho. Instalação.
Fig. 58 • Gordon Matta-Clark (1977) Splitting. Foto/Registro de Intervenção. 76,2 x 101,6 cm.
Fig. 59 • Sophie Calle (2003) Room with a view. Performance/proposição.
Fig. 60 • Tracey Emin (1998) Minha Cama. 79 x 211 x 234 cm.



long drives, conversation & outdoors. # 9601

BI F WANTED
BI M/W, 6' handsome biz exec s/s F for sensual ritshp & willing to teach. Will make you v. happy. # 9719

BIG IS BEAUTIFUL
Wanted, Large, lovely, big, buxom, full figured F. I'm Wit 40s. 6' handsome business exec for sensual discreet relationship. # 9706

BISEXUAL OR BICURIOSUS LADY
18-38, attractive, slim, non-smoker, born 212 or 718 sought by SWM, handsome, tall, slim, intel & romantic gentleman. No men. # 9947

BLACK FEMALE PREFERRED
Blue eyed male (38) sane & reliable, 6'5" tall, sharp minded, worm-worked to match wife, create sparks. Serious & sensual fun. # 9909

BLACK PRINCESS
tall, toned, muscular & romantic, (40, 5'9 175) into boxing, & a musician. ISO very attractive, inshape true beauty (25-30) for passionate friendship, possibly more. # 9661

Busy lawyer seeks
watches speaking first, easy to mid 30's, intellectual type to enjoy NYC and each other. Skier, hiker, swimmer, artist a plus. # 9677

long drives, conversation & outdoors. # 9601

YOU CLAIMED JUI PALACE!
olive, oranges, music, houses in your. ME, the REAL SEMITE, fun, easy, Palestinian gal. I need you to be my home. WANTED: loving Jewish. # 9706

YOU STOLE THE LAND, MAY AS WELL TAKE THE WOMEN
Redhead Palestinian ready to be colonized by your army. You: Jewish. Hot. Strong. U kiss me some + I'll let you win. # 9553

YOUNG FUN PETITE ENGLISH GIRL 28, SEEMS SUGAR DADDY. # 9914

Young Palestinian Semite, M,
35, doc, successful career, seeking Jewish female (any race) for long intimate relation to live in Israel. Only serious people. # 9705

MEN SEEKING WOMEN

BUXOM BEAUTY

2



2



2

Er, 2 Qk Bb é Bb CBg Q' [] V' Yr 0Bg DM CBu M Bg 1g 9r) dg, 2

Er, 2 ak a rþ Cs rB a yÿÿ V' Yr Ml Ml Ml rB M 9M) dg Ml B rB é rB Bg Bg á éurs Csrg u Cp 2

Er, 2 Bk rþ Bv a B B 2 Bv B QZ Yr Mrgs M Bg u B M) ng: BC 0é BC, B è B B Qk B á , 2

Er, 2 è Bk B éug B C á g 9r a yÿ; Yr Cu OM B C B C u S C, M 98 C) dg Bg á 2 B é e 9r L B C B C B] h r r M C p DM dg B C é rg, 2

Er, 2 Z Bk Bg 9L B é Dug B a y Q Yr C é 98 é 9, M 98 C) dg, 2

Introdução

*O indizível só me poderá ser dado
através do fracasso de minha linguagem.*

Clarice Lispector

As linhas que aqui se seguem questionam o limite entre linguagem e discurso; entre o comunicado e o compreendido; entre o indizível e o silêncio; (...) entre tantas outras coisas. Assim, para uma apreciação dos aspectos da Arte Contemporânea que visam ser contemplados, a leitura que aqui se inicia deverá acontecer seguindo determinados parâmetros, não necessariamente provenientes do conhecimento sociológico.



Enquanto propositora de uma situação dialógica, na qual esta escrita é apenas um dos desdobramentos, sugiro que esta introdução seja lida com estranhamento; que cada página do primeiro capítulo receba uma lambida antes de ser lida; que todas as letras ‘o’ do segundo capítulo sejam preenchidas por justaposição sucessiva de cores complementares; que cada vez que o leitor se deparar com a palavra ‘antiartístico’ no terceiro capítulo fique em pé, bata palmas e grite palavras de conteúdo escatológico ao vento; que antes de iniciar a apreciação do quarto capítulo o leitor se embriague com a bebida alcoólica de sua preferência; que o quinto capítulo seja lido gradualmente na métrica de uma página por dia; que a conclusão seja rasgada em pedaços mínimos que, uma vez misturados com cola e suco de manga, venham a ser colados em uma superfície porosa de forma aleatória. As referências bibliográficas devem ser sumariamente ignoradas. Depois de tudo isso, fica a critério de cada leitor fazer o que quiser com os anexos, sob a condição de registrar de modo fotográfico as ações e submeter esse registro à apreciação pública. Após esta sequência de feitos, os leitores são convidados a nunca mais presenciarem o pôr-do-sol da mesma forma; a nunca mais tratarem um estranho com impaciência; a viverem a própria vida com cautela e leveza.

Que tal?

**Mesmo propondo estes parâmetros,
sei que cada leitor fará o que lhe for conveniente.**

Inclusive, poderá achar que tudo isso não passa de um devaneio (ou) de uma perda de seu escasso e precioso tempo (ou) de uma ofensa generalizada e, por isso, assumir não fazer leitura alguma. De um jeito ou de outro, o texto continuará existindo. Afinal, todo mundo sabe que o que foi escrito não deixará de existir caso não venha a ser contemplado com olhos interessados. O que está escrito, está escrito e existe, mesmo que não seja lido (ou) compreendido. Do mesmo modo, seguindo ou não os parâmetros sugeridos, caso alguém leia o presente texto em qualquer forma que venha a ser lido, o texto terá sido lido. No entanto, a questão é outra. A questão é pontuar até que ponto o texto será lido e compreendido da forma intencionada caso não sejam seguidos os parâmetros propostos? Afinal, nem mesmo seguindo os parâmetros propostos isso é garantia que o texto será compreendido da forma intencionada. Tampouco existe uma certeza de que a compreensão do texto da forma intencionada só acontecerá caso sejam seguidos os parâmetros propostos. Ou pior: que a compreensão do texto da forma intencionada é a forma como o texto deve ser compreendido. O que ainda pode gerar uma outra ponderação se os parâmetros propostos condizem para uma compreensão do texto ou do processo de leitura do mesmo. Em todo caso, a compreensão da forma e seu conteúdo acontecerá ou não, mas tampouco isso faz com que o texto inexistia enquanto uma entidade intencionalmente constituída de acordo com determinados encaminhamentos. Pois é! Após esta provocação inicial, talvez não devesse, mas quero confessar que daqui para frente, tudo o que está escrito teve origem em uma única e mesma pergunta. Então, continuo a escrita com esta pergunta, tornando-a evidente:

**até que ponto faz-se necessária uma mudança epistemológica
nas práticas da Sociologia da Arte para um diálogo
com a produção poética² da Arte Contemporânea?**

² A tradição artística modernista (marcada pelo surgimento de vanguardas estéticas a partir de 1860) problematizou não apenas a questão da representação, mas também: a hierarquia dos gêneros e temas artísticos; os processos criativos e as materialidades das linguagens; a fruição e a função social da arte. Em virtude da ruptura com certos paradigmas, da profusão de linguagens-estilos e da instabilidade na nomenclatura, até mesmo como forma de instaurar um novo discurso, o momento contemporâneo nomeia, com certa frequência, a prática artística de *poética*. Uma *poética* seria o conjunto de táticas e estratégias, de valores, de estruturas sensoriais e de significado que versificam conteúdos sensíveis, conceituais e processuais da experiência fenomenológica, qualificada como vivência na manifestação artística. A terminologia também faz referência ao pensamento de Aristóteles

quem primeiro tentou resolver um aparente conflito entre artes e filosofia, o que para Platão era uma relação injusta. Aristóteles articulava três tipos de pensamento: teoria (*theoria*), prática (*práxis*), criação (*poesis*), sendo que o último incluía poesia assim como outras maneiras de se produzir arte (IRWIN, 2008, p.87).

Antecipando que a resposta identifica esta necessidade como consequência das particularidades que diferenciam a Arte Contemporânea daquilo que foi costumeiro em artes visuais até então, a intenção é explicitar novos dispositivos para a Sociologia da Arte, talvez ao ponto dela também configurar-se como outra coisa. Assim, apresento como de fundamental importância assumir o risco de que sejam estruturados saberes a partir de outras modalidades de enunciação e também de referência. Vale frisar que este posicionamento orienta-se a partir de valores, afetos e percepções que apresentam certo estranhamento com relação a determinadas premissas tradicionais de uma Sociologia (*não especificamente a Sociologia da Arte*) que busca conhecer *a realidade* social, mediante estruturas teóricas objetivas, unívocas, verossímeis, homogêneas e homólogas. Nestes termos, a intenção não é invalidar estas premissas, mas assumir que elas não fazem jus a **todo e qualquer** motivo de pesquisa em Sociologia. Desconfia-se aqui, que *a realidade* social é repleta de *realidades sociais* que disputam *visibilidade e dizibilidade* por entre as estruturas hegemônicas de discurso sobre esta mesma realidade. Assim, o princípio propositivo que aqui reverbera de forma implícita é conceber outras formas do pensar e fazer sociológico, que mesmo díspares, possam compor esta tradição de forma ampliada. Em outras palavras, existe certa curiosidade em saber até que ponto a Sociologia (*enquanto disciplina do conhecimento*) permitiria um nicho de ambiguidade, de incerteza e de incoerência nas suas teorias da vida social.

Existe espaço para as inverdades simultâneas; para as aporias; para as contradições estruturais?

Existem outras formas discursivas ou outras possibilidades de enunciação sociológica?

para além da descrição verbal analítica?

A forma-conteúdo da linguagem sociológica poderia ser mais coloquial, ou até, mais lírica?

Estas dúvidas instauram questões, porque talvez sejam justamente estas outras realidades desconstruídas de uma lógica discursiva unívoca e objetiva que deveriam motivar um estranhamento e uma vontade de saber sociológico. Isto, não para a sua domesticação, mas para que, de fato, venham a compor, com suas idiossincrasias, uma teoria sociológica mais complexa. Suspeita-se, aqui, que neste encontro entre a Sociologia e as Artes talvez exista uma vontade de compreensão pormenorizada dos contextos, das estruturas e das configurações que não corresponde a interesses mútuos do saber/fazer sociológico e artístico. Em contrapartida, aquilo que seria específico é percebido como estranho, inconsequente, fugaz ou até fútil. Assim, muitas vezes promove-se uma situação-revelação em que

a hierarquia dos objetos legítimos, legitimáveis ou indignos é uma das mediações através das quais se impõe a censura específica de um campo (...) A definição dominante das coisas boas de se dizer e dos temas dignos de interesse é um dos mecanismos ideológicos que fazem com que as coisas também muito boas de se dizer não sejam ditas e com que temas não menos dignos de interesse não interessem a ninguém, ou só possam ser tratados de modo envergonhado ou vicioso (BOURDIEU, 1998, p.35).

Estas minhas considerações, que podem ser generalizáveis a outras áreas, resultam de certa ansiedade relativa às qualidades e características da Sociologia da Arte propriamente. Com isto, a vontade de revelar certo tipo de experiência artística promoveu um questionamento específico das diretrizes ideológicas e princípios epistemológicos. Afinal: *qual a relação de conhecimento entre Sociologia e Arte? Qual a relação de homologia ou heteroglossia entre o conteúdo artístico e a escrita sociológica? Existiria uma hierarquia atribuída ao discurso verbal e ao visual? Remeter a visualidade a um outro tipo de discurso não seria reduzi-la em intenção e possibilidade? A visualidade não seria também uma forma discursiva? E quando as artes visuais extrapolam a visualidade? Imagens ilustram conceitos? Imagens são conteúdos teóricos? Imagens requerem teorização? Imagens imaginam-se? A teoria é uma forma de imaginação? A teoria é um conteúdo da imaginação com uma forma específica? As artes são necessariamente práticas? Teoria pode ser Arte?*

A Teoria é uma prática?

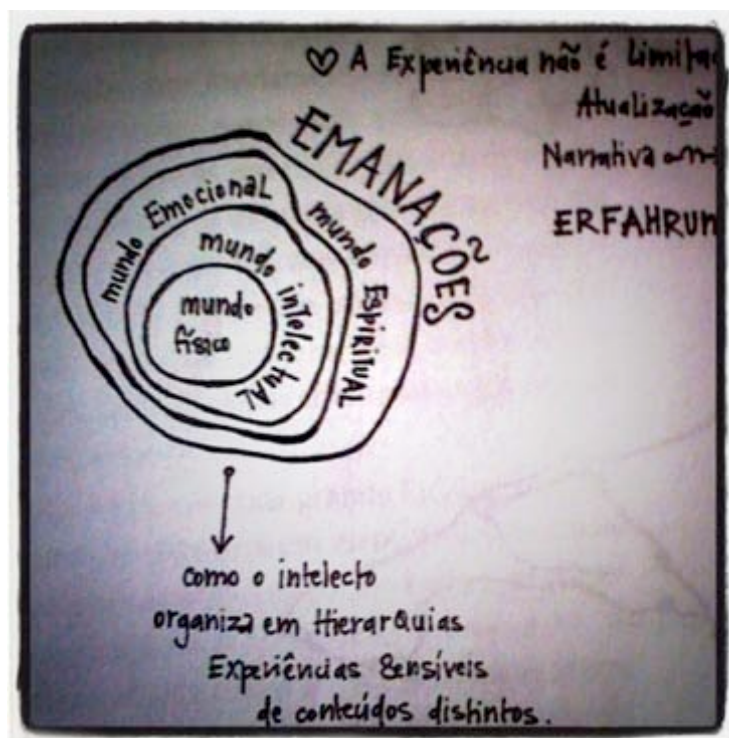


Fig.66 • Luisa Günther (2012) Estudar enquanto ato: isto não é um conceito benjaminiano. Instagram.

Deste emaranhado de perguntas despontou a importância não apenas de identificar as práticas sociais que, atualizadas em um meio acadêmico, promovem ou excluem certas realizações como representativas e legítimas, mas também determinadas assunções da própria teoria sociológica sobre as Artes. Isto deve ficar explicitado, porque a relação entre Sociologia e Arte pode gerar alguns inconvenientes. Muitas vezes o artístico carrega consigo a carga emocional de conteúdos reprimidos. Conteúdos que algumas vezes são administrados de forma conflituosa ao promoverem o retorno do proibido, do que jamais foi aceito, daquilo que é inconcebível, da inoperância dos limites, da primazia do inclassificável.

Com isto, alguns conteúdos que agenciam indagações muitas vezes são vítimas de suspeita, de incompreensão, de repulsa. Estas minhas constantes, e às vezes exageradas dúvidas, geraram um questionamento sobre qual seria realmente o lugar de tudo isto por entre estruturas teóricas objetivas e unívocas. Talvez a grande dificuldade esteja no fato de sociólogos fazerem Sociologia (*percebida como entidade teórica*) e artistas fazerem Arte (*percebida como forma sobre a qual se teoriza ou como objeto incapaz de articular uma teoria por si mesma*): coisas diferentes e repletas de diferenças. Por comparação, no que tange à relação entre teoria e prática nas Artes é preciso considerar que muitas vezes não são os mesmos atores sociais que desempenham estas funções: artistas fazem Arte; especialistas, historiadores, curadores e críticos fazem Teoria. Mesmo assim, esta não é toda a verdade. Alguns artistas também desempenham o papel de especialistas, historiadores, curadores e críticos, não apenas com relação ao próprio fazer poético, mas também com relação às realizações de outros artistas. Além de algumas vezes artistas realmente desempenharem diferentes papéis sociais³ em diferentes contextos, outras vezes, aquilo que propõem enquanto poética artística é, em si, uma reflexão teórica e/ou resultado de uma pesquisa em diálogo com outras *produções teórico-poéticas*.

3

Um desdobramento interessante sobre o acúmulo de diferentes papéis simultâneos por parte do artista é proposto por Ricardo Basbaum (2004) com o conceito de *artista-etc.* e suas correspondências. Segundo o autor, o artista em tempo integral poderia ser chamado de *artista-artista*. Em contrapartida, quando o artista elabora questionamentos sobre a natureza e função de seu papel social, este poderia ser denominado um *artista-etc.* Quando isto acontece, ocorre um trânsito do artista por outras instâncias do sistema de arte, com a incorporação de outros papéis e funções. Assim, o *artista-etc.* escreve, pesquisa, lê, fala, cria, expõe e posiciona-se a respeito do pensar/fazer artístico e suas repercussões. Com isto, é possível imaginar diversas categorias do *artista-etc.*: artista-curador, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, e tudo o que for capaz de gerar diferentes possibilidades.

Entre outros tantos exemplos, explicito *O livro Velásquez* de Waltércio Caldas (1946-...) em que promove um novo olhar sobre nossa relação com *As Meninas*|1656; os diálogos contrapostos entre as poéticas do cheio de Arman (1928-2005) e do vazio de Yves Klein (1928-1962); a pesquisa histórico-etnográfica que orienta a poética plástica de Adriana Varejão (1964-...) como as apropriações que faz das ilustrações do livro *Viagem Pitoresca ao Brasil*|1827 de Debret (1768-1848) ou a referência a Lucio Fontana (1899-1968) ao fazer suturas em telas. Ou ainda: poderia citar a videoperformance de John Baldessari (1931-...) em que lê as *Sentenças de Arte Conceitual*|1969 de Sol LeWitt (1928-2007); as criações pictóricas de Vik Muniz (1961-...) como a *Medusa*|1630 de Bernini (1598-1680) em chocolate ou o *Sisyphus*|1548 de Ticiano (1488-1560) em lixo; os auto-retratos conceituais de Cindy Sherman (1954-...) como a série *Untitled Film Stills*|1977-80 em que se apresenta como figurante em atmosferas típicas de filmes neorrealistas italianos ou noir estadunidenses ou a série *History Portraits*|1988-90 em que se retrata como as personagens das pinturas *La Fornarina*|1518-20 de Raphael (1483-1520) ou *Judite decapitando Holofernes*|1598 de Caravaggio (1571-1610); o Manifesto Neoconcreto|1959 que referencia a Escola de Ulm, o Neoplasticismo e o Suprematismo; o Manifesto Suprematista|1915 contrário ao Impressionismo e Cubismo. Ao evidenciar estes exemplos a intenção é explicitar que a relação entre teoria e prática nas Artes, por dimensionar conhecimentos particulares, ocorre em um espaço de comunhão entre o que seriam dois tipos específicos de experiência prática cada uma com sua própria dimensão teórica. Para além de exemplos específicos da poética,

os artistas, os historiadores da arte e os críticos de arte não têm a mesma imagem da história da arte, mas todos estão envolvidos nela de modo semelhante. A aliança entre o artista e aquele que escreve sobre arte, esteve submetida durante longo tempo a uma prova duvidosa. O primeiro era responsável pelo futuro, o outro pelo passado (...) Por outro lado, os artistas que tanto queriam livrar-se da história da arte eram também os seus cúmplices e beneficiários. Quanto menos podiam ser defendidos somente por meio de suas obras, tanto mais invocavam uma história na qual sempre se encontrava o sentido da arte. Eles mesmos faziam história quando produziam obras de arte e em compensação seguiam a história quando reproduziam a partir dela seus modelos. Às vezes, o sentido de uma obra se deduz mais da época a que se reporta do que daquela em que surge (BELTING, 2012, 40-1).

É esta unidade paradoxal que tem promovido, ao longo do tempo, um tipo específico de experiência e conhecimento amalgamados de sentido e constituintes de um campo do saber, de um acervo, de um patrimônio.

Muitas vezes, para além do papel social específico desempenhado por um sujeito, o que realmente importa é como cada um se posiciona em uma rede de significados com uma infindável heterogeneidade de sentidos.

1. Os artistas conceituais são místicos ao invés de racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar. **2.** Julgamentos racionais repetem julgamentos racionais. **3.** Julgamentos ilógicos levam a novas experiências. **4.** A Arte Formal é essencialmente racional. **5.** Pensamentos irracionais devem ser seguidos de maneira absoluta e lógica. **6.** Se o artista muda de ideia no meio do caminho, enquanto executa seu trabalho, ele compromete o resultado e repete resultados passados. **7.** A vontade do artista é secundária ao processo que ele inicia, desde a ideia até sua concretização. Sua voluntariedade pode ser pura manifestação do ego. **8.** Quando palavras como pintura e escultura são usadas, elas carregam toda uma tradição e implicam a consequente aceitação desta tradição colocando, assim, limitações ao artista que hesita em ir além dos limites anteriores. **9.** Conceito e ideia são coisas diferentes. O primeiro implica uma direção geral enquanto o último são os componentes. As ideias implementam o conceito. **10.** Ideias em si podem ser uma obra de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento e podem finalmente encontrar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser concretizadas. **11.** As ideias não vêm necessariamente em uma sequência lógica. Podem partir em direções inesperadas, mas uma ideia deve necessariamente estar completa na cabeça antes que a próxima se forme. **12.** Para cada obra de arte que se concretiza existem muitas variações não concretizadas. **13.** Uma obra de arte pode ser entendida como uma ponte que liga a mente do artista à mente do espectador. Mas pode jamais alcançar o espectador ou jamais sair da mente do artista. **14.** As palavras de um artista a outro podem induzir uma cadeia de ideias - se estes compartilham o mesmo conceito. **15.** Dado que nenhuma forma é intrinsecamente superior à outra, o artista pode usar, igualmente, qualquer forma, desde uma expressão verbal (escrita ou falada) até a realidade física. **16.** Se palavras são usadas e procedem de ideias sobre arte, estas são arte e não literatura; números não são matemática. **17.** Todas as ideias são arte se referem à arte e encaixam-se nas convenções da arte. **18.** Geralmente entendemos a arte do passado aplicando as convenções do presente e, assim, entendemos mal a arte do passado. **19.** As convenções da arte são alteradas por obras de arte. **20.** A arte bem sucedida transforma nossa compreensão das convenções ao alterar nossas percepções. **21.** Perceber ideias conduz a novas ideias. **22.** O artista não é capaz de imaginar sua arte nem de percebê-la antes de estar completa. **23.** Um artista pode perceber erroneamente uma obra de arte (entendendo-a diferentemente do autor), mas abandonará sua própria cadeia de pensamento através desta má compreensão. **24.** A percepção é subjetiva. **25.** O artista não precisa necessariamente entender sua própria arte. Sua percepção não é melhor nem pior que a dos demais. **26.** Um artista pode perceber a arte de outrem melhor que a sua própria. **27.** O conceito de obra de arte pode envolver o material da peça ou seu processo de realização. **28.** Uma vez estabelecida a ideia da obra na mente do artista, e decidida sua forma final, o processo é levado a cabo às cegas. Existem muitos defeitos secundários que o artista não é capaz de imaginar. Estes podem ser utilizados como ideias para novos trabalhos. **29.** O processo é algo mecânico e não deve ser outro. Ele deve seguir seu curso. **30.** Existem muitos elementos envolvidos numa obra de arte. Os mais importantes são os mais óbvios. **31.** Se um artista utilizasse a mesma forma em um grupo de obras, e alternasse o material, poderíamos supor que o conceito envolvia o material. **32.** Ideias banais não podem ser redimidas através de uma bela execução. **33.** É difícil estragar uma boa ideia. **34.** Quando um artista aprende bem demais o seu ofício, produz uma arte esperta. **35.** Essas frases são comentários sobre arte e não são arte.

Fig. 67 • Sol LeWitt. (1969). Sentenças de Arte Conceitual.

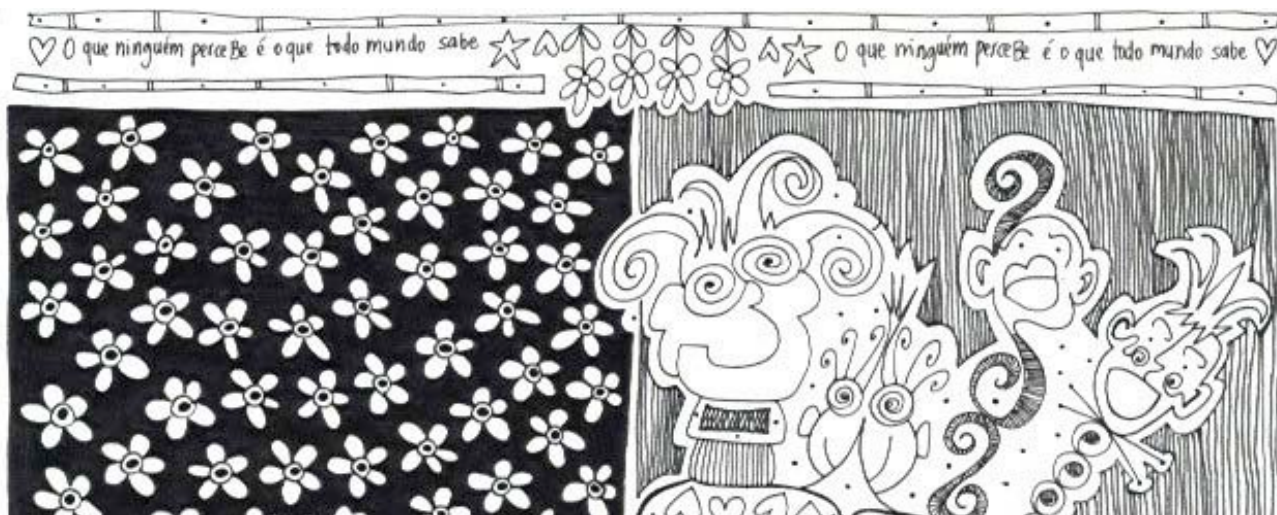


Fig. 68 • Luisa Günther (28/03/2001) O que ninguém percebe é o que todo mundo sabe. 1/6 de Panfleto.

Bem sabemos que não existe uma única correspondência recíproca entre o artístico e a forma como este é intencionado, compreendido e representado. A *práxis* da teoria/prática da Arte suscita simultaneamente tanto considerações sobre procedimentos, intenções, devaneios e realizações da experiência sinestésica; reflexões e proposições sobre circuitos, contextos, agências e estruturas que geram condições de possibilidade para a produção e apresentação destas formas/conteúdos; bem como estudos e narrativas sincrônicas, diacrônicas e anacrônicas sobre técnicas, linguagens e estilos. Em meio a isto identifica-se que a própria Arte recusa uma única teoria geral pois, cada criação, contemplação ou recepção do que é considerado artístico gera instâncias específicas de análise, crítica e entendimento. Agora, esta situação pode até gerar certo impasse cognitivo, pois quando um teórico considera o artístico como uma atividade permeada de processos sociais que solicitam e expressam existências e ideologias específicas, promove-se justamente uma regra geral de compreensão que nos coloca diante de uma tautologia profícua e ambígua. Deste modo, para explicitar algumas diretrizes de encaminhamento para pesquisas que enfoquem o artístico como tema, o que aqui se propõe é superar (*ou até mesmo transcender*) as dicotomias que foram sendo arraigadas entre teoria e prática, de modo que ambas sejam percebidas como *práxis simbólicas*. Em todo caso, isto não descarta a existência destas dicotomias em si, mas talvez mais importante que isto, significa que os limites nem sempre são evidentes. Muito menos, que estes limites são naturais, intrínsecos ou irremediáveis. Muitas vezes as diferenças entre a prática e a teoria apresentam questões amalgamadas de tal forma que a sua apreensão separada, como se fossem invólucros conceituais autônomos,

é um tanto artificial e insuficiente.

Aqui seria necessário estender a discussão em torno dos limites da percepção exclusivista da Sociologia como atividade teórica e das Artes enquanto práticas, principalmente para perceber quais são as implicações desta partição para categorias conceituais da Sociologia da Arte. Advém daí, a suspeita que não são necessariamente as mesmas categorias acumuladas pela Sociologia da Arte que possibilitarão uma compreensão do estado atual⁴ da Arte. Assim, dependendo como se atende a esta demanda de conciliar antigas categorias com a criação de outras, é possível ainda questionar como a Sociologia da Arte se permite ser interpelada por questões que surgem das diferentes poéticas contemporâneas.



4

Em função da transposição analítica entre categorias sociológicas de análise da arte moderna e a formulação de categorias para a apreensão da arte contemporânea, uma importante diferença deve ser estabelecida entre *Arte Contemporânea* e *arte atual*. Segue uma citação que contextualiza bem esta preocupação.

Infelizmente não se trata, no caso, de arte contemporânea no sentido estrito do termo - a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa. Tão-somente se trata de arte moderna, se entendermos por moderno o século XX em geral. A arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade - o que ocorre agora - exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente. Friedrich Hegel, no primeiro capítulo da *Fenomenologia do Espírito*, fazia esta constatação: o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva (CAUQUELIN, 2005, p.11).

Deste modo, é possível afirmar que a *arte atual* constitui um dêitico cuja definição depende de um *lugar de fala* (ARENDR, 2000) para a sua nomeação. No entanto, neste momento talvez o que realmente importa não seja a delimitação do que seja a *Arte Contemporânea* enquanto um conceito que define qualquer poética, mas sim uma apresentação das consequências epistemológicas de suas proposições.

Isto porquê, em uma das dimensões da *arte atual*, qual seja a Arte Contemporânea⁵ ocorrem tensões intencionais entre parâmetros historiográficos, práticas artísticas e processos de incorporação que estão para além das disputas de legitimidade. Esta Arte Contemporânea, que aqui se faz referência, tem algumas de suas características moldadas pelas implicações teóricas/históricas da Arte Conceitual que abarcam sincronias entre imagem e palavra; proposta e discurso; sensação e conceito; autoria e anonimato; intenção e ação; gesto e ausência; tudo e nada. Em alguns contextos, a Arte Contemporânea estrutura desencaixes entre biografia e obra; entre linguagem e tema; entre forma e conteúdo. Um dos ensejos são as dinâmicas de questionamento e incorporação, de refração e acomodação, de atribuições antes reservadas a críticos, historiadores e curadores na inclusão das linguagens de apoio na expressão visual, que são as próprias formas de registro. Assim,

em parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que seja a obra e outros elementos relacionados – como a documentação ou o seu registro – não é necessariamente ou nitidamente delimitada. Assim, podemos observar uma série de produções artísticas que em sua realização irão incorporar, problematizar, questionar e misturar categorias a um certo momento consideradas estanques, no campo da produção, exibição e apresentação das obras de arte, no de seu registro e documentação (FERVENZA, 2008, p.1736).

5

Além das ideias explicitadas ao longo de tudo que ainda será lido aqui, segue uma possível aproximação:

para apreender a arte como contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontável de *agoras* (...) A menos que nos contentemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam na esfera artística, sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências (CAUQUELIN, 2005, p.11-2).

Talvez o que mais chama a atenção é que a taxonomia apresenta um limite pragmático que exclui o ainda por vir em função de sua própria inexistência e ausência de especificidade (ou por se valorizar a ambiguidade). Em meio a isto, a autora citada identifica a Arte Contemporânea à sociedade da comunicação cujas características elenca como ideologia estruturante: (a) a organização em rede; (b) redundância e saturação; (c) nomenclatura e distinção entre estética e arte; (d) construção de realidade; e, (e) indistinção de papéis sociais. O que não significa que a Arte Contemporânea seja reflexo ou consequência de uma sociedade com tais características, mas existem imbricações e relações mútuas que contaminam-se.

A elaboração de novas possibilidades, a partir de outros limites entre a Arte e o não-artístico podem suscitar ruídos ou inesperados desencaixes entre as estruturas teóricas de compreensão sociológica. Afinal, se o artístico é algo distinto de outras dinâmicas culturais circundantes justamente por configurar um processo historicamente específico de realizações que devem ser discernidas, como prosseguir este entendimento quando os limites são voláteis? A esta pergunta segue a sugestão que ao menos a própria Sociologia da Arte poderia, aos poucos, configurar uma disponibilidade estética na apresentação formal de seus conteúdos, sem deixar de ser sociológica. Afinal, se a intenção da Sociologia da Arte é fazer pesquisa em arte, existem pelo menos duas formas de conceber o que seria isto. Por um lado,

pode-se dizer, de uma maneira ampla, que pesquisa em arte é qualquer pesquisa que se desenvolva no campo das artes. Ora, a arte enquanto área do conhecimento humano, abarca um amplo espectro de expressões e manifestações. Este trabalho, embora limitando-se ao universo das artes visuais, pode ter em muitas circunstâncias os seus conceitos estendidos às artes em geral, e mesmo dentro desses limites estão todas as suas diversas faces: criação, recepção, crítica, ensino, etc. Essas faces, por sua vez, podem ser estudadas em muitas disciplinas, como história da arte, arte-educação, restauração, teoria da arte, curadoria, psicologia da arte, sociologia da arte e tantas outras (ZAMBONI, 2006, p.5-6).

Este geralmente é o limite da Sociologia da Arte: compreender a criação e a recepção artísticas de modo a apresentar suas pesquisas em um âmbito conexo com as escritas próprias à episteme científica. No entanto, caso aconteça existir um *artista-sociólogo*, será que seria possível uma outra forma de pesquisa em arte na qual poderia acontecer um “*trabalho de pesquisa em criação artística, (...) que objetiv(e) obter como produto final a obra de arte*” (ZAMBONI, 2006, p.6)?

**É possível incorporar métodos poéticos
do fazer artístico para a elaboração de um conhecimento sociológico?**

Isto feito, o resultado é Arte?

Sociologia?

Arte-etc. ou artificação-sociológica?

Enfim. Esta proposta, que a princípio pode parecer aparentemente duvidosa, encontra respaldo na produção de alguns outros pesquisadores que apresentam a possibilidade de estabelecer novas relações de sentido entre as formas de compreensão e os modos de representação sociológica (BOURDIEU & HAACKE, 1995; HARVEY-BROWN, 1989; LATOUR & HERMANT, 1999; LATOUR & WEIBEL, 2005).

Esta outra ênfase poderia promover uma Sociologia que evita a cisão entre o conhecimento e a própria realidade; entre o entendimento e a sensação; entre razão e intuição; entre a organização teórica de experiências e o registro destas. Estas cisões muitas vezes acontecem devido a certos constrangimentos em que a imaginação é substituída pelo saber. Isto porque, ao longo do tempo foram sustentadas estruturas que legitimam como acadêmico, tão somente um saber formal quase exclusivamente técnico que *“não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho dos outros, o capital”* (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.20). Com isto, a própria Sociologia finda em ser algoz de um conhecimento que atenta para a primazia da objetividade do mundo, mundo este destituído de suas possibilidades subjetivas; que instaura uma distância ontológica entre sujeito e objeto de conhecimento de modo que se tem a impressão que pensamento e realidade estão separados, ou que nunca poderiam ser percebidos juntos.

A reflexão aqui apresentada aponta a importância de uma compreensão do próprio pensamento como resultado de processos sociais. Contrário a isto, o *conhecimento esclarecido* compõe uma automitificação por fazer acreditar em uma teoria unificada, estruturada por uma lógica formal na qual qualquer conhecimento pode ser deduzido da ordem natural das coisas. O pensar assim estruturado cria uma situação na qual *“as múltiplas afinidades entre os entes são recalcadas pela única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador ocasional de significado”* (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.25). Disto decorre uma homogeneidade ontológica das manifestações fenomenológicas da *“transcendência do desconhecido”* (op. cit., p.29) devido a uma *“eliminação do incomensurável”* (op. cit., p.27). As consequências imediatas seriam um *“pensamento coisificado”* (op. cit., p.38) limitado por uma *“autocomplacência do saber”* (op. cit., p.36). Em tantas palavras, estaríamos diante de um ritual do pensar que *“apesar da autolimitação axiomática, se instaura como necessário e objetivo”* (op. cit., p.37). Em meio a esta crítica (*que pode configurar um pessimismo estrutural*) eis que surge uma possibilidade de respiro, ou de exceção: os autores indicam uma outra forma de estruturar a relação entre intuição e conceitos em uma dimensão simbólica do sentido na qual signo e imagem coincidem; coincidência esta localizada para além do limite de compreensão na qual a função da imagem é a inexauribilidade. Esta possibilidade estaria diretamente relacionada à estrutura de conhecimento específico das Artes.

Aos autores, restava compreender como seria possível transformar a Arte em algo além de um mero objeto de contemplação pois, “enquanto a Arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social” (op. cit., p.44). Se por um lado a Sociologia da Arte poderia reconhecer a possibilidade de uma forma mais estética, talvez neste processo de estranhamento do saber consigo mesmo, a teoria poderia prover um espaço de compreensão cognitiva e sensorial. Deste modo, para aqueles arraigados de garantias, talvez as colocações feitas aqui sejam um devaneio infrutífero. Paciência. Não o são para mim. Muito pelo contrário. É reconfortante expor que tenho encontrado espaço de reverberação profícua, não necessariamente por entre os discursos com os quais tinha a intenção de diálogo, mas ao contrário: confabulações em contextos onde imperava o silêncio do desconhecido. Aos poucos alimento cada vez mais a percepção que as representações/registros do conhecimento obtêm sentido não apenas por sua relação com a realidade, mas também a partir de sua conexão com outras representações.

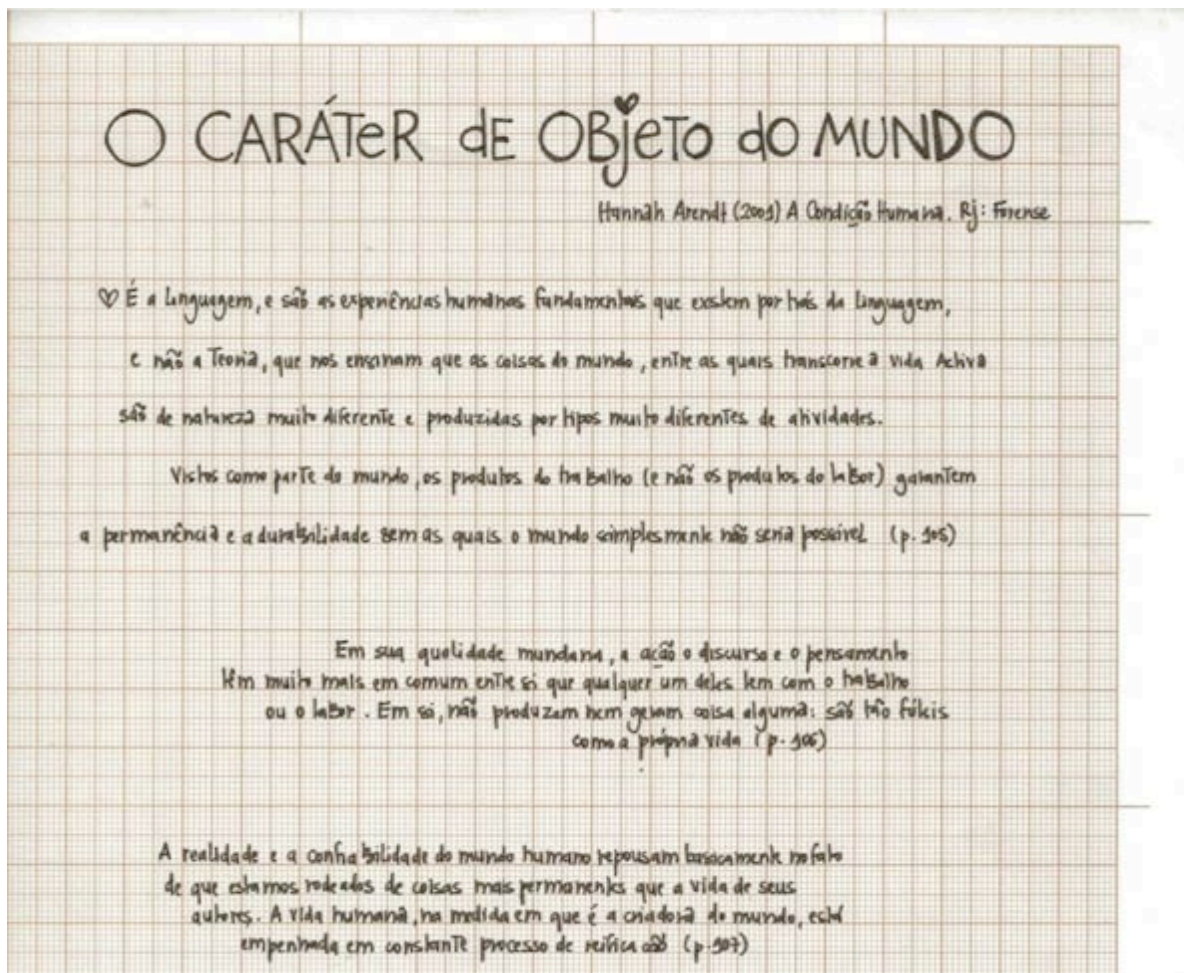


Fig.70 • Luisa Günther (2013) O caráter de objeto do mundo. Desenho.

Esta percepção conquistada será desdobrada ao longo destas páginas cuja intenção é compor um *Livro-objeto* ou uma *Tese/coisa* para que, assim, uma pesquisa em Sociologia da Arte configure uma poética jungida de ***conteúdo teórico-prático-formal***. De modo a esboçar as consequências daquilo que proponho como rastro de mim mesma o presente trabalho confere significado simbólico a cada detalhe aqui apresentado (***até mesmo àquilo que parece irrelevante ou fortuito***) e divide-se em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, explico um contexto invisível pontuando questões que tangenciam as sutilezas da História da Arte para aproximar a Sociologia de um diálogo que já acontece há algum tempo entre o artístico enquanto realização e sua inserção em discursos sincrônicos, diacrônicos ou anacrônicos. A partir deste mote a discussão transborda de uma análise de implicações de algumas poéticas em direção ao estatuto do artista enquanto fazedor do artístico. Aqui, o desafio é lidar com a ambiguidade que existe em torno da figura do artista pois, ao mesmo tempo em que este não é uma referência necessária, é uma constante. Frente a isto, uma ressalva deve ser estipulada quanto às posturas teóricas que, em contrapartida a análises biográficas, focam o agenciamento coletivo para a compreensão da ação (***como se não fosse possível fazer uma sociologia do indivíduo***). Assim, a questão não é desmerecer esta forma de compreensão (***até mesmo porque ela condiz com as ansiedades de conhecimento de alguns pesquisadores***), mas considerar a dimensão sociológica do discurso autobiográfico, autoral e êmico daqueles que compõem o artístico a partir de sua própria experiência.

No segundo capítulo apresento uma (re)visão de pesquisas em Sociologia da Arte para uma aproximação à Arte Contemporânea. Faço isto no interesse de expor certos acúmulos de conhecimento que poderiam ser intercambiáveis com outros saberes (***e talvez de fato seriam se tivessem outro tipo de visibilidade***) de modo a estruturar significados para além da especialização disciplinar, em novos esquemas de referência. Aqui também é elaborada uma proposta ***teórico-metodológica*** que retoma as proposições da Sociologia do Espírito de Karl Mannheim para desdobrar a memória enquanto método poético da Sociologia. Já no terceiro capítulo, a escrita distende poéticas contemporâneas em quatro instâncias de registro: a exposição, o catálogo, a revista e o livro de artista. Estas formas de documentação são referências que dimensionam diálogos imagéticos de modo a questionar limites do dizível. Principalmente aqui, mas isto é válido para todo o trajeto de leitura aqui instaurado, a apresentação de imagens não é intencionada como forma de ilustrar o texto, mas como existências em si mesmas, sendo a sua miscelânea uma intenção.

No quarto capítulo apresento uma **poética topocronológica** que desdobra as consequências dos *pangrafismos* em outro formato e intenção. Para aqui se estendem as considerações anteriores feitas sobre o diário, o cotidiano e o registro da intimidade. Finalmente, no quinto capítulo, pontuo questões desta poética com desdobramentos temáticos e teóricos restritos à minha possibilidade de percepção dos mesmos.

(...) e bom proveito!



Fig.71 • Luisa Günther (29/03/2001).
O maior risco é não se arriscar.
1/8 de Panfleto.

Dicas para um leitor desprevenido

Escrevo estas palavras com cautela já que o interesse não é a criação de uma legenda para verter a sua experiência de leitura em um uníssono com a minha escrita. Afinal, acredito que entre a minha escrita e a sua leitura deve haver um sutil desencontro entre nossas subjetividades para que assim, um novo momento de compreensão possa ser instaurado. No entanto, este desencontro não pode comprometer a possibilidade do entendimento, a partilha da sensibilidade, a comunhão do interesse. Reitero que este desencontro precisa ser sutil, caso contrário, esta escrita não será lida.

Por isto, o intuito de deixar explícitas algumas de minhas intenções. Ao longo do texto, elas eventualmente são óbvias, mas talvez precisam ser confirmadas devido às expectativas prévias que circunscrevem a aproximação a isto aqui apresentado. Faço uma escolha deliberada de escrever em primeira pessoa, como quem confessa. Sei que isto não é costumeiro em uma escrita acadêmica que deve ser rigorosa quanto ao teor e a validade do que publica. No entanto, não compartilho da aparente condição de oposição mútua entre rigor e humor. As marcas de oralidade desta escrita provocam uma situação contínua de *quase* ruptura com a ordem do discurso estabelecida como legítima. Neste percurso, as variações tipográficas; a diagramação; a relação entre estruturas verbais e visualidades de outra natureza; os neologismos; os parênteses de pensamento; a circularidade da prosa; as ironias coloquiais inesperadas e as aparentes redundâncias conceituais, cada um destes detalhes confluem para particularidades na narrativa: seja para chamar a sua atenção; causar estranhamento; provocar eufonia; indicar a autoreferencialidade da autoria; explicitar o pensamento no momento mesmo da escrita; ou, simplesmente, suscitar a desconfiança de tudo ser tão somente uma blague.

(...)

mas

não

é.

.1.

Dos evidentes invisíveis

Meu objetivo é sempre capturar a magia da realidade e transferir essa realidade para a pintura - tornar o invisível visível por meio da realidade. Pode parecer paradoxal, mas na verdade o que forma o mistério de nossa existência é a realidade.

Max Beckmann

O valor de uma obra reside naquilo que ela não é.

Pablo Picasso

Em qual realidade reside o valor das coisas que não são; que ainda não estão; que possam vir a ser?

Será que a teoria é um espaço que antecipa expectativas e tendências; percepções e afetos?

p. 317 Uma Teoria equivale a uma síntese de proposições de um campo especializado ligados de tal modo entre si que se podem deduzir de algumas destas todas as demais

p. 321 Na medida em que o conceito da Teoria é independentizado, como que sendo da essência interna da coisa (Erkenntnis) ou possuindo uma fundamentação a-histórica, ele se transforma em uma categoria causalizada (verdinglicht) e por isso

Ideológica

o conhecimento é uma autopreservação contínua do existente

p. 325 Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão percebido/perceptivo.

Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana, sendo que o indivíduo se autopercibe no momento da percepção, como perceptivo e passivo.

☆ o fato percebido (antes mesmo de sua elaboração teórica consciente por um indivíduo cognoscente) já está codeterminado pelas representações e conceitos

p. 326 A práxis humana consciente determina inconscientemente não apenas o lado subjetivo da percepção, mas em maior medida também o objetivo.

p. 327 A determinidade (Bestimmtheit) subjetiva do material sensível sobre o qual o indivíduo nada sabe.

p. 329 A formulação de tais hipóteses (por mais reduzida que seja sua probabilidade) é considerada inclusive uma

realização socialmente necessária e valiosa, que de qualquer maneira não é em si hipotética, mas uma demanda social de condições existentes.

O pensamento teórico compreende a si mesmo como hipótese e não como certeza... p. 329

Fig.72 • Luisa Günther (2013) Teoria Crítica. Desenho. Tamanho variável.

À medida que se afirma que toda e qualquer teoria não é uma explicação do mundo, mas sim, uma explicitação de uma relação estabelecida com o mundo como espaço de/para representações, o interesse passa para questões metodológicas de **como** um conhecimento vem a ser. Em tratando-se de uma pesquisa em artes é preciso levar em consideração a dimensão auto-reflexiva (*confissões conceituais*) de processos criativos pois, as várias possibilidades de efetuação de uma ideia sensorial muitas vezes dependem da consciência que um agente tem de si e de suas possibilidades. Algo que muitas vezes vem repleto de contradições. Uma mesma *ideia sensorial* pode ter diferentes princípios de realidade em uma situação que muitas vezes tende a vir a ser outra de si mesma.

Pode parecer que a estrutura de representação do artístico seja contraditória ou que a narrativa sobre o processo criativo seja ambígua, entretanto, esta não conformidade pode ser, em si, um dos seus princípios de identidade. Se as coisas podem tornar-se constantemente outras, podemos supor que a *identidade desigual* é uma constante em qualquer processo criativo que deflagra novos sentidos e significados. Constatar que as coisas se tornam outras, além de depender de uma percepção diacrônica das estruturas e situações, também implica uma percepção sincrônica e imediata de qual havia sido a percepção sincrônica anterior. O que instaura um anacronismo preeminente e uma historicidade própria. Com isto, pensar nas imbricações e fronteiras não apenas entre a Arte Contemporânea e como esta interpela possibilidades e categorias para a Sociologia da Arte é também considerar os limites da própria História da Arte.

A questão que se coloca é como transpor e habitar estas frestas que implicam fronteiras disciplinares. **A lacuna que existe entre a experiência do conhecer e o registro do conhecimento em uma estrutura de representação** é parte de um “*processo da tradição histórica, [em que] a definição, na arte, da relação entre aquilo que é condicionado pela história e aquilo, que, assim condicionado, pode pretender efeitos e validade duradouros*” (HUCHET, 2004, p.1). Como consequência este amálgama elabora “*uma história da enunciação cultural ou artística, de sua cristalização, de sua duração, uma história das permanências, um devir*” (op. cit., p.3). Assim, quase como em um manifesto, Huchet apresenta as sutilezas incompatíveis e a sequência de

Enquanto alguns indagam sobre as definições simultâneas para a História da Arte como zona de confluência disciplinar de metodologias díspares, outros transitam em um questionamento “*se a arte e a narrativa acerca da arte ainda [são] adequadas uma à outra, tal como estávamos acostumados*” (BELTING, 2012, p.33). Frente a este panorama

a história, por fim, como lugar da identidade ou da contradição, perdeu sua autoridade na mesma medida em que se tornou onipresente e disponível. Cessa também assim a história da arte como modelo de nossa cultura histórica (op. cit., p.32).

Nesta perspectiva, se para alguns, nada mais resta intacto do artístico ou de quaisquer de suas circunstâncias epistemológicas (*discussão esta que sinceramente não julgo o mérito, tampouco atesto importância para as intenções que permeiam esta proposta*), para outros, a Arte e a História da Arte confundem-se como um mesmo espaço de possibilidade. Um mesmo conhecimento que se apresenta como se fosse uma mesma estrutura jungida de sentido, com uma dinâmica própria de possibilidades dialógicas entre conceitos, contextos e valores de modo a circunscrever um tipo específico de produção cultural. Como se fossem os dois lados de uma mesma existência, de um mesmo saber, de um mesmo espaço semântico que não é necessariamente contínuo ou coerente. Agora, apesar de serem instâncias díspares, propõe-se um sinônimo no qual

a arte é entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado. (...) Como realização cultural, o enquadramento tinha uma importância tão grande quanto a própria arte que ele capturava. Somente o enquadramento fundia em imagem tudo o que ela continha. Somente a história da arte emoldurava a arte legada na imagem em que aprendemos a vê-las. Somente o enquadramento instituía o nexo interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu (op. cit., p.35-6).

Nestes termos, talvez seja interessante acrescentar que a Arte **também** enquadra a História da Arte e, para além de uma relação de polaridade ou hierarquia, este *enquadramento* mútuo compõe um sistema. Este sistema ao mesmo tempo, **integra e exclui as instâncias da produção, da atribuição de sentido e da disponibilização pública de determinados conteúdos em detrimento de outros. Tais enquadramentos não são estanques, mas estruturas que promovem encontros e confrontos entre diferentes interesses teórico-metodológicos, entre diferentes possibilidades semântico-ideológicas e entre diferentes oportunidades.**

Para além disto, a prática do artístico apreende instâncias de percepção sinestésica, de intuição e sensibilidade que podem estar para além dos limites dos *enquadramentos* já instituídos, o que pode gerar desafios e contrastes. Isto porquê, considerando o *enquadramento* como algo que estabelece e é estabelecido (*como as estruturas estruturadas estruturantes de Bourdieu*), é preciso ponderar os conflitos entre saberes, interesses, práticas e expressões. Afinal, *qual a configuração do quadro quando o seu contingente vaza para além do limite de suas bordas? Qual o status do discurso quando se revela o proibido? O que precisa ser esquecido, sonogado, dissimulado para ocultar o inconveniente?* Não desmerecendo estas dúvidas, considero que o *enquadramento* reverbera

os campos de produção cultural [que] propõem, aos que nele estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em “ismo” (...) esse espaço de possíveis é o que faz com que os produtores de uma época sejam ao mesmo tempo situados, datados e relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente social e econômico (BOURDIEU, 2001, p.53).

Admito que parece algo um tanto contraditório (*talvez por uma questão semântica*), pensar o *enquadramento* como um *espaço de possíveis*. No entanto, isto elabora uma dinâmica de intersecção e exclusão de narrativas sutis que diferenciam as várias *Histórias da Arte*, como elencadas por Huchet (2004). Assim, já que o *enquadramento* é mútuo gostaria de concatenar algumas produções em Arte (*que não são necessariamente poéticas*) que tangenciam questões aproximadas com estas concepções de História da Arte. Faço isto sabendo que cada uma destas imagens existem em si mesmas e não são intencionadas como forma de ilustrar a citação. Sua miscelânea, ao contrário de ser uma narrativa coerente é simplesmente o que aparenta.



1. narrativa cronológica



5. história dos estilos, dos gêneros



2. inventário, atribuição, datação, classificação...



6. formalismo...



3. iconologia



4. história da representação e da função mimética



7. antropologia histórica das imagens



8. montagem crítica



12. economia



9. semiologia



13. diálogo intercultural



10. sociologia



14. vulgata política



11. magia



15. mitografia nacionalista



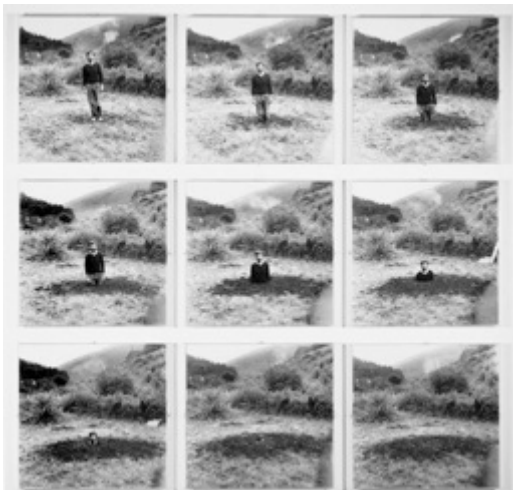
16. história do patrimônio



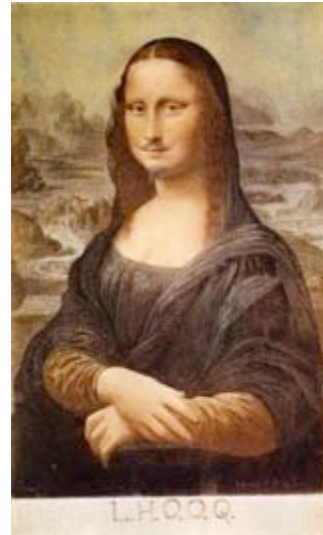
17. história de uma essência indiscutível



18. história da teologia



19. teleologia



20. (...) sucessão de crises entre conservadorismo e inovação



21. história da crítica



22. "mediologia"



23. história dos projetos conscientes dos artistas



24. história da recepção social...



27. história da experiência sensível e da relação cognitiva com as aparências



25. história do “lugar do espectador”



26. depósito de estratos anacrônicos e inconscientes que, nas imagens, vão além das intenções



28. metapsicologia do visual



29. história do olhar



32. psicanálise das imagens,
dos sintomas e dos artistas



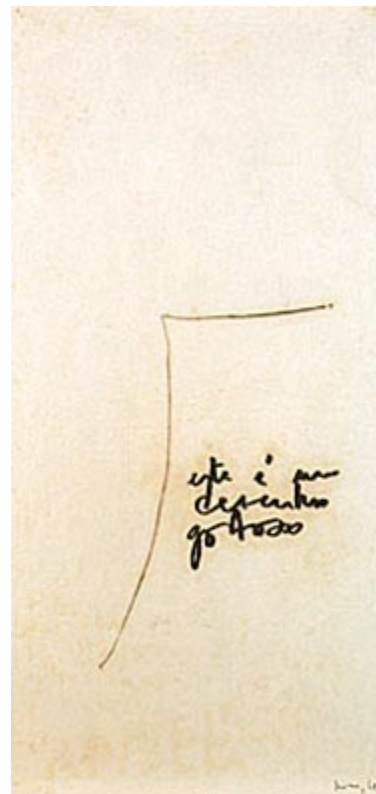
33. "deiscência do Ser"



30. produção de um inconsciente óptico



31. teatro dos corpos, dos sentidos



34. material de uma filosofia

1. Fig.73 • Paul Kos (1970) Som de gelo derretendo. Instalação. MOCA, São Francisco.
2. Fig.74 • Lygia Pape (1967) Caixa das baratas. Objeto. 25 x 35 x 10 cm.
3. Fig.75 • Marcel Duchamp (1917) A fonte. Ready-made. 23 x 18 x 60 cm.
4. Fig.76 • René Magritte (1928) A traição das imagens: isto não é um cachimbo. Pintura. 60 x 81 cm.
5. Fig.77 • Sigmar Polke (1968) Arte moderna. Pintura. 150 x 125 cm.
6. Fig.78 • Luisa Günther (2012) A morada das ideias. Instagram.
7. Fig.79 • Adriana Varejão (2005) Figura de convite III. Pintura. 200 x 200 cm.
8. Fig.80 • Joseph Kosuth (1986) Zero&Not. Instalação. Bergasse 19, Viena.
9. Fig.81 • Yoko Ono (1967) Metade de um quarto. Instalação. Lisson Gallery, Londres.
10. Fig.82 • Guerrilla Girls (1990) Arte-Protesto.
11. Fig.83 • Joseph Beuys (1974) I like America and America likes me. Performance. Rene Block, Nova York.
12. Fig.84 • Cildo Meireles (1978) Zero Dollar. Proposição. Litografia. 6.6 x 15.8 cm.
13. Fig.85 • Nick Ut (1972) Crianças fugindo de um ataque de napalm. Fotografia.
14. Fig.86 • Artur Barrio (1969) Trouxas ensanguentadas. Proposição Urbana.
15. Fig.87 • Jasper Johns (1958) Três bandeiras. Pintura. 76.5 x 116 cm.
16. Fig.88 • Rachel Whiteread (1993) Casa. Registro.
17. Fig.89 • Orlan (1990) A reencarnação de Santa Orlan. Performance/Proposição/Videoarte.
18. Fig.90 • Fra Angélico (1437-46) A Anunciação. Pintura. 233 x 330 cm.
19. Fig.91 • Keith Arnatt (1969) Auto-enterro. Projeto de interferencia televisiva.
20. Fig.92 • Marcel Duchamp (1919) L.H.O.O.Q. Proposição/Interferência. 19.7 x 12.4 cm.
21. Fig.93 • Nelson Leirner (1966). Porco empalhado. Objeto. 83 x 159 x 62 cm.
22. Fig.94 • Ricardo Basbaum (1997) EU-TU. Proposições.
23. Fig.95 • Olafur Eliasson (2003) O projeto climático. Instalação. Tate Modern, Londres.
24. Fig.96 • Michael Asher (1974) Exibição na Claire Copley Gallery, Los Angeles.
25. Fig.97 • Bruce Naumann (1970) Corredor de luz verde. Instalação.
26. Fig.98 • Max Ernst (1925) Romeu e Julieta. Frottage. 251 x 200 cm.
27. Fig.99 • Berndnaut Smilde (2012) Nimbus. Proposição/Registro.
28. Fig.100 • Robert Rauschenberg (1953) Desenho apagado de De Kooning. 64.14 x 55.25 cm.
29. Fig.101 • Chema Madoz (2000-5) Imagem sem referência. Fotografia. <http://www.chemamadoz.com>.
30. Fig.102 • James Turrell (2010) Light rooms. Instalação.
31. Fig.103 • Carolee Schneemann (1964) Meat joy. Performance. Judson Church, Nova York.
32. Fig.104 • Kurt Schwitters (1923-37) Merzbau. Instalação. Waldhausenstraße 5, Hannover.
33. Fig.105 • Lygia Clark (1960) Bicho. Escultura. Tamanho variável.
34. Fig.106 • Mira Schendel (1965) Sem Título. Óleo sobre papel arroz. 47 x 23 cm.

Como seria se legendas nunca fossem acompanhadas por imagens?

qual o limite do óbvio?
para quem?
quando?

Claro que as associações apresentadas são algumas, entre outras, possibilidades.

Outra pessoa escolheria outras imagens, obras, artistas, situações.

Apresentar uma sequência de imagens aglutinadas em um mesmo espaço, como se pudessem ser contíguas, como se não estivessem sendo traídas de suas particularidades, também revela uma postura ou uma preferência. Além destas, também foram escolhas: relacionar cada imagem com informações díspares advindas de uma citação anterior; separar cada imagem de sua legenda *apropriada*, sendo o apropriado aquilo que geralmente configura a referência do conteúdo que remete ao artístico; expor a lista de referências que confere informações de cada imagem em um outro espaço de modo que sigam contextos mnemônicos separados; não elaborar um comentário específico sobre cada imagem, tampouco sobre sua autoria, sua poética, seu contexto de inserção, como se cada imagem fosse óbvia ou auto-evidente (**Vide tópico 1.1**). Explicito estas escolhas no intuito de retomar que, cada uma delas, promove um *enquadramento*. No entanto, é possível que este *enquadramento* não comungue das formas usuais de *enquadramento*, gerando **um impasse quanto à extensão do que é plausível no espaço dos possíveis**. Em meio a isto, bem sabemos que

a relação que se estabelece entre as posições e as tomadas de posição nada tem de uma determinação mecânica: cada produtor, escritor, artista, sábio constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou a recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados a sua posição no jogo lhe inspiram (**BOURDIEU, 2001, p.64**).

Assim, o insuspeitado, o inusitado, o inoportuno ou o incomum também são alternativas por entre aquilo que é possível, mas talvez, por não serem a escolha imediata ou recomendada ou recorrente, fındam por não configurar oportunidades realizadas. Entretanto,

em que momento poderiam vir a ser oportunidades realizadas?

Será que ao serem realizadas configuram um possível-plausível?

Qual a dinâmica do processo posterior de revalidação do insuspeitado em costumeiro, do inusitado em ordinário, do inoportuno em aceitável ou do incomum em frequente?

A não ser que seja de predileção ou propósito de alguém fazer o contrário daquilo que é esperado, às vezes este é justamente o desafio. Ainda mais quando é levado em consideração que a produção artística da segunda metade do século XX possibilita e promove a emergência de outros *espaços de possíveis*, de circuitos alternativos para suas realizações experimentais.

Para além da rede institucional dos museus e galerias, do respaldo da crítica ou da consagração historiográfica, identifica-se que artistas e outros propositores⁷ têm inovado o panorama das Artes com poéticas que contribuíram para uma cena *repleta de manifestações inclassificáveis na nomenclatura canônica*. Em contrapartida, muitas vezes estas manifestações, que acontecem em diálogo com novos espaços e outros públicos, proporcionaram a transformação das condições de produção e circulação existentes, criando *(possibilidade para o possível)* um mesmo por entre o díspar. O que aqui chamaria a atenção de um pesquisador seria o questionamento sobre **como a transformação do circuito antecede/precede e condiciona a própria trajetória artística**. Particularmente, o que também me interessa é compreender *até que ponto valores, desejos e ansiedades criam necessidades inexistentes até então? Até que ponto a criação de necessidades implica a possibilidade de sua concretização?*

Como ocorre a reivindicação ao discurso artístico legítimo?

Não apenas por emergentes, excluídos ou incompreendidos, a legitimidade discursiva é reivindicada também por aqueles que, ao promoverem novas possibilidades, passam a ser incorporados ao circuito. Afinal, *como um artista esboça pertencimento/exclusão?* Algumas vezes, até mesmo o artista pode se surpreender com os resultados de seus afetos, empreendimentos e percepções. *Como o artista poderia supor, adivinhar, prever os vários vértices de seu processo? Como antecipar as consequências? Como projetar as próprias expectativas e a dos outros?*

7

Em algumas de suas manifestações a Arte Contemporânea propõe uma nova relação em que a interação com o público define as múltiplas possibilidades de configuração da percepção e da significação do artístico. Ao romper com a oposição entre sujeito/objeto e promover uma extensão entre artista-obra-público, a manifestação artística coloca a própria existência enquanto fenômeno. Este posicionamento fica evidenciado na provocativa assertiva de Lygia Clark (1920-1988):

somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1980, p.31).



Talvez estas nem sejam questões fundamentais, mas de alguma forma permeiam a prática de diferentes tipos de poéticas que ocorrem em circunstâncias híbridas e heterodoxas. Sendo assim, seria possível um entendimento sobre elementos díspares, bem como sobre aquilo que motiva a prática artística? A motivação nem sempre é evidente, tampouco imediatamente perceptível. Ainda mais, considerando que **o artístico nem sempre é um espaço normativo de compreensão**. Assim, será que a compreensão da motivação seria uma forma de elucidar até que ponto as ideias são funções do envolvimento social⁸ daqueles que as sustentam?

Existem inúmeras situações sociais em que nos deparamos atônitos.

Muitas vezes nos questionamos se as pessoas percebem *quem são?*; *onde estão?*; *como agem?*; *como afetam os outros?*. Interessantemente, quando surge a necessidade de nos fazermos estas perguntas, geralmente respondemos imediatamente que não: que não é possível que as pessoas saibam qualquer coisa que seja, pois se soubessem... tudo seria tão diferente. Quase sem querer, ao responder desta forma, provocamos constrangimento social: nos resguardamos em nosso estranhamento; desautorizamos o outro em sua consciência e responsabilidade; corroboramos para uma hierarquização da racionalidade perante outras formas de ser e agir; expiamos nossa própria piedade. Agora, estas minhas considerações poderiam passar despercebidas. Afinal, como isto se relaciona à Sociologia da Arte (*que afinal é o conteúdo central desta escrita*)? Acredito que este tipo de consideração, sobre como nos percebemos e em que circunstâncias, contextualiza algumas questões pautadas pelo pensamento de Margaret Archer (2007) cujo interesse circunda o mecanismo causal que liga a *agência humana* e a *estrutura social* (*e isto interessa à Sociologia*).

Archer parte do princípio que as influências estruturais e culturais não são determinantes do comportamento e da ação social e procura demonstrar que os próprios *agentes* atuam na *estrutura* por meio de suas ações, de suas intenções, de suas interferências. Em se tratando do processo de criação artística, isto é um tanto evidente, mas nem sempre operante em análises sobre as *condições de possibilidade* de um artista pois, muitas vezes, estas sequer existem.

8

Para aqueles desdenhosos da qualidade reflexológica da arte (por considerarem que isso desmerece a produção artística), talvez seja importante considerar, ao menos, que a Arte evidencia nossas formas de envolvimento com a realidade (KAVOLIS, 1964). Esta discussão se torna ainda mais interessante quando associada às considerações quanto à forma de engajamento de intelectuais com ideologias e situações de classe (GRAMSCI, 1972; KURZMAN, 2002; MANNHEIM, 2004; MICELI, 2001).

A autora refuta interpretações que consideram a *estrutura* e os *agentes* como entidades ontologicamente inseparáveis, por estas interpretações não considerarem a objetividade da *estrutura* e a subjetividade do *agente*, perdem a compreensão do potencial da “*reflexividade agencial*”, enquanto mediadora da influência da estrutura sobre a agência. Nestes termos, *estrutura* e *agência* seriam distintos extratos da realidade, e portanto, possuiriam propriedades irreduzivelmente diferentes, com modos relativamente autônomos de contribuir com a existência social. A autora traz à análise as propriedades objetivas da *estrutura* e as propriedades subjetivas do *agente* que são de fundamental⁹ importância para o entendimento das relações recíprocas entre estas dimensões. Margaret Archer remete o ponto central¹⁰ de sua abordagem ao poder causal das formas sociais em um processo de condicionamento que envolve dois tipos de motivação, sendo um pertinente à estrutura do mundo com as suas limitações e o outro ao agente, portador de reflexiva acuidade, criatividade e comprometimento.



Após estas considerações a autora desdobra o conceito de *reflexividade* como uma propriedade pessoal e emergente que tem poderes causais. Ao reivindicar atenção da teoria sociológica para a *reflexividade* como forma de agência social, a autora refuta interpretações reducionistas sobre a importância da subjetividade na agência humana.

9

Devo confessar que, a princípio, não apresento maiores objeções a este tipo de posicionamento teórico. Acho um tanto evidente que existam qualidades específicas tanto da estrutura social, quanto da agência humana, e que estas não são uma só e a mesma coisa. Afinal, por mais metonímica que possa ser a minha relação com o todo social ao qual pertença, se incorporo a estrutura a ponto de também ser ela, seria um tanto improvável sê-la em seu todo já que isto também implicaria que conteria em mim, como parte de minha identidade e agência, tudo aquilo que compõe todos os outros (afinal, a alteridade não é homogênea). Por mais dialética que seja esta situação (sou tudo aquilo que sou, mas também sou o que não sou), ela é exponencialmente complexa, dificultando não apenas a análise, mas também a razoabilidade do argumento. O que de fato me causa um certo receio são os limites teórico-metodológicos que continuam dicotômicos: a estrutura percebida como objetiva e a agência como subjetiva. Não existiriam situações contrastantes em que acontece justamente o contrário? A agência do outro (subjetiva para ele) pode ser percebida por mim como uma realidade (estrutura) objetiva? Em tantas palavras: **a agência pode ser uma estrutura?**

10

Margaret Archer nota que geralmente, as análises têm sido direcionadas aos poderes estruturais e culturais que embutem o agente para condicionar suas ações. As propriedades estruturais e culturais condicionam os agentes ao influenciar suas tomadas de decisão para a ação por meio de restrições e permissões; e, responder a este condicionamento envolve formas subjetivas e reflexivas de existir e atuar no mundo. Assim, os *espaços de possíveis* e os *enquadramentos* seriam formas estruturais a partir das quais acontecem escolhas.

Margaret Archer sugere que a *conversao interna (aquela voz que nos interpela em diálogos conosco mesmo)*  o processo de mediao por meio do qual agentes respondem às formas sociais, podendo sua resposta ser de maneira intencional, distinta, falha e corretiva. Para que a *conversao interna* seja profua em sua funo de atribuir ao agente o poder de deliberao reflexiva, ela deve ser genuinamente interior, ontologicamente objetiva e causalmente eficaz. Para a autora, se não fossemos reflexivos, o conceito de *agente social* não teria significado. Porém, há até pouco tempo a *reflexividade* era assumida como atributo dado (*natural e óbvio*) aos seres humanos, não interessando compreendê-lo sociologicamente. Ao elaborar sociologicamente este conceito, Archer entende a *reflexividade* como uma propriedade particular às pessoas e explora as relaoes deste atributo e de seu processo mediador (*conversao interna*), com as formas sociais. Ao remeter a mediao do agente com a estrutura  *conversao interna*, a autora assegura um espaço teórico para consideraoes sociológicas sobre uma atividade subjetiva mental. Finalmente, o sujeito sociológico ganha uma dimensão psicológica. A autora também aponta para a imprescindibilidade da perspectiva da primeira-pessoa como detentora exclusiva do estado mental de deliberao reflexiva. Para tanto, confere importância metodológica  biografia como recurso narrativo de significaoes sociológicas não apenas sobre os agentes, mas também sobre a própria estrutura social. Isto não implica necessariamente que o agente tenha *pleno conhecimento* de si, nem do mundo que o circunscreve. Pelo processo de *conversao interna* o agente poderá aprofundar-se em seu autoconhecimento, revendo, alterando e ampliando seu discernimento, deliberao e compromisso. Explicito ainda que estas categorias apontadas pela autora (*reflexividade* e *conversao interna*) exigem certo cuidado já que nem sempre  possível antecipar significados; nem sempre  possível prever estruturas ou, tampouco, organizar a percepoes em definioes. Por isto recomendo certa parcimônia ao querer desdobrar a compreensão do *espaço dos possíveis* por este viés teórico já que estas categorias não necessariamente reverberam todas as amplas formas de expressão, representao de realizaoes, expectativas de inseroes de toda e qualquer poética. No entanto, a *reflexividade agencial* possibilita que as trajetórias e as realizaoes simbólicas sejam percebidas para além de certos julgamentos *a priori* que classificam o *insuspeitado*, o *inusitado*, o *inoportuno* ou o *incomum* como enganos, posturas errneas ou desqualificadas. Cada escolha ou *enquadramento* compõe uma possibilidade que será respaldada (*ou não*) pelas dinâmicas do próprio *espaço dos possíveis* e pelas articulaoes decorrentes da *reflexividade* dos envolvidos. s vezes o que realmente importa  como alocamos a cognioes e a compreensoes, o entendimento e o afeto.

Com isto gostaria de resgatar certas questões propostas por dois distintos teóricos -Aby Warburg¹¹ e André Malraux¹²- para, assim, compor uma estrutura propositiva que desdobre as intenções aqui apresentadas.

O intuito é resgatar

A ideia de catalogação warburguiana, que valoriza aspectos subjetivos ao invés de campos teóricos e/ou conceituais para a organização de seu acervo, **[AQUI]** se aplica ao Museu Imaginário. A justaposição empática das obras no Museu poderia, com isso, ter qualquer justificativa para tal, desde que tivesse alguma empatia entre elas. Em uma sala específica poderíamos ter apenas obras de cor vermelha (monocromo ou predominantemente) como poderíamos ter obras que foram feitas no mesmo ano mas em diversas partes do mundo. Poderíamos desmembrar um movimento artístico para rearranjá-lo de outra forma (CRUZ, 2011a, p.1508).

11

(1866-1929). Historiador da Arte e teórico cultural, o cerne de sua pesquisa foi o legado do mundo clássico e a transmissão da representação clássica, nas mais variadas áreas da cultura ocidental ao longo do Renascimento. Responsável pela criação de um novo método (a iconografia) para os estudos de História da Arte, Aby Warburg ficou conhecido por fundar uma biblioteca dedicada aos estudos culturais, o *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, mais tarde conhecido como Instituto Warburg. Com o apoio do também historiador Fritz Saxl (1890-1948), transformou sua coleção em uma instituição acadêmica afiliada à Universidade de Hamburg. Com o advento do nazismo em 1933, o Instituto foi transferido para Londres e em 1944 vinculou-se à Universidade de Londres, configurando-se como a *University of London's School of Advanced Study*. Entre outros, contou com a colaboração intelectual e contribuiu para a formação de Ernst Cassirer **(1874-1945)**, Erwin Panofsky **(1892-1968)**, Ernst Gombrich **(1909-2001)** e Michael Baxandall **(1933-2008)**.

12

(1901-1976). Entre outras realizações, André Malraux **(2011)** estabeleceu uma reflexão sobre as mudanças na relação do espectador com as obras de arte a partir da instituição do museu. O estranhamento pode ocorrer em função de muitas vezes desconsiderarmos que o próprio museu é uma invenção recente: o primeiro museu com a intenção explícita de educação do público é o Museu Ashmolean **(1683)**, logo seguido pela inauguração do Museu Britânico **(1759)** e o Museu do Louvre **(1793)**. Os museus proporcionaram outra relação com a cultura e seus legados, os bens e o patrimônio na medida que favoreceram uma reflexão sobre cada uma das representações nele reunidas (ou deles ausentes), bem como um questionamento sobre os procedimentos de curadoria, constituição de acervo, patrimonialização e motivos de conservação.



Fig.107 • Maurice Jarnoux (1947) André Malraux e as fotografias para o Museu Imaginário. Fotografia

Reiterando a importância da empatia, se o que motiva tudo o que aqui se apresenta é aquela pergunta inicial “*até que ponto faz-se necessária uma mudança epistemológica nas práticas da Sociologia da Arte para um diálogo com as dinâmicas que circunscrevem a produção poética da Arte Contemporânea?*” explícito que minha intenção de criar outros diálogos possíveis advém de minha *reflexividade* sobre os *enquadramentos*. Aparentemente, a consequência de tudo isto pode ser um tanto díspar, mas talvez seja algo parecido com o *informe*, que de acordo com a designação de Bataille (2006) qualifica não somente

um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele (Bataille) designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe (CRUZ, 2011a, p.1503).

Em todo caso, a intenção não é cuspir para cima ou em um prato já vazio após satisfeita com a comida dali devorada. A vontade é apresentar outras formas, motivada por experiências que me são próprias e me permitem perceber o conhecimento de outro modo. Para isto, concorre não apenas o que vem sendo aqui compilado, mas também a consciência que, mesmo isto, é escolhido em função de um afeto ou afinidade conceitual.

Alguns podem até citar autores e artistas pelo simples fato de serem os queridinhos do momento, mas fica evidente que esta postura, a longo prazo, não tem o menor cabimento. Um exemplo de realização de escolhas consequentes a partir de afinidades e que promoveu *justaposições empáticas* foram as genealogias criadas para *Pós-projetos de pré-possíveis...*

composta por desenhos que apresentavam genealogias não usuais de artistas amalgamados em visualidades rizomáticas em diálogo (...) em vez de compor uma narrativa em História da Arte a partir de critérios tais como estilos, escolas, movimentos, linguagens estéticas ou intenções poéticas, o intuito era propor uma provocação historiográfica a partir das materialidades temáticas identificadas (GÜNTHER, 2013, p.227).

As materialidades temáticas escolhidas foram o *tecido*; o *quadrado*; a *luz*; a *palavra*; o *autoconceito*; e, a *antítese*. Para cada uma destas, desdobrei duplas artísticas ou tríades e, a partir destes foram elencadas outras sequências de artistas (*no sentido mais extenso possível*) que pudessem ter qualquer tipo de aproximação possível seja com a materialidade temática, seja com um dos artistas já elencados. Para completar, cada desenho apresentava instruções incompletas para a realização de uma situação espacial com cada uma das materialidades. A intenção era questionar o limite do incompatível para além dos marcos lógicos previsíveis de uma historiografia.

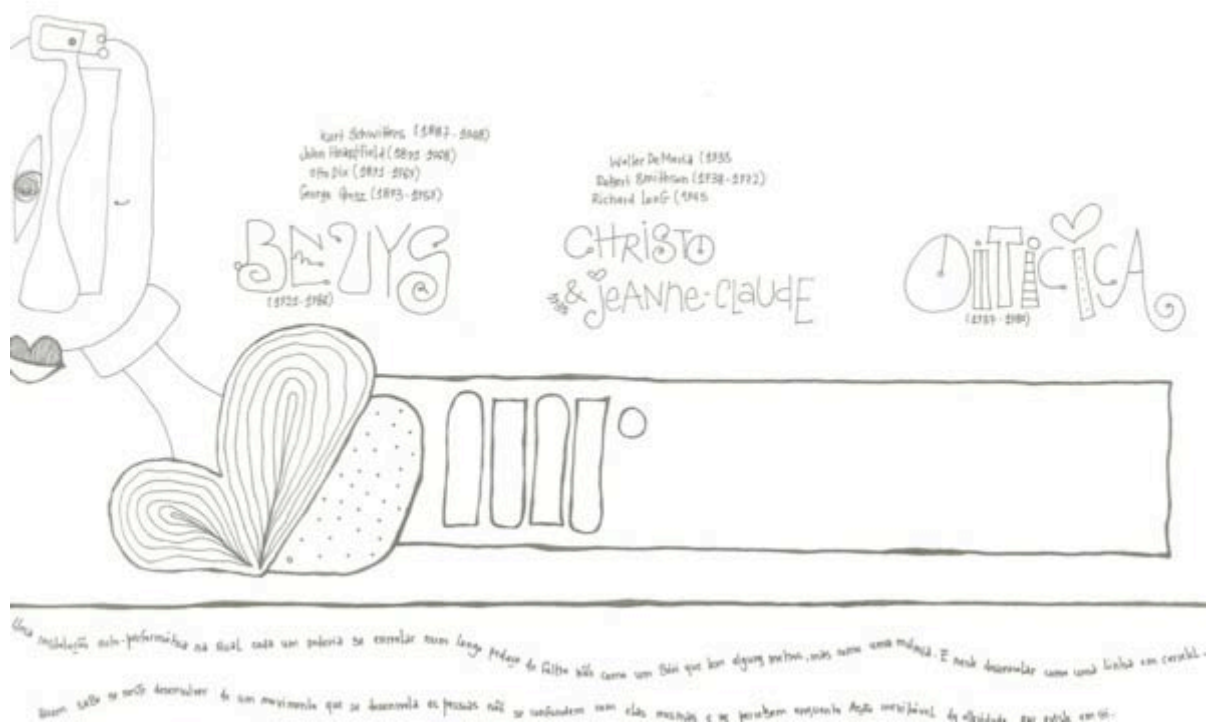


Fig.108 • Luisa Günther (2010) Homenagem ao tecido como possibilidade de conteúdos estéticos. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.

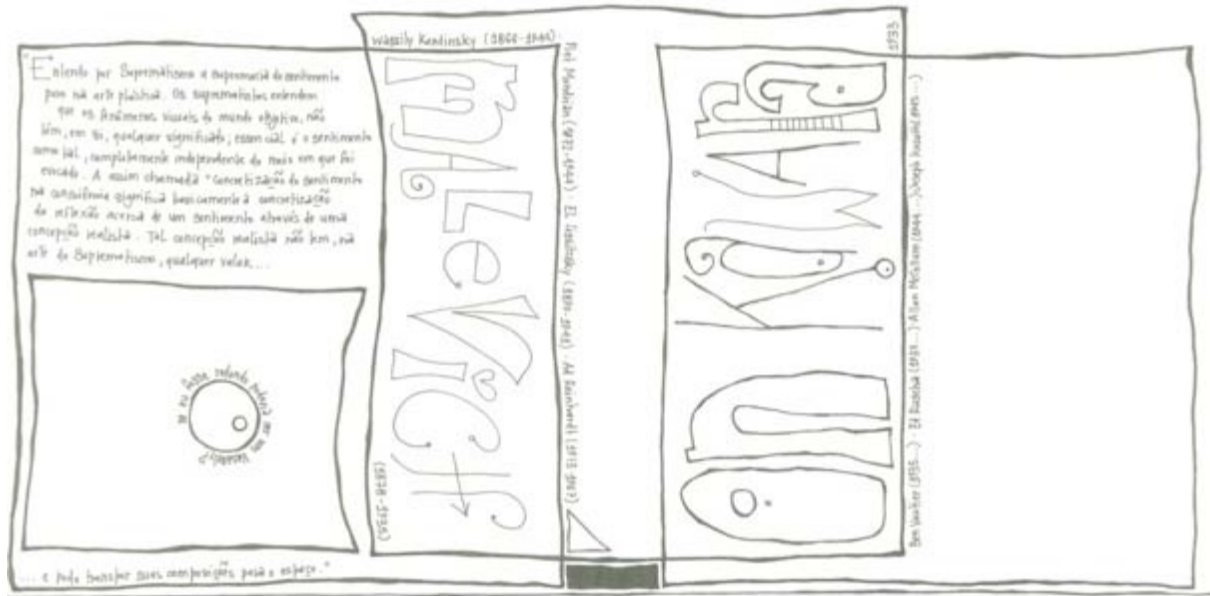


Fig.109 • Luisa Günther (2010) Homenagem ao quadrado como suporte de conteúdos estéticos. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.

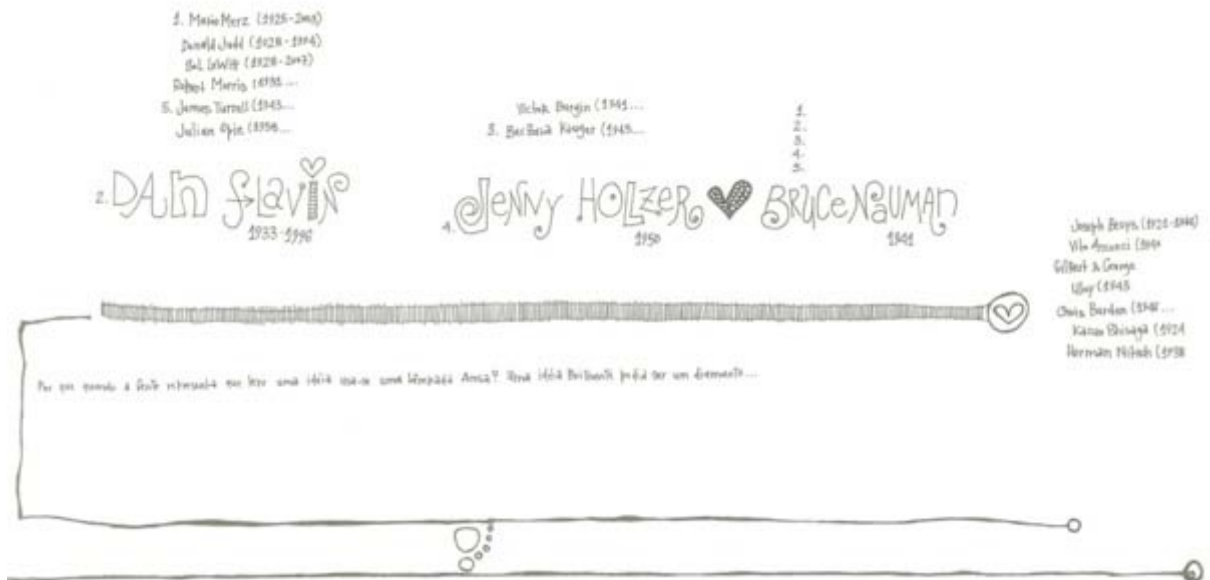


Fig.110 • Luisa Günther (2010) Homenagem à luz como ideação de conteúdos estéticos. Desenho em Nanquim. 11 x 21 cm.



Fig.111 • Luisa Günther (2010) ... sobre a luz. Proposta elétrica.

Independente se o resultado foi um absurdo intencional ou algo de uma seriedade inquestionável, esta exposição apresentou-se como um relato de pesquisa. Como qualquer pesquisa desdobrou sua existência à medida que um acervo de autores, referências e citações estabeleceram um diálogo entre si para sustentarem um argumento. Em uma comparação improvável, nada poderia ser mais semelhante a uma pesquisa que o *Merzbau* (Fig.104) de Kurt Schwitters (1888-1948). Elaborado ao longo de 14 anos, o artista ao fazer uma *collage (de materiais diversos e adversos)* que ia ocupando os cômodos de sua residência, também estava a promover um processo, uma filosofia e um estilo de vida, como sugere Thomas (2012). Infelizmente, o *Merzbau* (interrompido por ocasião da fuga de Schwitters para a Noruega em decorrência da ameaça nazista em 1937, e bombardeado em 1944 em um ataque aéreo dos Aliados) já não existe, quiçá jamais existiu.



O *Merzbau* jamais se apresentou como aquilo que de fato foi: aquilo que desavisadamente conhecemos é tão somente uma representação contida em narrativas e especulações teóricas a partir da imagem do raro registro fotográfico¹³ de Wilhelm Redemann realizado em 1933, que apresenta apenas um momento estanque, por entre a miríade de todos os outros, que este algo uma vez teve. Ou seja, o que sabemos advém de um *enquadramento* que engloba não apenas a *reflexividade* de outros tantos: os arquivos de testemunhos e correspondências, bem como as impressões de amigos e familiares de Schwitters.

¹³ Como em uma collage merzbau segue uma citação com outra camada de referência interna:

o pesquisador Philippe Dubois, ao analisar esse tipo de produção, dirá que “quase só chegaram a nós pela memória fotográfica que faz as imagens-traços circularem e multiplicarem-se”. Entretanto, ocorrerá também uma alteração e um deslocamento nos usos desses registros e dessa memória fotográfica: “De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato pensamento, integrada à própria concepção do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico...” (FERVENZA, 2008 apud DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, p.285).



Fig.112 • Marcel Duchamp (1935-41) Boîte-en-valise.



Fig.113 • Joseph Cornell (1936) Sem Título.
Soap-Bubble-Set



Fig.114 • Farnese de Andrade (1982) Natureza-morta.



Fig.115 • Damien Hirst (2002) Lullaby, Primavera.

Vale uma reflexão sobre a importância do arquivo, da coleção, do registro como diferentes modalidades de *enquadramento* para a compreensão da produção artística e que tem extravasado o desempenho das funções respectivas entre aqueles que *fazem Arte* e os outros que *fazem teoria*. No entanto, como já advertido anteriormente, esta repartição simbólica não necessariamente condiz com os fatos. Por exemplo, Marcel Duchamp (1887-1968), para além de uma atitude de pura provocação reuniu em uma maleta (Fig.112) os modelos reduzidos de suas obras como se estivessem dispostos em um museu móvel. Outras vezes, a intenção não é elaborar uma coleção de obras já realizadas, no intuito de organizar um vislumbre daquilo tudo que existe até então, mas compor uma obra a partir do próprio ato de colecionar, de modo a criar algo novo a ser vislumbrado. Entre outros tantos, menciono aqui as caixas (Fig. 113) de Joseph Cornell (1903-1972) criadas pelo método de livre associação surrealista, que tinham por intenção serem interativas e manuseadas. De outra densidade temporal, as *assemblages* de Farnese de Andrade (1926-1996) que cria apresentações (Fig.114) com cabeças e corpos de bonecas, santos, coisas corroídas pelo mar, coisas coletadas na praia, objetos usados ou antigos, tudo disposto em gamelas, redomas de vidro, armários, oratórios, nichos e caixas.

a cada cidade visitada a mala é aberta e seu conteúdo integra uma mostra. Na cidade que o recebe alguns artistas são convidados a participar, emprestando ou doando um trabalho para o acervo. A maleta carrega o que quer que os artistas desejem enviar, impondo apenas o limite físico de portabilidade. Não há uma pré-seleção, o malote é aberto em seu destino, e a exposição é organizada conforme o que há dentro dele (MALOTE, 2010).

Outra proposta é o *Arquivo de Emergência* (Fig. 118) de Cristina Ribas (1980-...), um “*arquivo real para documentos produzidos a partir de práticas artísticas, comunicativas, expressivas*” (RIBAS, s/d) cuja ordenação de conteúdos questiona o próprio sistema ao ser apresentado ao público em exposições cujos registros retroalimentam o próprio arquivo. Outros tantos exemplos poderiam compor estas referências. No entanto, mais uma vez o que deve chamar a atenção é a decisão de fazer escolhas. Talvez, como narra Oriana Fox (1978-...) em sua videoperformance (Fig. 119):

Tomar uma decisão não é o oposto de uma indecisão. Na verdade, muitas vezes o compromisso é ainda maior com a indecisão, em que agarra-se a todas as possibilidades. A protagonista em 'Excesso de bagagem' experimenta cada um dos chocolates na caixa; ela veste sua calcinha, e em seguida sobrepõe camadas de roupas. Ela carrega o resto de suas indecisões, como vestimentas, em sua mala de viagem-, até que ela descobre que nenhuma de suas opções são tão importantes, por isso ela descarta-as uma por uma (FOX, 2007)¹⁴.

Com a certeza de que ainda existe um caminho a ser percorrido, é preciso retomar o momento presente do ato do agora. Nestes termos, a pesquisa aqui apresentada é um espaço de irrupção de alternativas para definições e (re)momentos. Enquanto poética tem por intuito criar situações que incitem o estranhamento de modo a pôr em evidência algumas contradições, contestando limites cotidianos e hábitos arraigados.

14

“Making a decision is not the opposite of indecision. Actually, too often the compromise is yet more indecision, holding on to all possibilities. The protagonist in 'Excess Baggage' tastes each of the chocolates in the box; she wears all her underwear, piles on layer upon layer of clothes. She carries the rest of her indecisions, like garments, in her suitcase - until she discovers that none of her options are that important, so she discards them one by one”.

1.1

As escolhas nos escolhem para serem escolhidas♥

O prego onde se pendura o quadro é a ruína da pintura.
Pablo Picasso

As escolhas nem sempre são auto-evidentes. Em alguns momentos, as escolhas são motivadas por conjunturas mais amplas, acumuladas por ações prévias que geram reações em cadeia. Outras vezes, resultam de um impulso imediato do acaso, de uma intuição, de uma sorte repentina. No caso das *proposições* escolhidas para desdobrar a citação de Huchet (2004) como um manifesto visual, as opções apresentadas contém cada uma destas facetas. Após o lapso espaço-temporal entre a apresentação daquelas imagens e esta escrita, a intenção aqui é retomar motivos e condições que sustentaram os *enquadramentos* feitos, no intuito de conferir uma densidade às *proposições*. Talvez, isto seja uma traição. Pode até ser que as obras sejam suficientes em si mesmas. No entanto, para um outro tipo de inteligibilidade, serão apresentados alguns desdobramentos para contextualizar possibilidades de digressão. Seguindo a sequência da citação de Huchet (2004), ao considerar a *História da Arte* como **narrativa cronológica** corre-se o risco de corroborar com uma redundância. Afinal, como seria uma história não-cronológica, independente se linear ou cíclica, mitológica ou formalista? Em todo caso, uma narrativa cronológica escolhe eventos, marcos e acontecimentos que pontuam a inteligibilidade daquilo que julga serem fatos. No entanto, nem sempre o fato é inteligível, ou vice-versa. Ao associar esta percepção da história da arte com a proposta de Paul Kos (1942-...) intitulada *som de gelo derretendo*|1970 (Fig.73), o confronto é simultaneamente com uma sonoridade inaudível e com a duração desta sinfonia, informações que não constam nos registros desta instalação. Esta proposta foi apresentada no momento da inauguração do espaço expositivo alternativo de Tom Marioni, o Museu de Arte Conceitual (MOCA) em São Francisco, “*concebido para receber performances e instalações e não para ser mais um repositório para objetos*” (GODFREY, 2008, p.228). O artista apresentou 11kg de gelo rodeado por oito microfones que ampliavam e gravavam o som do gelo derretendo. Só não informa por quanto tempo, o que é interessante já que este tipo de questão só pode ser pleiteada por um tipo específico de proposição artística.

A qualidade efêmera do artístico não era uma questão já que o implícito seria que o artístico teria de desdobrar seu significado para além do próprio instante de sua existência imediata. Artístico seria aquilo que sobra para além do resto, após tudo já haver sido um ido/finido. Agora, se, para além de uma narrativa cronológica, a História da Arte articula uma compilação de fatos, eventos, ações e personalidades, é preciso considerar sua dimensão enquanto **inventário, atribuição, datação e classificação**. A organização de conteúdos, como se estes atribuíssem significados mútuos uns aos outros, remete à escolha da *caixa de baratas*|1967 (Fig.74) de Lygia Pape (1927-2004) que esbarra em um questionamento sobre o processo do escolher em si. Se o ato de escolher pode ser percebido como uma dinâmica que seleciona aquilo que é significativo a ponto de ser agrupado, acumulado e guardado, existiria uma tendência de sobrepor aquilo que é significativo com o extraordinário, com o que é digno de atenção.

Esta conotação remete aos gabinetes de curiosidades (*Wunderkammern*), espaços que, à época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, abrigavam coleções de objetos organizados em quatro categorias: **a.** *artificialia*, referente a objetos criados pela ação humana, geralmente antiguidades e obras de arte; **b.** *naturalia*, que continha o agrupamento de criaturas animais, vegetais e minerais como, fósseis, conchas, insetos, esqueletos...; **c.** *exotica*, que agrupava plantas e animais extraordinários e exóticos (segundo os padrões europeus); e, **d.** *científica*, que congregava instrumentos e inovações científicas. Se a intenção fosse estabelecer tão somente uma continuidade narrativa com estruturas anteriores de colecionismo de objetos, talvez fosse possível reduzir estas baratas a mais uma entre outras curiosidades ordinárias. No entanto, predomina uma outra interpretação em que ao provocar o nojo e a repulsa, esta **poética do abjeto** é uma resistência e denúncia ao contexto sociocultural.

Em 1967 (Lygia Pape) apresenta suas Caixas de Humor Negro, como a Caixa de Formigas e a Caixa de Baratas, num período em que essas estruturas atraíram muitos artistas no Brasil. Lygia Pape organiza numa caixa de acrílico translúcido - qual tesouro de um entomólogo - uma série de baratas em ordem, como se indicassem um discurso científico, isto é, como se tivessem sido instrumentalizadas pela razão. (...) O sentido aparentemente anárquico do projeto da Caixa de Barata já trazia inclusa uma estratégia política. Em tempos de ditadura os museus, enquanto instituições oficiais, passam a ser pequenos espaços alegóricos e diagramas do próprio sistema de poder, que no Brasil significava então a escalada da repressão da ditadura de 1964. Os artistas montavam processos traumáticos de desnudamento das instituições do Estado autoritário, revelando esse braço repressivo ou construtor de opacidade sobre a cultura da consciência crítica.

Nessa estratégia, a Caixa de Baratas pertence ao ciclo de embate artista/instituição no qual se encontram obras como O Porco Empalhado (1967c.), de Nelson Leirner, ou a performance de Antonio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, quando inscreve seu corpo como uma obra e, à revelia das autoridades culturais, apresenta-se no evento. Dilemas e estratégias de resistência numa ditadura (HERKENHOFF, 1995).

Assim, em termos de uma narrativa cronológica, o caso específico da *caixa de baratas* pode até promover a digressão que, se tivesse sido feita alguns trezentos anos antes, sua significação seria outra. No entanto, não é o caso. O que, até certo ponto, invalida seu lugar neste manifesto visual, a não ser que esta imprecisão dúbia fosse proposital. Como vem sendo sustentado aqui, por vezes são as *inverdades simultâneas* e suas disparidades que podem promover outros *enquadramentos* ou as mesmas certezas. Retomando outra linearidade (*ou aquela mesma*), a *caixa de baratas* no seu contexto de realização, e em sua interpretação consagrada, compartilha do estatuto de uma **vulgata política**, como as *trouxas ensanguentadas*|1969 (Fig.86) de Artur Barrio (1945-...). Estas foram espalhadas em Belo Horizonte como parte da mostra *Do Corpo à Terra*. Como em outras de suas propostas,

a arte de Barrio expõe o constrangimento econômico do Terceiro Mundo. Barrio sustentou dois embates: pela liberdade de expressão na ditadura e contra a desigualdade de expressão no capitalismo. Sua estratégia denuncia o condicionamento da produção pelos materiais artísticos no Terceiro Mundo. Não se tratava de história, disponibilidade ou custo dos materiais: 'o processo não era de conseguir os meios (ainda que mínimos), mas o de fazer'. Barrio enfrenta a politização dos materiais da linguagem para desenvolver estratégias de superação, atuando nas etapas de produção, distribuição e apropriação da arte (...). Para Barrio, o registro de obras responde à apropriação da arte, irreduzível à condição de mercadoria: 'as coisas não são indicadas (representadas), mas sim vividas'. Reviu seu estatuto: 'abro mão de meu enquadramento como artista'; e a produção de consumo: 'o trabalho não é recuperado pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico!'; testando a ideologia do mercado, desconstruiu os signos com que se reconhecia na operação artística uma possível formação de valor de troca (HERKENHOFF, 2000).

Mais uma vez, um outro tipo de similaridade. Também nesta **poética do abjeto** é pautada a crítica estrutural de uma conjuntura política e do próprio circuito artístico. Como indica Freire (2000) “é revelador como na poética de Barrio manifesta-se, com intensidade, o duplo sentido do termo escatologia” que “se refere, então, não apenas aos dejetos do corpo, mas também à 'doutrina sobre a consumação do tempo e da história” (FREIRE, 2000, p.22).

Esta escatologia implica uma dimensão sensorial na qual o orgânico, o podre e o putrefato “são, metáforas da dialética vida/morte inerente à condição humana” sendo que “o contexto da forte repressão política fornece os parâmetros necessários para se compreender este trabalho, no momento de sua formulação” (op. cit., p.22). A crítica ao circuito artístico pauta muitas poéticas e, por vezes, contamina as estruturas de sentido gerando novos posicionamentos. Foi justamente esta crítica estrutural da conjuntura e do circuito artístico, aliada à percepção de ser possível a irrupção de outras oportunidades, que permeou as intenções da própria proposta da mostra *Do Corpo à Terra*, iniciativa de Mari’Stella Tristão, então diretora do setor de exposições do recém criado Palácio das Artes e idealizadora do Salão de Ouro Preto. Convidado a fazer a curadoria, Frederico Moraes aponta que no decorrer das dinâmicas da mostra

foram vários os aspectos inovadores, a saber: 1. pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2. se no Palácio (das Artes) houve um vernissage com hora marcada, no Parque (Municipal) os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3. os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até a sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4. A divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro. Finalmente, também, pela primeira vez, um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista. Desde a realização da mostra Vanguarda Brasileira, eu já vinha questionando o caráter exclusivamente judicativo da crítica de arte, dando-lhe uma dimensão criadora. A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista (MORAIS, 2006, p.196).

Neste caso não cabe uma discussão sobre antecedências.

No caso se os artistas foram influenciados pelas diretrizes da mostra ou se as intenções da mostra espelhavam poéticas de artistas¹⁵ intencionalmente escolhidos para comporem este processo colaborativo.

15

Além de Artur Barrio, participaram da mostra: Cildo Meireles (que realizou a proposição *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, na qual queimou galinhas vivas amarradas em um poste); Lotus Lobo; Luciano Gusmão e Dilton Araújo; Lee Jaffe; Thereza Simões; José Ronaldo Lima; Alfredo José Fontes; Luiz Alphonsus; Dileney Campos; Umberto Costa Barros; Carlos Vergara; Manoel Serpa e Manfredo Souzaneto; Ione Saldanha; e, Franz Weissmann.

Interessante talvez seja o fato que, a partir de uma percepção crítica e uma proposição (desde a convocatória e a forma de envolver os artistas na mostra, até a divulgação e as dinâmicas do ritual com seus protocolos, expectativas e papéis sociais) acontece muito mais que reações insuspeitadas ou questionamento de **formalismos**. Já não importa de onde começa a intenção, ou se existe uma *morada das ideias* (Fig.78), como se ideias pudessem saltar por entre as teclas de uma máquina de verter pensamentos em coisas palpáveis e legíveis. Quase como se fosse possível condensar **a história dos estilos e gêneros** em uma mesma imagem, como apresentado na pintura *arte moderna*|1968 (Fig.77), de Sigmar Polke (1941-2010), são por vezes estas situações/eventos que permitem vislumbrar como uma análise da conjuntura imediata pode desdobrar poéticas e intenções. Ao atuar seja como **sociologia**, como no caso da *arte-protesto*|1990 (Fig.82) do coletivo Guerilla Girls, que denuncia uma exclusão do gênero feminino da prática artística autoral em espaços de consagração, ao mesmo tempo em que identifica sua posição de submissão a valores estéticos de um mundo misógino, seja como **economia**, como no caso do *zero dólar*|1978 (Fig.84) de Cildo Meireles (1948-...) em que o artista questiona a especulação e o valor simbólico atribuído àquilo que é passível de influir sistemas capitalistas de produção e consumo, **as poéticas têm significações mais complexas que uma aparente ilustração de conceitos pré-determinados**. É preciso considerar as poéticas em sua articulação com uma **história dos projetos conscientes dos artistas** como, por exemplo, o *projeto climático*|2003 (Fig.95) de Olafur Eliasson (1967-...). Na intenção de pesquisar os conceitos relacionados à experiência, mediação e representação, bem como ao estado de reflexão contemplativa de “*ver-se se vendo*” (TIFFANY, s/d), esta instalação apresenta uma atmosfera visual permeada por uma neblina formada por água e açúcar que adentra o espaço e aos poucos se dissipa pelo teto que reflete, em espelhamento, o chão. Centenas de lâmpadas de baixa frequência, organizadas em um formato semicircular, emitem uma luz que transforma o ambiente em um campo visual no qual qualquer cor além do amarelo e preto tornam-se invisíveis ao olhar, como se o sol estivesse presente emulando um poente num deserto escaldante.



Em meio a isto, os expectadores são convidados a sentar-se no chão e olhar para seu redor e para o teto, percebendo a si mesmos, através do espelho, como parte da instalação.

A questão é que ver a si mesmo como se estivéssemos do lado de fora permite que nos vejamos da perspectiva de uma outra pessoa. E eu acredito que existe uma generosidade nesta habilidade de nos avaliarmos da perspectiva de uma outra pessoa. Isto também permite um certo nível de autocrítica. Mas é esta mesma habilidade que permite que você diga que se vê do ponto de vista da cidade, ou do espaço ou até mesmo da própria obra. Meus trabalhos podem até sugerir que uma leitura faz mais sentido do outro ponto de vista. De modo que o expectador se coloque no lugar da obra, que então torna-se o sujeito, de modo que o expectador esteja sendo olhado pelo objeto – uma reversão entre sujeito e objeto. E isto é, penso eu, um gesto generoso (ELIASSON, 2012, p.788)¹⁶.

Esta generosidade, desdobrada na possibilidade de compartilhar um entendimento pela *perspectiva* do outro, me remete a uma discussão epistemológica/etnográfica das cosmologias não-ocidentais.

Fig.120 • Teoria dos conjuntos. Imagem sem referência.

16

“The point is that seeing oneself from the outside allows us to see from the other person’s perspective. And I think there is a generosity in our ability to evaluate ourselves from the perspective of another person. It also allows for a certain level of self-criticality. But that same ability is what perhaps allows you to say that you see yourself from the point of view of the city, or the space or the piece even. Works of mine might even suggest that the reading makes more sense the other way around. Such that the spectator puts herself in the position of the object, which then becomes the subject, such that the spectator is being looked back at by the object – a reversal of the subject and object. And that is, I think, a generous gesture.”

Segundo o *perspectivismo* de povos ameríndios “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista¹⁷ distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 115). A possibilidade da afirmação de um outro por si mesmo ou pelo outro; de um mesmo por si mesmo ou pelo outro; de um outro-mesmo ou de um mesmo-outro, entre tantas variações sobre o tema, são sutilezas da diferença. Neste interim, as alteridades mútuas são recíprocas e operam trânsitos entre possibilidades de compreensão e de estranhamento.

17

Devo confessar que esta citação é preciosa, por permitir um vislumbre destes diferentes pontos de vista. No entanto, por ser extremamente extensa e por ampliar as possibilidades de discussão para outras instâncias que fogem ao escopo aqui pretendido, seu lugar é nesta nota deslocada. Em todo caso, é irresistível.

O modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos, é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem. Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos, os animais como animais e os espíritos (se os veem) como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos veem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de presa) veem os humanos como espíritos ou como animais (predadores). Em troca, os animais e espíritos se veem como humanos: apreendem-se como (ou se tornam) antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura, veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos etc.). Esse “ver como” se refere literalmente a *perceptos*, e não analogicamente a conceitos, ainda que, em alguns casos, a ênfase seja mais no aspecto categorial que sensorial do fenômeno; de todo modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico, dedicados a comunicar e administrar essas perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou tornar inteligíveis as intuições. Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.117).

Em particular, como muitos antropólogos já concluíram (embora por outros motivos), a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa. Tal crítica, no caso presente, impõe a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de “Natureza” e “Cultura”: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e instituído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.115-6).

No intuito de estender esta discussão, o *perspectivismo* permitiria talvez apontar que até mesmo os ocidentais não são, necessariamente, unívocos em sua forma de percepção e representação de categorias paradigmáticas. Não seria de estranhar a afirmação que **nem todas as diferentes formas de conhecimento, disciplinas epistemológicas ou ordens de discurso (cf. FOUCAULT, 1996) acumuladas ao longo do tempo sincrônico, diacrônico e anacrônico compartilham conceitos e categorias homólogas, atribuem valores simétricos ou sequer abordam temas com o mesmo enfoque. Muito pelo contrário. São justamente as diferenças entre percepções e representações que geram disparidades entre teorias e métodos; entre escolas, estilos e movimentos; entre conhecimentos e saberes; entre verdades e certezas.** Em meio a isto, o artístico é mais um destes nichos no qual as dicotomias aparecem de modo distinto em diferentes poéticas, possibilitando oposições como por exemplo: forma/conteúdo; técnica/intuição; experimentação/formalismo; artista/obra; arte/vida. Citando um exemplo:

em grande parte da minha obra há uma interpenetração entre o trabalho de arte e a vida diária, e isso afeta a escolha do material. Estou interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo status de objetos paradigmáticos. Os materiais que podem conter essa ambiguidade vão de fósforos a garrafas de Coca-Cola, de moedas a cédulas ou a uma vassoura, como em *La Bruja* (1979-81). Estão no mundo cotidiano, próximos de suas origens, ainda impregnados de significados. (...) Muito de minha obra se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas. Não importa realmente se ocorre ou não uma interação entre espaço utópico e espaço real. Acho que há um aspecto quase alquímico: você também está sendo transformado pelo que faz. Muitas dessas transformações se dão num nível oculto, sutil (MEIRELES, 2000, p.35).

Este devir entre artista e obra, entre materialidades e proposições, pode permear diferentes instâncias como uma **deiscência**¹⁸ do Ser como acontece com os *bichos*|1960 (Fig.105) de Lygia Clark. Esta proposta apresenta o início de uma extensiva ruptura da artista com suas pesquisas formais em que dialogam os planos espaciais construtivos e sua representação redimensionada na experiência do sujeito. Constituintes de uma série, os *bichos* são coisas (nem objetos, nem esculturas) feitas com placas de alumínio unidas por dobradiças que articulam as diferentes partes que compõem o seu corpo. O espectador, transformado em participante, é convidado a manipular e descobrir as inúmeras possibilidades que esta estrutura aberta oferece. Engolidos pelo desatino do infortúnio, até mesmo os *bichos* vieram a ser outros de si mesmos.

Estranhamente orgânicos em suas carcaças metálicas, os bichos constituem protótipos de uma nova espécie. Protótipos sim, porque a intenção era produzi-los em série. Vendê-los em todo canto, permitir que muitos os comprassem, enfim, romper a aura da obra única. Intenção voltada para o social como protesto contra o elitismo, contra o monopólio da arte, para existir na rua, no apartamento de qualquer um e não restritos a galerias e museus. Não deu certo, não plenamente. Poucos foram reproduzidos. Os que remanescem estão paralisados numa solidão castrativa, respeitosamente contemplados - a distância -, pertencem a coleções. Fetichizados, são forçados a retroceder ao pedestal, negando a liberdade de origem. Concebidos para ser múltiplos e não únicos, os bichos quase não se multiplicaram. (...) O material utilizado, o corte seco, o aspecto polido e a concepção serial fazem dos bichos obras comprometidas com a conjugação do tecnológico com o poético. 'Entre-objetos', no dizer de Max Bense, porque 'artificiais e artísticos correspondem simultaneamente tanto a uma possível determinação quanto a uma possível indeterminação'. Objetos em trânsito são de caráter construtivo porque contêm elementos matemáticos, aproximando-se, porém, do conceito de objetos não construtivos, porque admitem intervenções (MILLIET, 1992, p.79; p.85).

18

Esta palavra advém da botânica e designa o ato de abertura espontânea das válvulas de um órgão vegetal. Neste caso, o conceito remete à Merleau-Ponty (2004) em suas reflexões sobre a relação entre o olho e a visão; o mundo e o espírito. Segundo o autor somente a visão “*nos ensina que seres diferentes, exteriores, alheios um ao outro, existem no entanto absolutamente juntos, em simultaneidade*” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.43). Neste sentido, a *deiscência do Ser* seria a qualidade de cada visual ser um visível dobrado de invisível, uma presença acrescida de ausência. Nas palavras do próprio autor,

qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como certa ausência (op. cit.).

Com isto, se cada uma daquelas dicotomias (referidas na página 51) for pensada como desdobramento espelhado das ausências/presenças mútuas e simultâneas do que poderiam ser em suas formas separadas próprias, teríamos:

a forma é um conteúdo que é uma forma

a técnica é uma intuição que é uma técnica

a experimentação é um formalismo que é uma experimentação

o artista é a obra que é o artista

a arte é vida¹⁹ que é arte

(mas o que é o avesso?)

Esta *deiscência do Ser* permite um vislumbre da **história da representação e da função mimética** na qual temos como crítica a pintura *a traição das imagens: isto não é um cachimbo*|1928 (Fig.76) de René Magritte (1898-1967). Isto porque, se “o ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar do ausente” (BASTOS KERN, 2005, p.7), as imagens que representam comportam, entre outras qualidades, **uma relação com o real e uma semelhança com o aparente de modo a estabelecer tanto uma ilusão da verdade quanto um simulacro do que poderia ser**. Assim, se a pintura apresenta a imagem de um cachimbo, de fato, isto não é um cachimbo, é sua representação. Ou, talvez, a pintura não passe de uma afirmação do que é visto portanto, “*pouco importa, ainda aqui, o sentido em que está colocada a relação de representação, se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha um invisível que se assemelha*” (FOUCAULT, 2007, p.42). Deste modo a representação gera um impasse quanto à **história da experiência sensível e da relação cognitiva com as aparências** como o que acontece com *nimbus*|2012 (Fig.99) de Berndnaut Smilde (1978-...) proposição na qual um certo deslumbramento ocorre pela certeza da impossibilidade de uma nuvem existir em um ambiente arquitetônico interno apesar de ser isto que o registro mostra.

19

O mais instigante talvez seja que, por extensão, a proposição “arte é vida que é arte” gera como deiscência o seu contrário que seria “arte não é vida que não é arte”, proposição esta que, por sua vez, também encontra respaldo em alguns artistas, como por exemplo:

A única coisa a dizer sobre a arte e a vida é que a arte é a arte e a vida é a vida, que a arte não é vida e que a vida não é arte. Uma ‘arte-parte-da-vida’ não é melhor nem pior do que uma vida ‘parte-da-arte’. As belas-artes não são um meio de ganhar a vida ou um modo de viver a vida, e um artista que dedica a sua vida à arte ou a sua arte à sua vida sobrecarrega a sua arte com a sua vida e a sua vida com a sua arte. A arte que é uma questão de vida ou morte não é nem bela nem livre (REINHARDT, 2006, p.74).

Ou uma **história do olhar** em que um sorriso substitui a desconfiança, já que a sombra de uma colher não tem o formato de um garfo como sugere a fotografia (Fig.101) de Chema Madoz (1958-...). Não se pode saber ao certo se uma **metapsicologia²⁰ do visual** estabeleceria uma relação dispar a tudo isto. Disparidade poderia estar na proposta do *desenho apagado de De Kooning*|1953 (Fig.100) de Robert Rauschenberg (1925-2008) na qual somos confrontados com a presença de uma ausência que instaura perguntas em torno da intenção, do fazer artístico, do estatuto do desenho e da ontologia da obra. Afinal, o que significa desenhar com a borracha e assim incorporar o prestígio do outro mediante sua supressão? Ou, em que medida, o artístico acumula o **depósito de estratos anacrônicos e inconscientes que, nas imagens, vão além das intenções** como acontece com os *frottage* de Max Ernst (1891-1976) a exemplo de *Romeu e Julieta*|1925 (Fig.98), na qual a criação de um rastro a partir da fricção de materiais em um suporte colocado sobre uma textura sugere outras coisas para além do título da imagem. Segundo o artista este procedimento surge em 10 de agosto de 1925 em virtude de uma “*obsessão visual insuportável*” que o levou a descobrir os meios técnicos para colocar em prática uma lição²¹ de Leonardo da Vinci (1452-1519). Para Ernst (1999) o procedimento de *frottage* repousa

na intensificação da irritabilidade das faculdades do espírito, excluindo qualquer dedução mental consciente (de razão, de gosto, de moral) e reduzindo ao extremo a parte ativa daquele que até então se chamava de autor da obra, esse procedimento revelou-se posteriormente como o verdadeiro equivalente do que já era conhecido pelo nome de **escrita**

20

Aqui o atrevimento é limitado a um comentário mínimo no intuito, tão somente, da inteligibilidade. Uma metapsicologia poderia ser compreendida de dois modos distintos. Por um lado, seria a psicologia metafísica que se propõe a compreender fenômenos não acessíveis pela experiência imediata ou pelo método científico em contraste com a psicologia empírica. Por outro lado, é um termo específico cunhado por Sigmund Freud (1856-1939) para qualificar um método para o conhecimento psicológico que considere as dimensões dinâmicas, tópicas e econômicas do psiquismo nas relações entre o inconsciente e a consciência. Alguns de seus escritos [*Sobre o Narcisismo*|1914; *As Pulsões e suas Vicissitudes*|1915; *Repressão*|1915; *O Inconsciente*|1915; *Luto e Melancolia*|1917] são tentativas de estruturar as possibilidades deste conceito na psicanálise (cf. CAROPRESO, 2009).

21

Que, segundo a citação em transcurso, seria a seguinte:

A meu ver, não é para desprezar se, depois de olhar fixadamente para as manchas da parede, a cinza da lareira, as nuvens ou os regatos, você se lembra de alguns de seus aspectos; e, se os olhar cuidadosamente, você descobrirá invenções admiráveis, das quais o gênio do pintor pode tirar partido para compor batalhas de animais e homens, paisagens ou monstros, diabos e outras coisas fantásticas que o honrarão. Nessas coisas confusas o gênio desperta para novas invenções, mas é preciso desenhar bem todos os membros que se ignoram, com as partes dos animais e os aspectos da paisagem, rochedos e vegetação (Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura* apud ERNST, 1999, p.433).

automática. É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento de sua obra e observa as fases do seu desenvolvimento (...) o papel do pintor é o de cercar e projetar aquilo que se vê a si mesmo nele (ERNST, 1999, p.435).

Nestes termos, mais uma vez a questão que se coloca é quanto à *perspectiva* de quem e como acontece o fazer do artístico, seja em termos de sua criação ou de sua contemplação. Para além de tudo isto temos situações-limite extrapoladas: a criação do artístico pode ocorrer em uma dinâmica contemplativa (como é sugerido pelo procedimento de *frottage*) ou a contemplação pode criar outras dinâmicas da própria obra (como acontece com os *bichos*). Assim, o artístico por vezes ocupa o contexto de uma **mediologia** como apresentada pelas *situações EU-TU*|1997 (Fig.94) de Ricardo Basbaum (1961-...) em que o artista promove relações entre o eu e o tu a partir de “*coreografias, jogos e exercícios em proposições de estruturas arquitetônicas-escultóricas nas quais o visitante é convidado a desenvolver performances compulsivas*” (BASBAUM, 2008). Com isto, resta desdobrar uma **história do lugar do espectador** como na instalação *corredor de luz verde*|1970 (Fig.97) de Bruce Naumann (1941-...), em que o espectador, por vezes, é compelido a ocupar um espaço que talvez não o caiba. Ou então uma **história da recepção social** como proposta (Fig.96) por Michael Asher (1943-2012) em que apresenta o espaço tradicionalmente atribuído a uma exposição na galeria Claire Copley esvaziado. Para dimensionar ainda mais o estranhamento ele retira a divisória entre este espaço e o setor administrativo da galeria, expondo a dinâmica dos *bastidores*²² (GOFFMAN, 1996) à apreciação pública, questionando o que não se vê e o que pode ser visto em situações institucionais do artístico.

22

Em sua pesquisa sobre processos sociais de *representação do eu na vida cotidiana*, Erving Goffman (1922-1982) apresenta alguns conceitos para a compreensão do modo como as pessoas lidam com as contingências e as expectativas para estabelecerem as definições de quem são. Estas definições variam de acordo com o contexto, com os papéis sociais atribuídos, com as representações aparentes ou artificiosas dos outros que também estão presentes. Aqui, bastidores compõem um dos espaços da fachada que seria “*o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação*” (GOFFMAN, 1996, p.29).

Estas possibilidades dimensionam o artístico para uma **montagem crítica** da tradição de si mesmo e das referências como proposto na instalação *zero¬*|1986 (Fig.80) de Joseph Kosuth (1945-...) em que o artista ocupa a casa/consultório²³ de Sigmund Freud na Bergasse 19. As paredes foram cobertas com uma cuidadosa reprodução de trechos da obra *Psicopatologia da Vida Cotidiana*|1901 que foram cobertas com fita negra impedindo quase totalmente a leitura. Esta intenção de fazer algo (a plotagem de um texto na parede), para em seguida fazer um outro algo (cobrir o texto com fita negra de modo a impedir a leitura) que obstrui o que foi feito anteriormente no sentido de

cancelá-lo ou negá-lo, ao barrá-lo, construindo uma relação complexa entre o trabalho artístico e a teoria. Tal relação duplica e reflete a questão da própria natureza da significação, entre palavra e imagem. A teoria, tornada imagem, torna-se opaca e problemática, tanto quanto a arte: ela não interpreta, mas recoloca, com a arte, a questão da significação e de seu sujeito (...) ao jogar com imagem e linguagem, estabelece relações e descontinuidades entre eles, marcando zonas de invisibilidade e, por assim dizer, *dessignificação* (RIVERA, 2006, p.69).

cria espaços de estranhamento caso o artístico seja percebido tão somente como causa e consequência de estruturas de ação unívocas e intencionadas de sentido objetivo. No entanto, até mesmo as premissas tradicionais do artístico podem ter outros espaços de (des)significação caso seja este o intuito. O artístico como uma **teleologia** pode causar outro tipo de interpretação se o conceito for articulado com o *auto-enterro*|1969 (Fig.91) de Keith Arnatt (1930-2008) que apresenta uma sucessão de fotografias do artista fazendo o impossível: o artista, de olhos abertos, submergindo o próprio corpo verticalmente no chão como se estivesse sendo engolido por areia movediça (*e ninguém fez nada para salvá-lo!?!).* Ou então, o artístico como a **história de uma essência indiscutível (que no caso geralmente é o Belo)** como apresentado na proposição *a reencarnação de Santa Orlan*|1990 (Fig.89) de Orlan (1947-...).

23

Segue a citação que esclarece ainda os desdobramentos deste contexto:

Zero&Not foi o primeiro passo para transformar em um espaço de arte contemporânea o imóvel esvaziado dos principais pertences de Freud, que seguiram com ele para Londres e hoje compõem o Museu Freud nessa cidade. Kosuth convenceu artistas como John Baldessari, Jenny Holzer e Ilya Kabakov, entre outros, a doarem obras suas para o museu, formando a base da coleção da Fundação para as Artes, Museu Sigmund Freud em Viena (RIVERA, 2006, p. 67-8).

Neste projeto iniciado em 1990, a artista submete-se a inúmeras cirurgias plásticas registradas em vídeo e veiculadas em instituições como o Centre Georges Pompidou em Paris e a galeria Sandra Gehring em Nova York. Como parte de seu manifesto *Arte Carnal*, sua intenção foi incorporar os ideais de beleza feminina criados por artistas masculinos. Ao fim das cirurgias, a artista teria o queixo da *Vênus*|1486 de Boticelli (1445-1510), o nariz da *Psyche* de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), os lábios da *Europa*|1747 de François Boucher (1703-1770), o olhos da *Diana* (como apresentados numa pintura do século XVI da escola francesa de Fontainebleau) e a testa da *Mona Lisa*|1503-6 de Leonardo da Vinci. Ou ainda, como pensar a materialidade do artístico como uma *dessignificação* da presença de um espaço negativo como uma **história do patrimônio** em que uma *casa* (Fig.88) é apresentada não como uma realidade arquitetônica em si, mas como a presença concreta do vazio de sua ausência dimensionada como um bloco escultural como faz Rachel Whiteread (1963-...). Se a história da arte passa por uma **sucessão de crises entre conservadorismo e inovação**, por vezes é justamente um ato iconoclasta como o de Marcel Duchamp ao desenhar um bigode em uma reprodução da *Mona Lisa* (Fig.92), que faz toda a diferença. Com isto, o artístico é uma **antropologia histórica das imagens** como indica Adriana Varejão (1964-...) que apropria-se de imagens históricas das visualidades do Brasil, incorporando desde representações etnográficas de indígenas e negros, mapas e registros de artistas viajantes, azulejarias portuguesas, cacos de louças de pratos da Companhia das Índias, para desta miscelânea criar uma narrativa sobre a colonização, a miscigenação e a antropofagia (Fig.79). Todas estas referências, aos poucos, corroboram para compor uma **iconologia** na qual até mesmo uma afronta simbólica intencional como *a fonte*|1917 (Fig.75) passam a compor a genealogia canônica como um ícone. Em outros casos, uma **história da crítica** pode gerar um impasse insuspeitado como foi o *porco empalhado*|1966 (Fig.93) de Nelson Leirner (1932-...). Na intenção de questionar o sistema das artes e a censura existente na conjuntura política daquele período, o artista submeteu um porco empalhado e engradado como obra inscrita para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília.



Uma vez que o júri aceita o trabalho, o artista inconformado, questiona o resultado e solicita explicação dos critérios de admissão, criando polêmica com Mário Pedrosa e Frederico Moraes. Do lado de lá da crítica, a interpretação atroz:

no fundo de todo esse movimento antiarte o que jaz por baixo é uma sagrada nostalgia dos artistas por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades de culturas primitivas, de comunidade social autêntica, o eram à sua sobrevivência, à preservação de seus ritos sagrados e mitos (...) É nesse contexto que vem um jovem artista paulista de talento, duma família aliás de artistas, para interpelar o júri do Salão de Brasília, em carta publicada em jornal, sobre o critério que o levou a aceitar a sua “obra” Porco Empalhado, que mandou com um outro um cepo de madeira, sob a designação genérica, algo escolástica de “matéria e forma”. Esperava Nelson Leirner que o júri o tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era “uma obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? Mas se se tratou de um “porco empalhado” alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou para Brasília, a obra cai na categoria dos ready-made à la Duchamp. Quereria o jovem artista que o júri fosse negar a validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequência, que se bolaram desde Dadá...? (PEDROSA, 2006, p.209-10).

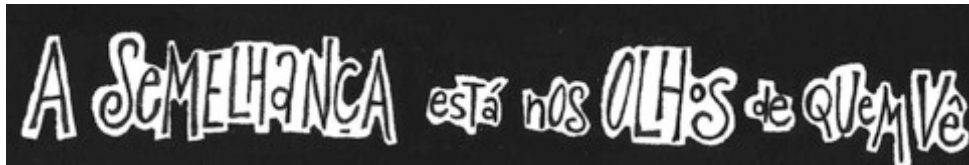
Este desencontro de intenções, em função da expectativa projetada pelo do artista no que supõe ser a crítica de arte, faz com que certos sentimentos e percepções indiquem os lapsos conceituais, deslizos intencionais ou inconstâncias na interpretação que promovem desdobramentos poéticos para além do óbvio entediante ou da mesmice endêmica. Em consonância com as desavenças possíveis, se realidades artísticas nem sempre são amistosas, que dirá quando estas retratam **diálogos interculturais**? Como nos lembra a fotografia de Nick Ut (1951-...) em que crianças fogem de um ataque de napalm (Fig.85) em meio a uma ação estadunidense na Guerra do Vietnam, os usos do artístico para desígnios, seja de uma **mitografia nacionalista**, como apresentado pelas *três bandeiras*|1958 (Fig.87) de Jasper Johns (1930-...), seja de uma **história da teologia**, como *a anunciação*|1437-46 (Fig.90) de Fra Angélico (1395-1455), passam a tecer relações de significação que comungam interesses ideológicos específicos. Muitas vezes, são estes mesmos que julgam a Arte Contemporânea em uma atribuição patológica mediante uma **psicologia das imagens dos sintomas dos artistas**, como alguns insistem ser o caso do *merzbau*|1923-37 (Fig.104) de Kurt Schwitters.

Outras vezes, se beneficiam ao deixar de lado as manias e vícios de uma **semiologia** (*semi-ótica*) que insiste em só perceber uma parte das coisas, como se estas pudessem existir pela metade (Fig.81) e se permitem participar na **produção de um inconsciente óptico**, como intenciona James Turrell (1943-...) com seus quartos iluminados (Fig.102) em que a cor deixa de ser uma materialidade e passa a compor o ambiente em transições imperceptíveis da escala cromática. Fica então a intenção de que o artístico não deixe de ser apreendido em sua **magia**, como nos faz lembrar a performance *I like America and America likes me*|1974 (Fig.83), de Joseph Beuys (1921-1986) em que o artista passa oito horas durante três dias em um espaço da galeria René Block compartilhando o ambiente com um coiote (*e saiu da situação vivo e ileso*).

Outras vezes, o artístico é um teatro dos corpos e dos sentidos, como o que propõe Carolee Schneemann (1939-...) na performance coletiva *meat joy*|1964 (Fig.103), em que bailarinos e atores interagem uns com os outros e com salsichas, galinhas mortas e sangue produzindo uma orgia visual e olfativa. Ou talvez, o artístico seja, em toda a sua extensão e multiplicidade, o **material de uma filosofia**, em que não há precedência ou preferência entre o lógico e o sensorial, a não ser que se queira. Assim, uma gravura pode muito bem ser um desenho gostoso (Fig.106). O artístico pode ser muito ou nada e o artista pode ser qualquer um ou ninguém.

E que assim seja.

1.2



*Nós somos o que somos, não o que
virtualmente seríamos capazes de ser.*
Iberê Camargo

Que consciência temos dos personagens que nos ocupam? Se pudéssemos ser outros, continuaríamos nós mesmos? Somos o mesmo mesmo para os outros, que somos para nós mesmos? Questões que permeiam a identidade, a alteridade e a existência, por vezes são específicas a outras disciplinas do conhecimento, sendo a Sociologia tantas vezes indiferente. No entanto, retomando a *reflexividade agencial* enquanto categoria conceitual a ser desdobrada, coloco em evidência o artista como artífice do artístico, sem que necessariamente esteja muito bem definido **o que é ser** artista. Esta evidência indefinida encontra ainda mais respaldo quando atenta-se para as diferenças que existem entre as inúmeras possibilidades de práxis do artístico. Ainda mais, considerando que

a ideia do artista (...) está sendo substituída pela constatação da posição deste em uma rede, na qual outros (curador, colecionador) ocupam lugares igualmente importantes (CATTANI, 2007, p.23).

Mesmo assim, mesmo existindo outros que juntamente com o artista ocupam lugares igualmente importantes na rede que estrutura o que vem a ser considerado artístico (*quaisquer que sejam estes outros*) porque ainda se dá tamanha importância ao artista? Talvez isto seja porque o artista ainda equaciona o ponto nodal entre o que nos acostumamos a chamar de obra artística e o contexto. Em todo caso, cada um destes que desempenham os mais variados tipos de ocupação, cada um com um tipo específico de inserção, todos estes também podem ser sujeitos de narrativas biográficas em suas trajetórias do artístico.

A narrativa (auto)biográfica tem significação sociológica como já apresentou Archer (2007) e apresenta-se como estratégia de pesquisa que permite uma inserção na forma como uma pessoa pensa e sente a própria experiência; como percebe o mundo em que vive; o que faz, diz, acredita e deseja; como percebe ser percebida por outros.

Esta (auto)percepção pode variar de acordo com a perspectiva da situação pois, como percebemos a nós mesmos, depende de onde estamos; como somos; para quem nos compomos; com quem nos identificamos; em quem reverberamos. Estas díspares sutilezas da existência são, por vezes, tão fugazes que resta saber justamente *como é possível estruturar os eventos da vida de alguém de modo a torná-los inteligíveis?* Ainda mais: como conjugar estes elementos com outros provenientes da rede de relações e significados dos quais esta pessoa faz parte? Uma forma de fazer isto é mediante a compreensão de que a história de vida de uma pessoa permite que sejam feitas considerações espelhadas sobre ela mesma e também sobre outros indivíduos bem como, sobre um momento histórico, uma determinada configuração social. Esta afirmação é ainda mais plácida quando consideramos que, atualmente, o artista é percebido muito mais como “*propositor de situações sensíveis em que a experiência perceptiva está localizada no próprio corpo do espectador*” (GOMES, 2006, p.170) do que como um ser deslocado das cadeias de significação social já que a sua participação em determinados estilos de vida é marcada por limites em função do status simbólico de que desfruta. Para além de uma determinação,

a identidade do artista não mais se configura em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção (BASBAUM, 2006, p.235).

Talvez por isto, ao se afirmar que artistas elaboram sua subjetividade e por vezes estão sujeitos (*como qualquer um*) a um processo mais amplo de socialização, afirma-se simultaneamente, que o que caracteriza um artista não é (*ao menos não tão somente*) um dom, uma qualidade extra-social ou incumbência cósmica. Existem *mecanismos sociais de conformação da identidade* do artista (DABUL, 2001) que permeiam o aprendizado que em certa medida são convivas de um *com-mundo* (Vide p.106). Este compartilhamento de possibilidades geralmente é compreendido em termos do conceito de *geração* em que as condições sociais que possibilitam uma determinada prática artística implica também

compreender a geração como um tipo particular de situação social (...) que restringe a uma gama específica de experiência potencial, predispondo-os a um certo modo característico de pensamento e experiência e a um tipo característico de ação historicamente relevante (MANNHEIM, 1982, p.72).



Fazer parte de uma *geração* implica compartilhar semelhanças e diferenças nas condições que permeiam um determinado momento histórico, seja em termos da exposição a determinadas oportunidades, seja em função de uma dinâmica própria das gerações envolvidas com outras gerações antecedentes e subseqüentes. Assim, muitas vezes a opção de promover novas possibilidades e alternativas (*ou resgatar estruturas anteriores*) segue a compreensão de que em Artes “*nenhuma forma é intrinsecamente superior à outra, o artista pode usar, igualmente, qualquer forma, desde uma expressão verbal (escrita ou falada) até a realidade física*” (Le WITT, 2006, p.206). Em tantas palavras, estas semelhanças e diferenças destilam as existências de modo a compor as pessoas e com elas, seus problemas pungentes, suas vontades atuadas. Corroboram para o que significa ser artista, enquanto experiência coletiva de devir, em um processo mais ou menos formal (*ou autodidata*) de aprendizado da própria percepção e sensibilidade. Permite ainda compreender a subjetividade da poética e do contexto que estrutura a prática em dimensões da experiência que não necessariamente transparecem na poética, como sugere o seguinte depoimento

Minha entrada na universidade foi um desastre total, sobretudo nos primeiros semestres. Eu nada entendia: ditadura militar, sociologia, metodologia, movimento estudantil, materialismo dialético, drogas, aborto-elétrico, Duchamp e música dodecafônica. Tive de me reinventar para poder sobreviver nesse novo mundo, pelo menos para mim. Vivenciava tensões profundas entre o que eu era e o que deveria ser. (...) Só conseguia ler os acontecimentos sob a ótica dos meus recalques. O sentimento de inferioridade e o comportamento paranoico me maltrataram bastante, recuei várias vezes. Não tinha consciência da realidade das barreiras (sociais, econômicas e intelectuais) que me separavam da vida brasiliense e universitária. A ingenuidade aumenta a sordidez da realidade, deixa a pessoa só e com uma imensa responsabilidade quanto ao possível fracasso e o aniquilamento da subjetividade. (...) Nessa altura eu não queria mais continuar o curso de história e ele, por vez, também não me queria. Aí alguém me disse: vai ao departamento de arte, lá é seu lugar. Até esse momento, eu desconhecía a arte como disciplina acadêmica. A ideia que eu tinha de artista e de arte era totalmente ligado à marginalidade, boemia e transgressão em todos os sentidos (...) Foi uma boa mudança: nova pausa, algum conforto psicológico e reencontro com minha subjetividade já bem machucada. Mas o encontro durou pouco; eu ainda vivia retraído com muita dificuldade de assimilar conhecimentos formais, que, para mim, eram absolutamente exóticos. A arte, vim a saber, já tinha os donos legitimados em várias histórias da arte e em grandes museus do mundo ocidental. Se eu ambicionasse ser chamado de artista eu teria que necessariamente aprender a pensar e fazer como eles. Recuei novamente (SIMÃO, 2012, p.105).

MODERNIDADE

caracterização de uma instabilidade: esfacelamento da ordem visual (harmonia e perspectiva)

☆ sintomas de inadequação do Artista à Sociedade

Final qual a relação entre a Subjetividade e a Objetividade do Real

ARTE (mercado) as possibilidades do objeto no mundo → Teoria do não-objeto
Ferreira Gullar

Antiarte
não-arte



Representação em Arte
Conformismo Ilusionista
Academismo
Artesania

INADEQUADO

Relação com o outro

Cézanne
Van Gogh
Duchamp
Lygia Clark
Hélio Oiticica
Cildo Meireles

Artista
não-Artista
Propositor

☆ de situações sensíveis em
que a experiência perceptiva está
no corpo do espectador... desde SEMPRE 😊

↓
corpo coletivo

MEDIADOR de uma situação atrelada ao institucional

Linguagem
Suporte
Percepção de OBRA



Qual a relação entre conteúdos?

EXPERIÊNCIA

transcendência
imutabilidade

Objeto Relacional
Socialidade da Arte (e/ou) Prática Artística

onde fica o Sistema da Arte?
Qual a Hierarquia da Prática?

Qual a relação de Arte com o Sistema Ampliado da Cultura?

vs. Pureza Absoluta
Posicionamento Crítico

QUESTÃO SOCIAL da ARTE

cultura local e os outros espaços de discurso/poder

CULTURA OFICIAL

↳ como/pem que fazer conciliações com a ideologia dominante?
interferências no circuito

Arte enquanto forma de Ação no Sistema Social

Objeto
Mercado
Autoria

Fig.121 • Luisa Günther (2012) ... sobre o não-artista. Desenho.

Retomo a importância das narrativas (auto)biográficas que me encantam justamente por escancararem uma subjetividade que acumula, por entre seus meandros, um campo semântico de sentimentos que muitas vezes não encontram lugar de respiro. Eventualmente, ao refletir sobre estas questões, fui tentada a elaborar uma tipologia. No entanto, esta tipologia de identidades e expectativas sociais do que significa ser artista confronta-se com o fato que

a condição de ser artista tem sido extremamente fluida, desde o abandono da artesanaria e virtuosismo como condições a priori para a produção da obra (encontramos ainda em Mário de Andrade uma insistência muito grande neste ponto) e sua inserção numa ordem econômica de mercado (sempre marcada por contradições e conflitos) – transformações que remontam ao início da era moderna – até as discussões acerca da morte do sujeito (BASBAUM, 2006, p.235).

Ou seja: elaborar uma tipologia sobre *o que é ser artista* depende tanto dos interesses, quanto da evidência dos fatos que se queira salientar. Depende também de um **quando**, já que o artista não foi sempre percebido da mesma forma ao longo do tempo. Em todo caso, isso de elaborar uma tipologia pode ser uma forma de repetir dualismos e *zonas de invisibilidade ou deiscência*. Às vezes, o que realmente faz falta é uma tipologia da não-exemplaridade das formas sociais. Bem que queria fazer uma tipologia de perfis inadequados: artistas ingênuos, recalcados, iconoclastas, ridículos ou desdenhados. Com isto, devo confessar certa desconfiança quanto à própria possibilidade (*ou pertinência*) de elaboração de uma tipologia. Ao mesmo tempo, percebo a relevância desta maneira de formalizar conteúdos e posso citar como referência as categorias elaboradas por Becker (1976), que elenca como critério dos diferentes tipos de artistas os “*comportamentos regulares que constituem a ação coletiva do mundo a que pertencem e dos quais dependem os resultados dessa ação*” (BECKER, 1976, p.11). Segundo o autor existiriam quatro tipos de artistas, que seriam: **a.** os *profissionais integrados* que realizam trabalhos rigorosamente de acordo com as conformidades do cânone de modo que suas conquistas ocorrem com relativa eficiência e facilidade, “*restritos aos limites do que os públicos potenciais e a situação consideram respeitáveis*” (op. cit., p.13); **b.** os *inconformistas* que percebem o mundo da arte como algo “*tão inaceitavelmente restrito que acabam por não querer mais conformar-se com suas convenções (...) criam assim, sua própria rede de colaboradores, chegando a recrutar novos públicos*” (op. cit., p.14-5); **c.** os *artistas ingênuos* que seriam aqueles que provavelmente nunca fizeram parte do mundo artístico, de modo a desconhecerem sistematicamente as suas realizações no entanto, executam processos que configuram estilos idiossincráticos que internalizam procedimentos próprios do artístico; e, **d.**

os *artistas populares* que não constituem uma comunidade artística propriamente dita, por não atribuir à sua produção o artístico em si. Importante destacar que esta tipologia explicita uma relação entre identidade e a inserção que o profissional tem no circuito das Artes. Diante disto e das particularidades das poéticas contemporâneas resta saber como elaborar uma tipologia que considere os comportamentos regulares de uma produção atual permeada por linguagens híbridas e práticas heterodoxas (*que são a norma para além de um inconformismo gratuito*)?

Isto seria possível?

ma tipologia sobre o que é ser artista depende tanto dos fatos que se queira salientar. Em todo caso, tenho certa desconfiança quanto à própria possibilidade (ou o de elaboração). Ao mesmo tempo, percebo a relevância formalizar conteúdos. *→ A mesma coisa que uma referência às*

is por Becker (1976), que elenca como critério dos diferentes "comportamentos regulares que constituem a ação coletiva *rtencem e dos quais dependem os resultados dessa ação*" "minha desconfiança ocorre porque as diferentes carreiras e especificidades biográficas não necessariamente são somente n. *Essas condições, segundo o autor existiriam quatro tipos de:*

(a) os *profissionais integrados* que realizam trabalhos sordo com as conformidades do cânone de modo que suas com relativa eficiência e facilidade, "restritos aos limites do enciais e a situação consideram respeitáveis" (BECKER, 1976, *rmistas* que percebem o mundo da arte como algo "tão trito que acabam por não querer mais conformar-se com ...) *criam assim, sua própria rede de colaboradores, novos públicos*" (BECKER, 1976, p.14-5); (c) os *artistas ingênuos* que provavelmente nunca fizeram parte do mundo artístico, ecerem sistematicamente as suas realizações no entanto, que configuram estilos idiossincráticos que internalizam rios do artístico; e, (d) os *artistas populares* que não unidade artística propriamente dita, não identificando em-ístico em si. *Sigamos* como elaborar uma tipologia que ortamentos regulares *em situações de inserção na* por linguagens híbridas e práticas heterodoxas (que são a um inconformismo gratuito)?

Depende de um quando de experiência desta identidade social, já que a expectativa em torno desta categoria profissional não tem sido a mesma ao longo do tempo.

★ HONORATO

importante destacar que esta tipologia do Artístico ocorre em função de uma relação de inserção da pessoa na estrutura

Mito

práticas serem resta saber

← Fórmula

Afinal, como fazer este tipo de classificação se um sua forma de expressão e conteúdo de sua língua

Ao invés de antecipar argumentos de mod probabilidade epistemológica em função de uma a realidade, nada mais imediato do que afi possibilidade de criação de categorias. Um exem uma tipologia a partir do processo de formaç enfoque em sua atuação profissional (como se) momento de uma qualificação para este). *Essa ideia de compreender a identidade do processo educacional/curricular/institucional. A teóricos e técnicos desta formação? Como te prática poética? Isto porque, por vezes, t "capacidade de transformar e significar os c como as origens e implicações sensíveis, im conteúdos" (HONORATO, 2007, p.741). Em meio a isto a inspiração, a imaginação e a criação pod metodologias e técnicas para a formação comungam práticas próprias, ainda que as mesm originalidade dos processos é uma expectativa e a exemplos. Afinal, se a autonomia é *→ da oug* artístico) muitas vezes ela decorre de um pro meios e possibilidades, não perpassando nece de formação ~~desse processo~~. Deste modo, a r apreendidos com metodologias de ensino dema sujeito constituindo-se que poderia, ma desenvolvimento de uma tipologia. Por ot acomodar elementos díspares; pode compor conferir uma identificação na (des)identidade *collé* e faz com que eu resgate a seguinte passa*

Isto seria possível?

★ *As que me interessam não são muito...*

Fig.122 • Luisa Günther (2013) Sobre o inacabamento perpétuo de uma tese. Instagram.

Ao que me parece não faz muito sentido tentar elaborar uma tipologia das particulares formas identitárias do artista em função do tipo de artístico que este veicula. Isto parece um projeto defasado por antecipação (*se é que isto é possível*). Afinal, como fazer este tipo de classificação se um mesmo artista pode mudar sua forma de trabalho em função de pesquisas subsequentes ou mudanças na forma de expressão, como aconteceu por exemplo com Alfredo Volpi (1896-1988) ou Wassily Kandinsky (1866-1944).



**Fig.123 • Transposições Imaginárias a partir de Wassily Kandinsky
(1907) Casal à cavalo. Óleo sobre Tela. 55x50.5cm
(1926) Vários círculos. Óleo sobre Tela. 140.3x140.7cm.**

Ou ainda: e se o mesmo artista produz simultaneamente diferentes tipos de realizações em espaços distintos do imaginário, como fez William Blake (1757-1827) poeta e pintor-etc., Clarice Lispector (1920-1897) poeta e pintora, Manoel de Barros (1916-...) poeta e desenhista, Ariano Suassuna (1927-...) imortal e armorial ou [(...) alguém mais?].

You Don't Believe²⁴

*You don't believe -- I won't attempt to make ye:
You are asleep -- I won't attempt to wake ye.
Sleep on! sleep on! while in your pleasant dreams
Of Reason you may drink of Life's clear streams.
Reason and Newton, they are quite two things;
For so the swallow and the sparrow sings.
Reason says `Miracle': Newton says `Doubt.'
Aye! that's the way to make all Nature out.
`Doubt, doubt, and don't believe without experiment':
That is the very thing that Jesus meant,
When He said `Only believe! believe and try!
Try, try, and never mind the reason why!'
William Blake*



Fig.124 • William Blake (1879) Mrs Luke Ionides. Óleo sobre Tela. 102.2x115.2cm

24

Peço desculpas, mas não irei traduzir este poema. Isto é uma especialidade cuja competência me escapa.

No intuito de antecipar argumentos, evidencio que elaborei uma tipologia do artista a partir do desdobramento de sua carreira como se ela fosse equivalente à sua trajetória no circuito artístico (*e é, não é mesmo?*). Para isto, busquei compreender a identidade do artista desde sua formação em um processo social/institucional até seu reconhecimento/inserção/consagração. Devo confessar que a formação de um artista é um espaço de ansiedade e de oportunidade. Afinal, quais seriam os aspectos teóricos e técnicos desta formação? Como teorizar a produção artística e a prática poética? Isto porque, por vezes, tornar-se artista implica uma “*capacidade de transformar e significar os conteúdos da experiência, bem como as origens e implicações sensíveis, imaginárias e conceituais desses conteúdos*” (HONORATO, 2007, p.741). Implica também questionar como a inspiração, a imaginação e a criação podem configurar-se em métodos, metodologias e técnicas para a formação das identidades profissionais daqueles que comungam práticas próprias, ainda que as mesmas. Ainda mais se a originalidade dos processos é uma expectativa do artístico e está insubordinável a modelos e a exemplos. Afinal, se a autonomia da originalidade é um princípio e um valor do artístico (*entre outros, é claro*), muitas vezes ela decorre de um processo de autocritica das próprias possibilidades, não perpassando necessariamente processos exteriores de formação. Outras vezes, justamente em decorrência das pessoas que convivem nos ambientes de formação, acontecem possibilidades de originalidade. Tudo bem que por vezes e para alguns, os espaços de instrução formal podem aparentar um tanto diretivos e limitadores, ainda mais quando demandam avaliações, exames e críticas, “*pois o simples fato de exigir um exame já significava para mim – e com razão – uma reprovação*” (KLEE, 1990, p.66). Esta geralmente é a opinião daqueles que não querem estar disponíveis a opiniões contrárias à própria expectativa projetada. Opiniões indispensáveis, que por sua vez fazem parte do próprio *métier* do artístico.

No entanto, as avaliações mútuas e os espaços de instrução também podem surtir efeito gregário como é o caso das aulas experimentais que Ivan Serpa (1923-1973) ministrou²⁵ no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM), dando ensejo para a criação do Grupo Frente marco da arte brasileira (ROSA, 2007). Neste mesmo período, aulas experimentais, abertas à comunidade também foram ministradas no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Destas propostas de educação sentimental e formação de público a partir do acervo do recém inaugurado museu (BREDARIOLLI, 2008) surgem oportunidades de instrução e encaminhamento profissional...

25

Em diálogo com o grupo paulista de artistas concretos, é realizada a primeira mostra do *Grupo Frente* em 1954. Esta exposição, composta pelos trabalhos [dos artistas] de Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), entre outros, revela a amplitude da matriz construtiva de arte abstrato-geométrica no Brasil. Estes últimos congregavam-se em torno de Ivan Serpa nas aulas ministradas no Museu de Arte Moderna, ou na casa de Mario Pedrosa, de modo a estabelecer vínculos sociais que repercutiram na tradição plástica nacional. Lygia Pape esclarece que “aos poucos, fomos encontrando pessoas e criando um círculo de amigos com interesses semelhantes” (PAPE, 1997, p. 10). Lygia Pape conheceu Décio Vieira, que conhecia Ivan Serpa, que era amigo de Mario Pedrosa e Abraham Palatnik. Lygia Clark estava em Paris onde pintava na companhia de André Lhote e Fernand Léger. Quando ela voltou formaram um grupo. “Era uma questão de afinidade. Todas essas pessoas queriam trabalhar dentro de um novo conceito de arte” (p. 13). Antes mesmo das aulas e encontros realizados no Museu de Arte Moderna, “nos reuníamos nos pilotis do edifício do Ministério de Educação e Cultura” (p. 12). À época, o anti-dogmatismo que caracterizava o grupo permitia que não tivessem “nenhuma preocupação de ordem teórica” (p. 11). Não precisavam seguir códigos estéticos. Não nutriam preocupação em torno do próprio devir artístico. Não se detinham a esquemas rígidos do concretismo.

A orientação de Ivan Serpa conferia liberdade, pois cada componente procurava exprimir sua arte através das próprias experiências, imprimindo em seu trabalho uma visão íntima e pessoal do mundo. Todas as decisões eram tomadas em conjunto, sendo que um voto contrário anulava tudo e a partir disso reconsideravam o assunto. Contavam com o apoio do poeta Ferreira Gullar e recebiam a orientação filosófica de Mário Pedrosa, crítico de arte de renome internacional que apoiava as inovações em arte e que era um dos grandes defensores da vanguarda contra o academicismo (PÁSCOA, s.d., p. 2).

Fig. 125 • Screenshot da página 54 do .pdf Neoconcretismo: manifesto e praxis
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2814/1/2007_LuisaGuntherRosa.PDF
(acessado em 28/09/2013 às 17:21)

Os alunos dos primeiros anos que foi mais ou menos em 1952-53, faziam cópias a partir do Degas, tinha a aproximação com a obra em si e eles trafegavam entre os Toulouse-Lautrec entre os Gauguin então era uma festa. Porque realmente não só a imagem era importante como uma discussão da própria técnica, da fatura, isto era visto ao vivo. Então, quem cursou nesta época estes cursos, foi realmente um privilégio **(depoimento de Renina Katz)**.

Este sentimento de estar fazendo parte de algo significativo reverbera a ponto de instituir uma identidade de um discurso e de compreensão...

O que eu gostaria de dizer é que eu sou um artista brasileiro que tive a oportunidade de estudar com originais. O grande problema de estudar arte sem ver os originais é que eles são coisas técnicas que tem de se aprender. Tem um pequeno trabalho do Calder que me deixou fascinado quando eu vi aquilo pela primeira vez. Eu falei para mim mesmo “puxa, que coisa formidável, eu até que consigo fazer isso” e aí eu fui para casa e fiquei fazendo Calder **(depoimento de Wesley Duke Lee)**.

A extensão do que poderia ser mencionado aqui enquanto exemplos da relação entre o ambiente de formação e a criação de identidades de artista, poderia ocupar o restante das páginas. Este poderia ter sido o objeto desta pesquisa. No entanto, não é. Mesmo assim, fica como referência para curiosos: **a.** A *Escola Florentina* [formadora de pintores italianos influenciados pelo estilo naturalista amplamente influenciados por Giotto (1266-1337) que, diferente de Duccio (1255-1319) e outros artistas da Escola Sienesa, fundiu elementos da arte bizantina com a arte paleocristã e com a arte romana]; **b.** A própria *Escola Sienesa*; **c.** A *Escola Cretense* [principal centro de pintura grega entre os séculos XV-XVI, conhecida pela confecção de ícones bizantinos comercializadas em Veneza; o seu aluno mais renomado foi El Greco (1541-1614)]. A lista continua com: **d.** A *Escola da Antuérpia* [lugar onde floresceu o chamado Barroco Flamengo e responsável pela instrução de artistas como Peter Paul Rubens (1577-1640)]; **e.** A *Escola de Cuzco* [escola de pintura colonial peruana cujo propósito didático era a conversão dos Incas ao catolicismo pelos colonizadores espanhóis; um dos primeiros mestres foi o jesuíta Bernardo Bitti (c. 1538)]; **f.** A *Academia de Belas Artes de Florença* [que remonta às primeiras corporações profissionais da cidade, das quais a *Companhia de São Lucas (fundada em 1339)*; em seguida consolidada como *Academia e Companhia das Artes do Desenho*, organizada por Vasari (1511-1574) em 1562 sob a proteção de Cosimo I dei Medici (1519-1574); na Europa esta foi uma das primeiras instituições encarregadas de supervisionar o patrimônio cultural e o ensino artístico e científico superior, além de ser um local de confraternização de personalidades ilustres da área cultural];

g. *Academia Real de Pintura e Escultura* da França [fundada em Paris em 1648 por um grupo de pintores liderados por Charles Le Brun (1619-1690), que sistematizou uma pedagogia metódica de ensino das artes (da arte acadêmica, sic!); **h.** A *Academia Real de Arte* [fundada em 1768 por Jorge III (1738-1820) a pedido de um grupo de pintores e escultores; entre seus alunos destacam-se William Blake, John Constable (1776-1837) e J. M. W. Turner (1775-1851)]; **i.** A *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* (1816-1822) [fundada por ordem de um decreto de D. João VI devido à chegada da Missão Artística Francesa no Brasil; com a proclamação da independência passou a ser conhecida como *Academia Imperial das Belas Artes* (1822-1889); com o advento da República mudou novamente de nome e tornou-se a *Escola de Belas Artes*]; **J.** A *Staatliches Bauhaus* [escola de arte, design e arquitetura fundada em 1919 por Walter Gropius (1883-1969) e fechada em 1933 em decorrência da perseguição nazista; inovou em sua concepção curricular integrando arte e artesanato para a criação de produtos simultaneamente funcionais e estéticos; contou com a colaboração docente de Wassily Kandinsky, Paul Klee (1879-1940), Oskar Schlemmer (1888-1943), László Moholy-Nagy (1895-1946), entre outros. Por último, gostaria de mencionar a **K.** Black Mountain College [escola fundada em 1933 por Andrew Rice (1888-1968) e Theodore Dreier (s/d) centrada nos princípios de educação liberal e pragmatismo artístico de John Dewey (1859-1952); este espaço de formação experimental e interdisciplinar atraiu expoentes das artes para o quadro docente, entre outros: Merce Cunningham (1919-2009), John Cage²⁶ (1912-1992), Willem de Kooning (1904-1997), Robert Motherwell (1915-1991), Walter Gropius, Josef Albers (1888-1976)].

26

O próprio John Cage é responsável por agregar, ao longo de sua prática docente, artistas. O caso mais notório é a sua influência sobre integrantes do Fluxus, como expõe o seguinte depoimento:

o Fluxus sobreviveu por mais de quarenta anos em parte devido à sua origem experimental e educacional. A maioria dos trinta e poucos artistas Fluxus conheceram-se no final dos anos 1950 em situações associadas à educação musical experimental. A mais importante destas foi a aula de composição musical de 1958-59 oferecida pelo compositor experimental John Cage no New School for Social Research em Nova Iorque. A turma de 1958-59 incluiu artistas Fluxus e associados, entre outros George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow, e Florence Tarlow, com visitas frequentes do poeta Fluxus Jackson Mac Low e visitas ocasionais de outros artistas [...] A experiência Fluxus particularmente tem valor, promovendo como lhe é próprio, primeiro e principalmente, aprendizagem experimental, mas também exploração interdisciplinar, estudo autodidata, trabalho coletivo e a troca não-hierárquica de ideias. Finalmente, ao promover esta liberdade, evita a influência homogeneizadora das instituições formais de ensino e da arte acadêmica (HIGGINS, 2002, p.1; p.189).

Após esta breve apresentação de contextos nos quais o ambiente de formação hospeda estruturas que corroboram a consolidação de determinado tipo de identidade de artista, resta somente especificar que nenhuma delas é necessariamente homogeneizadora. Afinal, na maior parte das vezes, embora haja métodos e técnicas de ensino-aprendizado particulares, a relação dos conteúdos a serem apreendidos demanda especificidades do sujeito constituindo-se. O que, interessantemente pode verter uma tipologia que acomoda elementos díspares; que compõe uma unidade na diferença, algo que me remete ao *papier collé* e faz com que eu resgate a seguinte passagem:

A finalidade do *papier collé* foi dar a ideia de que diferentes tipos de textura podem participar de uma composição para obter-se na tela a realidade da pintura, que irá competir com a realidade da natureza. Tentamos nos livrar do *trompe l'oeil* para encontrar um *trompe l'esprit*... se um pedaço de jornal pode converter-se numa garrafa, isso também nos dá algo para pensar a respeito de jornais e garrafas. Esse objeto deslocado ingressou num universo para o qual não foi feito e onde, em certa medida, conserva a sua estranheza. Foi justamente sobre esta estranheza que quisemos fazer que as pessoas pensassem, pois tínhamos perfeita consciência de que nosso mundo estava ficando muito estranho e não exatamente tranquilizador (**Pablo Picasso, citação sem contexto de origem**).

Assim como em um *papier collé*, uma tipologia pode prover o ingresso deslocado de categorias díspares que conservam a estranheza daquilo que pretendem jungir. Esta pode ser uma postura interessante em uma pesquisa. Ainda mais se o resultado for o de aproximar a Sociologia da Arte de algumas contradições ou imprecisões que permitiriam a identificação de contiguidades ou desconexões complementares entre as artes e suas teorizações *extradisciplinares*²⁷, bem como entre os artistas e suas práticas e contextos.

"Fluxus has survived for more than forty years in part because of its experimental and educational origins. Many of the thirty or so Fluxus artists met each other in the late 1950 in situations linked to experiments in music education. The most important of these was a 1958-59 class in musical composition offered by experimental composer John Cage at the New School for Social Research in New York. The 1958-59 class included Fluxus artist and associates George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow, and Florence Tarlow, with frequent visits by the Fluxus poet Jackson Mac Low and occasional visits by other artists [...] Fluxus experience has particular value, promoting as it does, first and foremost, experimental learning, but also interdisciplinary exploration, self-directed study, collective work, and the nonhierarchical exchange of ideas. Finally, by fostering such freedom, it avoids the homogenizing influence of formal institutions of learning and art academies. (HIGGINS, 2002, p.1; p.189).

27

Deixo explícito que *teorizações extradisciplinares* é uma categoria dêitica e de trânsito para acomodar a travessia aqui proposta. Para melhor entendimento, aponto que esta interrupção aparentemente gratuita dialoga com a oitava nota do segundo capítulo.

Talvez assim, as lacunas, ausências ou dúvidas encontradas possam receber maior atenção e aprimorar a compreensão já que uma tipologia (*para além de ser uma idealização de certas características e categorias*) possibilita a operacionalidade de estruturas teóricas tornando certas dinâmicas um pouco mais pragmáticas para que, eventualmente, voltem a ser teorizadas novamente. Tendo considerado isto, apresento a seguir, não uma tipologia propriamente, mas talvez um contra-esquema, um *enquadramento* daquilo que considero importante para uma apreensão do significado atribuído à identidade de artista enquanto ocupação social. Esta delimitação pode parecer um tanto grosseira. E, sem dúvida, é. Entretanto, não é isto que desmerece o significado de se ser artista ou não. Afinal, ser artista é desempenhar uma ocupação que pode ser ou não fonte de renda primária ou exclusiva. Ou pode ser simplesmente uma atividade fortuita. Em todo caso, para a elaboração de algumas categorias pertinentes a esta tipologia, alguns artistas são elencados considerando: **a.** o tempo de vida e a possibilidade de convívio com gerações anteriores e subseqüentes; **b.** a formação/participação em dinâmicas mais ou menos institucionais/curriculares; **c.** a relação da escolha da carreira frente a outras oportunidades do mercado de trabalho; e, **d.** o reconhecimento social. A bem da verdade, é preciso admitir que para a elaboração desta tipologia primeiro imaginei quais seriam as categorias e suas relações, somente depois pesquisei algumas biografias (**vide Anexo II**) para dispor destas em contextos comparativos. Para isto, escolhi artistas nascidos entre 1800-1891 no intuito de impor um limite metodológico e cronológico relativo à temporalidade da vida de cada um destes artistas, uma vez que já mortos, possibilitaria inferências de certas questões longitudinais sobre a trajetória de suas carreiras. É evidente que, considerando ser de meu interesse uma aproximação entre a Sociologia da Arte e as poéticas contemporâneas, a escolha de artistas de um período imediatamente anterior para a elaboração deste *enquadramento* é uma gafe um tanto ridícula e gera um certo impasse.

Ciente disto, em compensação permite a comparação já que a princípio as narrativas biográficas de artistas atuantes seriam parciais, a não ser que estes já não estejam mais vivos (*o que em si é um oxímoro*). No entanto, mesmo mortos talvez a narrativa continue parcial pela ausência de sua presença. O que não necessariamente invalidaria o material apresentado. Talvez a questão mais pungente seja outra: os artistas aqui escolhidos já possuem a identidade de artista *a priori*. São pessoas que carregam consigo o legado do reconhecimento póstumo e, também, histórico.

Ao passo que, qualquer artista vivo, ambígua e paradoxalmente, só o é por consagração imediata, o que não implica que continuará sendo reconhecido ou que terá consagração póstuma e histórica. Por entre estes trânsitos do anacronismo é possível endossar que

hoje, mesmo entre os artistas e os historiadores da arte perdeu-se a noção de um acontecimento dotado de sentido, a que uns dão continuidade e outros narram. A incerteza sobre como prosseguirá a arte – e o que é arte – suscita novas questões entre os artistas ao passo que os historiadores da arte formulam a pergunta sobre o que afinal foi a história da arte e sobre se ainda resta alguma certeza a este respeito (BELTING, 2012, p.201-2).

Assim, estas incertezas ao contrário de gerarem uma inconveniência, na minha perspectiva, resultam em liberdade. Talvez por isto, segui o procedimento mais aversivo que foi o de primeiro criar categorias que julgava serem pertinentes para, em seguida, investigar a realidade dos fatos e como estes dialogam com as categorias propostas. Com isto, devo confessar que, em um determinado momento, confrontei-me com o fiasco de não conseguir estipular nenhuma nomenclatura que abarcasse qualquer tipo de artista. Muito pelo contrário: confrontei-me com a perspectiva que qualquer definição que limitasse as qualidades tipológicas seria pequena. Ou seja: se, de fato, para a história da arte “*a arte moderna e a arte contemporânea oferecem uma substância nova, cuja assimilação implica mudanças na disciplina*” (BELTING, 2012, p.203), imagina como isto reverbera por entre as atribuições de identidade ao artista, e também a prática do artístico (...) **Ou não seria ao contrário?**

Em que medida podemos antecipar o que será o artístico exemplar do agora?

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Essa não-coincidência, essa *discronia*, não significa naturalmente, que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico (AGAMBEN, 2012, p.58-9).

Então, a *discronia do contemporâneo* é não adequar-se a tudo aquilo que pode ser próprio do momento, mas comprometer-se com preciosidades que talvez em outro tempo fizessem algum sentido. Ou então **habitar a nostalgia daquilo que ainda não existe como se a arte atual pudesse ser uma apresentação contínua daquilo que ainda não havia sido, mas finalmente veio a ser. A arte atual enquanto aquilo que em algum momento futuro será considerado como aquilo que irá constar o que já foi.** Em todo caso, é possível identificar que não existe um perfil unívoco de artista, mesmo entre aqueles que compõem um mesmo tipo-tipológico.

Nisto reside o paradoxo já que como sugerido os “*que coincidem muito plenamente com a época (...) não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela*” (AGAMBEN, 2012, p.58). Isto fica evidente, ainda mais considerando que, retrospectivamente, os artistas escolhidos para compor este *enquadramento* podem ser considerados *profissionais integrados* (cf. BECKER, 1976), mesmo se em algum momento de suas carreiras foram *inconformistas*. Isto porquê, mesmo o *inconformista* está

orientado para o mundo da arte canônica e convencional. (...) O trabalho desses inovadores acaba muitas vezes sendo totalmente incorporado ao corpo histórico da produção daquele mundo estabelecido, cujos membros consideram as inovações úteis para gerar a variação necessária para impedir que a arte se transforme em ritual (...) os inconformistas tratam com as mesmas pessoas que fabricam o material para os artistas mais convencionais, e o seu pessoal de apoio é o mesmo. Igualmente, eles buscam o estímulo e o aplauso dos mesmos públicos para os quais os artistas mais convencionais trabalham... (BECKER, 1976, p.16-7).



Relação entre a carreira e a própria TEMPORALIDADE DA VIDA DO ARTISTA
(1.) artistas cujas carreiras são breves porque morrem prematuramente, antes de completarem 40 anos (e.g., Vincent Van Gogh; Georges-Pierre Seurat; Henri de Toulouse-Lautrec; Paula Modersohn-Becker; Franz Marc; Amedeo Modigliani; Egon Schiele)
(2.) artistas que presenciam o advento de novas gerações cronológicas (não necessariamente estilísticas) em função da extensão de suas vidas já que viveram mais de 80 anos (e.g., Edgar Degas; Claude Monet; Mary Stevenson Cassatt; Edvard Munch; Emil Nolde; Henri Matisse; Giacomo Balla; Constantin Brancusi; Pablo Picasso; Georges Braque; Edward Hopper; Jean Arp; Marcel Duchamp; Marc Chagall; Geórgia O’Keeffe; Josef Albers; Otto Dix)
Relação entre a carreira e o PROCESSO DE FORMAÇÃO
(3.) artistas autodidatas (e.g., Gustave Doré; Henri Rousseau; Giacomo Balla)
(4.) artistas que iniciam uma formação acadêmica e a rejeitam (e.g., Gustave Coubert; Vincent Van Gogh; Egon Schiele)
(5.) artistas com formação acadêmica (e.g., Gustave Moreau; Camille Pissarro; Edgar Degas; Pierre-Auguste Renoir; Georges-Pierre Seurat; Mary Stevenson Cassatt; Gustav Klimt; Edvard Munch; Camille Claudel; Wassily Kandinsky; Henri Matisse; Joaquin Torres-Garcia; Paula Modersohn-Becker; Constantin Brancusi; Paul Klee; Francis Picabia; Franz Marc; Pablo Picasso; Edward Hopper; Amedeo Modigliani; Diego Rivera; Marcel Duchamp; Marc Chagall; Geórgia O’Keeffe; Josef Albers; Otto Dix)
(6.) artistas com formação em ateliês (e.g., Jean-François Millet; Édouard Manet; Claude Monet; Émile Bernard)
(7.) artistas cujas carreiras incluem a docência em processos de formação de outros (e.g., Gustave Moreau; Wassily Kandinsky; Kasimir Malevich; Paul Klee; Fernad Léger; Max Beckmann; Otto Dix)

Relação entre a escolha da carreira artística e OUTRAS PROFISSÕES
(8.) artistas cuja trajetória é marcada pela escolha da carreira artística após desistência de seguir outra profissão em outro campo do mercado de trabalho (e.g., Édouard Manet; Odilon Redon; Henri Rousseau; Wassily Kandinsky; Henri Matisse; Fernand Léger)
(9.) artistas cuja trajetória é marcada por migração dentro do circuito artístico abandonando atividades menos prestigiosas (e.g., Pierre-Auguste Renoir; Emil Nolde; José Clemente Orozco; Robert Delaunay)
(10.) artistas cuja trajetória é marcada por uma desistência posterior da carreira artística com o intuito de seguir outro interesse (e.g., Émile Bernard; Francis Picabia; Marcel Duchamp)
Relação entre carreira e RECONHECIMENTO SOCIAL
(11.) artistas com pouco reconhecimento em vida (e.g., Paul Gauguin; Vincent Van Gogh; Georges-Pierre Seurat; Henri de Toulouse-Lautrec)
(12.) artistas cujas carreiras são marcadas por premiações/titulações ainda em vida (e.g., Jean-François Millet; Gustave Moreau; Odilon Redon; Gustave Klimt; Emil Nolde; Henri Matisse; Max Beckmann; Géorgie O'Keeffe)
(13.) artistas cujas carreiras são marcadas por mostras retrospectivas ainda em vida (e.g., Jean-François Millet; Odilon Redon; Edward Hopper; Josef Albers)
(14.) artistas proibidos de exercer a carreira (e.g., Gustave Klimt; Emil Nolde; Ernst Ludwig Kirchner; Fernand Léger; Otto Dix)

Assim cada um apresenta uma trajetória particular e não necessariamente convergente. São outros do mesmo e talvez a não-exemplaridade tipológica seja isto. Por exemplo (*é irresistível...*): Henri Matisse (1869-1954) poderia ser considerado um *tipo ideal*²⁸ de artista que viveu uma vida longa, teve formação acadêmica e foi reconhecido ainda em vida tendo preterido sua formação em direito e os trabalhos administrativos que desempenhou em tribunais. No entanto, mesmo que esta biografia seja considerada a ideal, o que na verdade está sendo exposto é um desejo de trajetória, de experiência, de existência. Em contrapartida, como seria balizar a trajetória de Gustav Klimt (1862-1918) que, aparentemente, sempre teve uma inclinação artística, buscou formação acadêmica, teve reconhecimento ainda em vida, chegando até mesmo a ser condecorado com a medalha de ouro ao mérito pelo Imperador Franz Joseph I, da Áustria. No entanto, este mesmo prestigiado foi participante em um escândalo quando finalizou (após uma querela com seu colega Franz Mauthner) os três murais para a Universidade de Viena: *Filosofia* (1900); *Medicina* (1901); e, *Jurisprudência* (1903), provocando a reação dos acadêmicos universitários, dos clérigos e dos críticos de arte.

²⁸ *Tipo ideal* remete aos esforços de Max Weber (1864-1920) de estipular conceitos hipotéticos para a Sociologia. O *tipo ideal* é composto pelas características de um determinado fenômeno, mas não tem por intenção corresponder à totalidade destas características, já que estas são percebidas subjetivamente. Assim, a sua descrição implica uma interpretação. Como exemplo, Weber descreveu quatro tipos ideais de comportamento: *zweckrational* (racionalidade orientada para fins); *wertrational* (racionalidade orientada por valores); *affektual* (racionalidade emocional) e *traditional* (racionalidade orientada pelo costume ou por hábitos inconscientes).

O caso chegou ao Parlamento e, cansado do escárnio público, Klimt devolveu o dinheiro recebido e nunca mais aceitou comissões. Como se não fosse suficiente, o artista foi acusado, repetidamente, de pornografia, pedofilia e perversão. Se uma tipologia é um *enquadramento* para compreender o artista enquanto perfil social, existe uma tendência de percepção do artista que parece pairar sobre quaisquer outros. Esta seria aquela em que

o gênio, o louco, o artista e o escritor destacam-se, por assim dizer, do *todo* social e podem falar além dele, fora dele, sobre ele e, principalmente, com mais *sabedoria, razão e originalidade* do que os indivíduos comuns. Se, num primeiro movimento, constituem expressões de um *desvio* à norma, não se pode esquecer que esse mesmo *desvio* vem acompanhado de elevada valorização em nossa cultura, que, ao mesmo tempo em que privilegia a segmentação/individualização, paradoxalmente promove o *pluralismo - a alternativa, a mudança cultural* para preservar o valor encompassador do individualismo (ALBERTI, 1991, p.70).

Compreender o artista como um perfil de pessoas que tende a desviar das expectativas sociais é uma representação ambígua que perpassa um sistema de acusação que pode, ou não, condizer com situações específicas. Rótulos inócuos geram *estigmas* sendo que é a própria sociedade com suas particularidades que “*estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias*” (GOFFMAN, 1988, p.11). A ambiguidade resulta do próprio processo de rotulação. Como apresenta Howard Becker (2009) em seu estudo sobre o desvio social, rótulos condizem com expectativas sociais, que não necessariamente são mútuas (*pelo simples fato de serem projetadas*). Com isto é preciso concordar que

além de reconhecer que o desvio é criado pelas reações de pessoas a tipos particulares de comportamento, pela rotulação desse comportamento como desviante, devemos também ter em mente que as regras criadas e mantidas por essa rotulação não são universalmente aceitas. Ao contrário, constituem objeto de conflito e divergência, parte do processo político da sociedade (BECKER, 2009, p.30).

Interessantemente, Becker apresenta uma classificação para comportamentos desviantes deixando explícito que esta remete a “*tipos de comportamento, e não a tipos de pessoa, a atos e não a personalidades*” pois afinal, “*o comportamento de uma mesma pessoa pode obviamente ser apropriado em algumas atividades e desviante em outras*” (BECKER, 2009, p.31). De maneira esquemática, Becker apresenta um diagrama para que comportamentos sejam compreendidos em um modelo sequencial (em oposição a um modelo simultâneo), de modo a reforçar a ideia que qualquer desvio pode vir a ocorrer ao longo do tempo em função das oportunidades disponíveis e escolhas feitas por cada um, em uma combinação de variáveis.

	Comportamento apropriado	Comportamento infrator
Percebido como desviante	Falsamente acusado	Desviante puro
Não percebido como desviante	Apropriado	Desviante secreto

Este modelo combina possibilidades excludentes compondo como variáveis tanto o comportamento em si, quanto a percepção deste comportamento por aqueles que irão julgar e atribuir o rótulo de desviante. A esta sequência de possíveis, Becker insiste no aspecto da temporalidade acrescentando que

uma concepção útil no desenvolvimento de modelos sequenciais de vários tipos de comportamento desviante é a de carreira. Originalmente desenvolvido em estudos de ocupações, o conceito se refere à sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional, realizados por qualquer indivíduo que trabalhe dentro deste sistema. Além disso, inclui a noção de “contingência de carreira”, aqueles fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para outra. Contingências de carreira incluem tanto fatos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos dos indivíduos. (...) O modelo pode ser facilmente transformado para o estudo de carreiras desviantes. Ao modificá-lo dessa maneira, não deveríamos restringir nosso interesse àqueles que seguem uma carreira que os leva a desvios cada vez maiores, àqueles que, em última análise, assumem uma identidade e um modo de vida extremamente desviantes. Deveríamos considerar também os que tem um contato mais fugaz com o desvio, cujas carreiras os afasta dele rumo a maneiras de viver convencionais. (...) Não há razão para se supor que somente aqueles que finalmente cometem um ato desviante têm o impulso de fazê-lo. É muito mais provável que a maioria das pessoas experimente impulsos desviantes com frequência. Pelo menos em fantasia, as pessoas são muito mais desviantes do que parecem. Em vez de perguntar por que desviantes querem fazer coisas reprovadas, seria melhor que perguntássemos por que as pessoas convencionais não se deixam levar pelos impulsos desviantes que têm (BECKER, 2009, p.35-7).



A *carreira* permite que se conceba não apenas a mobilidade de uma trajetória, mas também as escolhas que são feitas e suas consequências. Por vezes, em uma sociedade que atribui tantos rótulos ambíguos ao artista, parece que o comportamento desviante está na própria escolha de seguir atividades atribuídas ao artístico, a despeito dos estigmas, em contraste a estes, nem que seja só para contrariar. Por vezes, é justamente nos trocadilhos simbólicos entre a norma e o desvio²⁹ que são instauradas possibilidades de significação. É assim que poderia ser interpretado o conjunto da poética de Gilbert & George [a.k.a, **Gilbert Proesch (1943-...)** e **George Passmore (1942)**], casal e dupla artística cujos trabalhos colaborativos tematizam, entre outros tópicos escatológicos, a política, nudez, atos sexuais e fluidos corporais, cada um de modo irônico (*ou até violento dependendo da sensibilidade do observador*). Em contraste a isto, apresentam-se em público sempre impecáveis, vestindo terno e gravata como se fossem respeitáveis executivos de uma corporação anônima. O que, em si, pode ser um comentário explícito sobre o recalque, sobre o contraste social entre aquilo que é permitido e os subterfúgios necessários para o disfarce do que realmente gostaríamos de poder ser. Na intenção de compreender as formas de representação do artístico, Kerry Freedman (2006) reflete sobre as *múltiplas camadas de significação* para considerar as implicações do conhecimento visual nas dicotomias que configuram currículos em ensino de Arte. Na intenção de criar estratégias de ensino/aprendizagem de conteúdos do artístico, apresenta como o artista figura em alguns filmes³⁰ que de forma intencional ou não, reforçam estigmas.

29

Não irei me estender nesta atribuição de qualidades, como se no artístico pudesse existir um único normal. Em todo caso, percebendo estas colocações a partir de outro ângulo, a própria definição do artístico é um rótulo, uma indicação, uma acusação. Como salienta a citação a seguir.

Não continuei a trabalhar na área do desvio. Mas encontrei uma versão ainda mais geral do mesmo tipo de pensamento que é útil no trabalho que venho realizando há muitos anos na sociologia da arte. Problemas semelhantes surgem ali, porque nunca está claro o que é ou não 'arte', e os mesmos tipos de argumento e processo podem ser observados. No caso da arte, claro, ninguém se incomoda se o que faz é chamado de arte, de modo que temos o mesmo processo visto no espelho. O rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulo de desvio. Em vez disso, acrescenta valor (BECKER, 2009, p.14).

30

O autor elenca os seguintes filmes: *Artistas e modelos*|1955 (dir. Frank Tashlin) com Dean Martin e Jerry Lewis; *Sede de Viver*|1956 (dir. Kirk Douglas) com Kirk Douglas e Anthony Quinn; *Moulin Rouge*|1963 (dir. John Huston) com José Ferrer e Sza Sza Gabor; *Bikini Beach*|1964 (dir. William Asher) com Annette Funicello e Frankie Avalon; *Agonia e êxtase*|1965 (dir. Carol Reed) com Charlton Heston e Rex Harrison; *Blow-up*|1966 (dir. Michelangelo Antonioni) com Vanessa Redgrave e David Hemmings; *Os modernos*|1988 (dir. Alan Rudolph); *A insustentável leveza do ser*|1989 (dir. Philip Kaufman) com Daniel Day-Lewis e Juliette Binoche; *Sexo, mentiras e videotape*|1989 (dir. Steven Soderbergh) com James Spader, Andie MacDowell.

(...) artistas são representados como tendo estúdios e vidas caóticas, não se importando com sua aparência física e com o caos a sua volta, imersos na aparência de sua arte. Produzir ordem a partir do caos faz com que a produção pareça ainda mais importante e difícil. O caos também está, supostamente, na mente do artista, assim como no meio físico. Os artistas são representados como lutadores heroicos contra os demônios invisíveis da loucura (...). São vistos como não tendo controle sobre nada exceto seu trabalho, e até sua arte tem vida própria. Produzir arte requer trabalho duro e disciplina. Ainda assim, a arte perpassa o corpo do artista em jorros incontrolláveis, às vezes quando o artista menos espera e a qualquer hora do dia e da noite, certamente não só dentro das horas normais de trabalho. Essas representações que tanto escravizam quanto glorificam os artistas, são reproduzidas por eles e servem a vastos propósitos culturais. O artista na mídia de massa é um personagem mítico criado, em parte, para simbolizar ideais públicos e particulares da cultura ocidental. Os artistas são um signo de desejos íntimos de sexualidade e liberdade, ainda que suas representações sugiram conquistas (públicas) e iluminação, mesmo que acima do conhecimento e da razão. São representados como seres extremamente emocionais que extrapolam os limites da sociedade, assumem riscos e fazem coisas que outros não ousariam. (...) A sexualidade dos artistas é tida como intimamente ligada a sua arte; assim, são considerados promíscuos por natureza. Não sentem vergonha, porque estão respondendo a um chamado superior que os coloca acima das pessoas e dos valores comuns. Em contraste, os artistas também são representados como existindo em um plano moral elevado e trabalhando a serviço de uma grande força inerentemente boa (FREEDMAN, 2006, p.131-2).

Pertencer é o que socializa a identidade

Ambíguo. Bastante, e de fato. O que me faz considerar que estas representações do artista dizem menos respeito ao próprio, do que à sociedade que expõe suas expectativas projetadas em rótulos e categorias. Assim, se o artista é caótico, louco, lascivo, emotivo, visceral, criativo, irresponsável então, os *outros* são organizados, caretas, carentes, frígidos, comedidos, enfadonhos... ou seja: ai que tédio! No entanto, da mesma forma que não há como se convencer que *todos* os outros sejam assim, tampouco faz jus esta representação do artista, por mais que seja dominante em certos contextos. Em todo caso, talvez tenha me prolongado por demais em apresentar tantos rótulos inócuos (*apesar de sua eficácia simbólica*). Em meio às abrangências, a intenção não é apresentar as sinuosidades de cada tipo possível de artista, ou especificar cada uma das biografias pesquisadas para compor o quadro apresentado algumas páginas atrás. Tampouco, tenho interesse em desqualificar possíveis *enquadramentos*, mas salientar que apesar de tudo, parece que, entre tantas outras qualidades,

criar é próprio do artista – onde não há criação, não existe arte. Mas seria um engano atribuir esse poder a um dom inato. Em matéria de arte, o

autêntico criador não é apenas um ser dotado, é um homem que soube ordenar em vista de seus fins todo um feixe de atividades, cujo resultado é a obra de arte. É por isso que a criação, para o artista, começa pela visão. Ver já é uma operação criativa e exige esforço. Tudo o que vemos na vida corrente sofre maior ou menor deformação gerada pelos hábitos adquiridos, e esse fato talvez seja mais sensível numa época como a nossa, em que o cinema, a publicidade e as grandes lojas nos impõem diariamente um fluxo de imagens prontas, que, em certa medida, são para a visão aquilo que o preconceito é para a inteligência. O esforço para se libertar delas exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver a vida toda como quando era criança; e a perda dessa possibilidade lhe tira a oportunidade de se exprimir de maneira original (MATISSE, 2007, p.370).

Para além dos preconceitos, por entre as possibilidades da coragem e do criativo, a oportunidade de fazer acontecer o artístico pode ser aquilo que caracteriza o artista. Tautológico assim. Talvez ser artista seja um *dêitico* da identidade em que o ser depende da relação estabelecida entre aquilo que se é e aquilo que se faz. Talvez o que caracteriza o artista seja precisamente a gradação e a sutileza que a ocupação com o artístico perpassa desde a seriedade de um engajamento profissional até a displicência de um ofício fortuito das horas vagas. Diferentemente de outras atividades profissionais, o artista pode ou não ter qualificação formal; pode ou não ter um envolvimento imbricado entre aquilo que é e o que faz; pode ser artista só para si ou também para os outros. Esta tautologia de afirmar que o artista é aquele que faz arte remete às questões apresentadas por Nauman que, em 1965, após ter decidido abandonar a pintura, percebeu que mesmo assim, ainda queria ser artista. Decidiu então ir em busca de um ateliê, já que acreditava que todo artista deveria ter um. Dizem que

seu trabalho começou a evoluir a partir daquele momento: “se você se percebe como artista e você funciona em um ateliê... você senta em uma cadeira ou anda de um lado para outro. Então retoma-se novamente a pergunta o que é arte? E arte é aquilo que o artista faz enquanto senta à toa no ateliê.” Quando perguntado sobre suas fotografias *Café jogado fora* porque estava frio demais ele retrucou “Eu não sabia o que fazer com todo aquele tempo disponível. Não havia o que fazer no ateliê porque eu não tinha muito dinheiro para comprar materiais. Então, fui forçado a examinar a mim mesmo e o que estava fazendo lá. Eu estava bebendo muito café e era isso que eu estava fazendo” (GODFREY, 2008, p.127-8)³¹.

31

“His work began to evolve from that starting point: ‘If you see yourself as an artist and you function in a studio... you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around the studio’. Asked about his photographs of *Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold* he remarked, ‘I didn’t know what to do with all that time. There was nothing in the studio because I didn’t have much Money for materials. So I was forced to examine myself and what I was doing there. I was drinking a lot of coffee, that’s what I was doing’.”

Mesmo assim, parece existir um tipo de trajetória que preenche as expectativas (*aquelas que muitas vezes não temos a coragem de confessar nem para nós mesmos*) em termos daquilo que se julga ser uma maneira *autêntica* de ser artista. Nestes termos, segue uma breve análise sociológica de uma conhecida biografia para assim encerrar o capítulo e dar prosseguimento a outras questões teóricas. Escolhi Van Gogh já que sua trajetória é o oposto do que alguém deseja para si enquanto artista: alguém que na verdade queria ser padre, depois percebe ter um talento, mas apesar do esforço, nenhum reconhecimento. Isto é, reconhecimento em vida, que é a única coisa que realmente importa para alguém que quer se fazer presente. Talvez, o contraponto a sua biografia, seja a frase de Josef Beuys “cada um é artista” (*Jeder Mensch ein Künstler*). Ou então, uma comparação entre trajetórias e circunstâncias poderia ser feita apresentando uma análise das carreiras de Damien Hirst, considerado o artista mais rico da atualidade, que estabeleceu um feito sem precedentes ao leiloar a exposição *Beautiful Inside My Head Forever* 2008 na Sotheby's por £111 milhões. Outro contraponto é o belo ensaio etnográfico sobre Takashi Murakami (1962-...) elaborado por Sarah Thorton (2010) em que apresenta as sutilezas do cotidiano de um artista que trabalha espalhado por entre três ateliês com a assessoria de um número considerável de ajudantes. Suas impressões escapam em comentários como: “*pelo terceiro dia seguido ele veste as bermudas verdes, mas trocou a camiseta por uma camisa de mangas curtas e um paletó de linho bege ao estilo Yamamoto*” (THORTON, 2010, p.207). Poderíamos supor que este artista é mais um daqueles afetados excêntricos. No entanto,

Murakami é incomum entre os artistas por reconhecer o trabalho coletivo embutido em sua obra. Por exemplo: em *Tan Tan Bo* (2001), um painel triplo do personagem DOB sempre em mutação que o MOCA está usando em seus anúncios de revista (nele DOB parece uma nave intergaláctica com olhos de pires), os nomes das 25 pessoas que trabalharam na peça foram escritas no verso da tela. Outras pinturas dão crédito de até 35 nomes. Da mesma forma, o desejo de Murakami de ajudar seus assistentes a desenvolverem as próprias carreiras é incomum. Muitos artistas detestam perder bons ajudantes e, ainda mais importante, a aparência de isolamento criativo é fundamental para a sua credibilidade (THORTON, 2010, p.191-2).

Retomo a partir daqui algo relacionado à fama, ao sucesso e ao reconhecimento...

1.3

Inspiração como Vocação?

[(ou) Van Gogh: criatividade, projeto e carreira]

*Minha única ansiedade é: como posso ser útil ao mundo?
Será que não sirvo a nenhum propósito?
Será que não tenho valor?*
Van Gogh, 1880

A presente análise fundamenta-se na leitura de uma compilação das cartas de Van Gogh destinadas a seu irmão Theo (**1857-1891**), prefaciadas por sua cunhada Jo Van Gogh-Bonger. Estas cartas permitem uma singular perspectiva quanto à forma como *a vida e obra* de Vincent Van Gogh se interpenetram, não apenas por tornarem explícitas algumas particularidades do cotidiano de diferentes momentos da vida do artista, mas também por prestarem, em uma narrativa dispersa, um testemunho sobre seus ideais relativos à vida, à sociedade e à arte; suas heteroreferências; seus gostos, vontades e opiniões. Por também apresentarem a rotina do contexto que circunda o processo criativo, recorro a estas cartas porque elas possibilitam um desenvolvimento retrospectivo de sua biografia. Com isso, devo confessar que um outro motivo desta escolha é minha sincera crença (*de um fervoroso proselitismo sociológico*) na possibilidade de se compreender o artístico em um dado contexto social mediante uma análise das condições de vida que tornaram o artista, aquilo que ele é, uma pessoa, idiossincrática a si mesma. Assim, considerar o contexto da atividade artística de Van Gogh do ponto de vista das suas condições de existência é uma forma de gerar reflexões para além do estigma de *insanidade* que o caracteriza. Sua suposta insanidade também é vinculada a uma *genialidade*, geralmente identificada em sua

aptidão para se libertar do princípio da razão, fazer abstração das coisas particulares, que existem apenas em virtude das relações, reconhecer as ideias e, enfim, colocar-se diante delas como seu correlativo, já não a título de um indivíduo, mas a título de puro sujeito que conhece (**SCHOPENHAUER, 2007, p.204**).

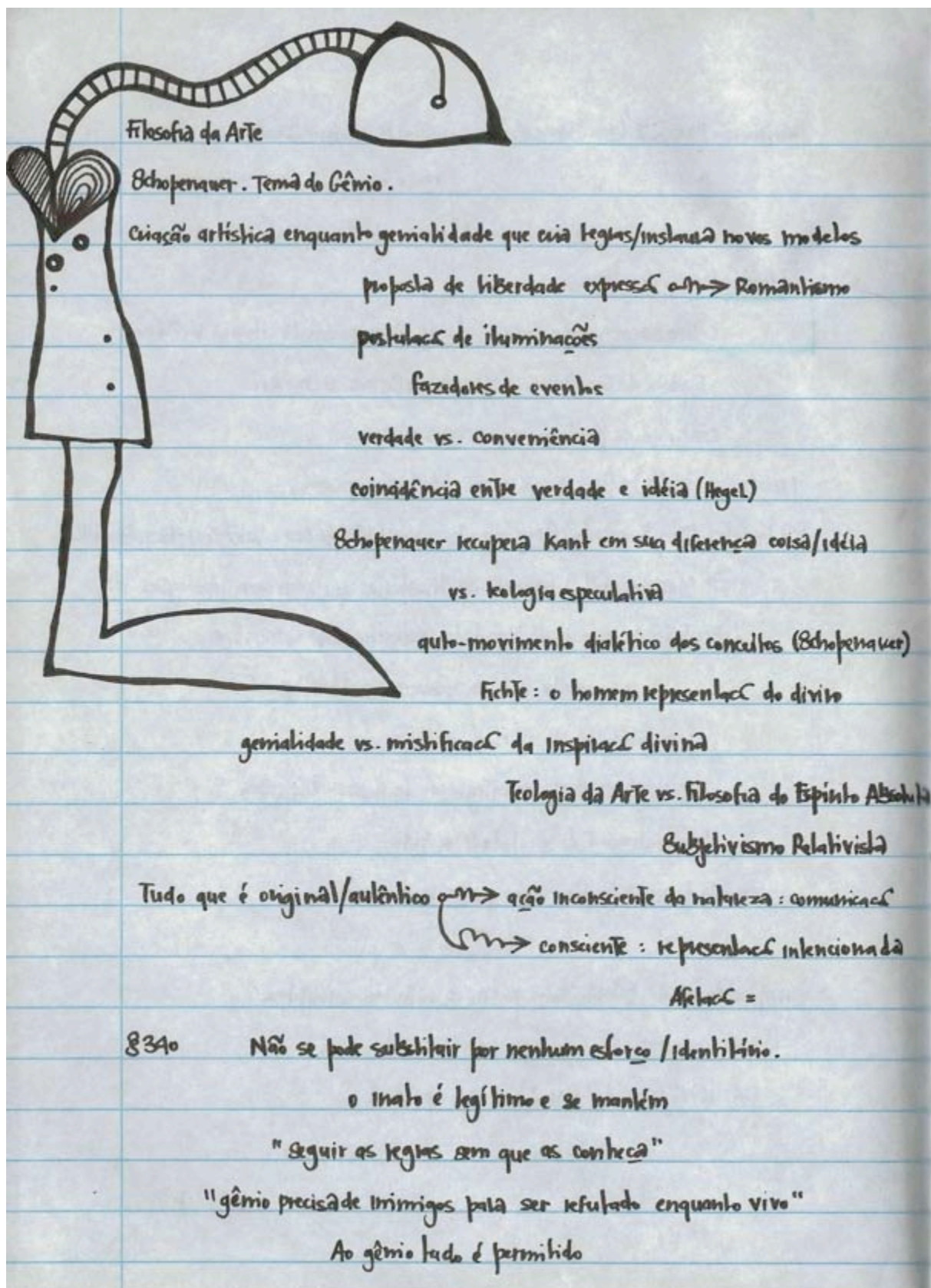


Fig.126 • Luisa Günther (s/d) Schopenhauer e a Teoria do Gênio. Caderno

Mesmo assim, quer o consideremos como um ser paulatinamente enlouquecido, quer como um gênio cuja essência consiste em uma habilidade “*para se manter na intuição pura e aí se perder, para libertar da sujeição da vontade o conhecimento que lhe estava originariamente submetido*” (SCHOPENAUER, 2007, p.195), para além desta insistência o interesse é compreender as possibilidades de outras³² dimensões para a reflexão. Além de um enfoque biográfico, a partir das cartas enviadas ao irmão, a presente análise conta com um desdobramento da carreira artística de Van Gogh a partir de uma compreensão de sua suposta *vocação carismática*. Assim, por mais inusitada que seja esta discussão, ela permeia algumas análises sobre aptidões e valores nas escolhas, motivações e satisfações de atores sociais no mundo do trabalho (CHUSMIR & KOBERG, 1988; FURNHAM, 1984; 1987; FURNHAM & KORITAS, 1990).

Nestes termos, por um lado será desenvolvida uma análise a partir do sujeito constituindo-se através da sua própria promoção simbólica de códigos e discursos. Por outro lado, identificar as *vocações carismáticas* de determinadas carreiras artísticas possibilita que se desvincule o conceito de vocação de um cunho estritamente religioso (HALL, 2005), apesar de, no caso de uma análise da vida e obra de Van Gogh, esta vinculação ser interessante (*mas não necessária*). Em todo caso, percebo que seriam justamente estas questões em torno da *vocação* que poderiam fundamentar novas possibilidades de análise e compreensão de certos discursos e qualidades da produção artística em suas possibilidades, potencialidades e virtualidades, para além de uma discussão sobre categorias de acusação, rotulação e desvio. Afinal, buscar compreender os discursos sobre a *vocação carismática* também é uma forma de confrontar-se com a ambígua relação entre a biografia real/ideal e as peripécias anedóticas da existência cotidiana. Afinal, sendo a Arte, além de uma área de conhecimento, um saber estético, uma experiência fenomenológica, é também um campo de atuação profissional que se apresenta enquanto paradigma de modelos no mundo do trabalho (MENGER, 2005) é preciso saber como ocorre a escolha por esta ocupação; quais as justificativas e possibilidades.

32

Outras formas de agenciar análises que consideram a existência de uma certa determinação social da Arte e das teorias a seu respeito (cf. MUELLER, 1938) poderiam ser as seguintes: a compreensão da Arte enquanto exercício comunicativo do poder (MATTERN, 1999); ou, como forma institucional (ALBRECHT, 1968); ou, enquanto mídia para relações sociais (MORRIS, 1958); ou, como auto-organização sinérgica de reações emocionais (YEVIN, 1994); de uma forma ou de outra, é promovida uma percepção sociológica das estruturas e agências de criação e aceitação da Arte.

Seja como for, considero para os fins desta análise, que o fazer artístico envolve a produção de uma relação do artista consigo mesmo e com os outros, algo que resulta em uma auto-interpretação recíproca de igualdades e diferenças através da prática e do imaginário materializado em atos e escolhas simbólicas. Por fim, devo especificar que **os diversos papéis sociais que podem ser assumidos em uma mesma carreira**, bem como os diferentes códigos que constituem qualquer obra de arte, fornecem um repertório simbólico que estabelece campos de significado sobre o mundo do trabalho. Assim, se considerarmos a Arte como um discurso sobre a natureza do real (*e conseqüentemente das qualidades do irreal*), em cada época, são promovidas estruturas de discurso mais ou menos adequadas às circunstâncias. Ademais, a validade pública destes discursos está diretamente subordinada à legitimidade social daqueles que os produzem. Ao que vale explicitar que Van Gogh não se legitimou em vida, não obstante, eventualmente consagrou-se. Segue o mito...



Vincent van Gogh nasceu a 30 de março de 1853 em Groot Zundert, sendo o filho mais velho do pastor da comunidade, Theodorus Van Gogh. Seu tio paterno, que também se chamava Vincent Van Gogh, era sócio na firma internacional de mercadores de arte Goupil & Co. e tinha uma galeria com sua própria coleção de imagens raras. Quando em 1869, aos dezesseis anos, fez-se necessária a escolha de uma profissão, este tio sugeriu que fosse trabalhar na filial da firma em Haia. Todos se encantam com o jovem e sua reputação o faz ser procurado por *“amadores, clientes e pintores para com ele fazerem negócio”* (VAN GOGH-BONGER, 2004, p.41)³³. Este sucesso no início da carreira o promove, em 1873, para a filial em Londres, no mesmo ano em que seu irmão Theo, então com quinze anos, começa a trabalhar na filial de Bruxelas. Uma vez em Londres, tem sua primeira desilusão amorosa o que provoca uma perceptível mudança em seu caráter. A preocupação da família é tamanha que o tio efetiva sua transferência para a filial de Paris, o que somente agrava a situação. Assim, retorna, ainda em 1874, a Londres e *“pela primeira vez a palavra excêntrico lhe é aplicada”* (op. cit., 2000, p.43)³⁴. A mudança de comportamento uma vez instaurada permanece e, a despeito do esforço de todos, Van Gogh passa a desdenhar de sua ocupação de modo que é inevitavelmente demitido em 1876 para a consternação da família.

³³ “... everybody likes to deal with Vincent – amateurs, clients, as well as painters”.

³⁴ “Now for the first time the word eccentric is applied to him”.

Particularmente desgostoso, o tio decide não mais ajudá-lo. Em Londres consegue um emprego como professor em troca apenas de comida e alojamento. Desiludido e empobrecido, Van Gogh retorna para a casa dos pais onde passa o Natal e lá *“apega-se à religião onde busca satisfação para a sua procura por beleza bem como sua ansiedade em viver para outros”* (op. cit., 2000, p.45)³⁵. Em 1877, decide dedicar-se à Teologia, iniciando seus estudos na Universidade de Amsterdam, o que preocupa seus pais quanto à sua força para perseverar nesta decisão, ele *“que nunca se dedicou ao estudo regular conseguiria se forçar a fazê-lo com a avançada idade de vinte e quatro anos”* (op. cit., 2000, p.46)³⁶. De fato, após quinze meses desiste dos estudos, mas não de sua religiosidade, *“ele queria trabalhar a sua própria salvação”* (op. cit., 2000, p.48)³⁷. Vincent então atua como pastor entre mineiros de Borinage, no sul da Bélgica, mas é impedido de continuar devido à sua interpretação, por demais literal, do Evangelho. Van Gogh havia feito tamanha entrega de si mesmo, doando todas as suas coisas pessoais e vivendo em condições tão miseráveis, que os demais pastores se questionavam quanto à possibilidade de alguém, naquele estado, servir de exemplo e ajuda para outros. Sua atitude parecia confirmar a ansiedade dos pais que temiam quanto à evidência de que

aonde quer que esteja e o que quer que faça venha a ser estragado por sua excentricidade, suas ideias tortas e sua percepção da vida [...] nos entristece perceber que ele não conhece nenhuma alegria na vida e anda sempre cabisbaixo enquanto nós fazemos de tudo para lhe possibilitar uma posição honrosa. Parece que ele deliberadamente escolhe sempre o caminho mais difícil (op. cit., 2000, p.47)³⁸.

Mais uma vez Van Gogh é entregue à própria sorte. O ano é 1880 e, em troca do que comer, começa a desenhar os mineiros da região. Em meio à desilusão, encontra sua vocação, sendo que, *“a certeza deste chamado nunca mais o abandona”* (op. cit., 2000, p.52)³⁹. Data desta época o início do apoio financeiro concedido por Theo que lhe mandava dinheiro do próprio salário, o que permitiu sua dedicação exclusiva à pintura até o fim da vida. Em 1881 retorna à casa dos pais e depara-se com sua segunda desilusão amorosa.

³⁵ “With the force of despair he clings to religion, in which he tries to find satisfaction for his craving for beauty, as well as for his longing to live for others”.

³⁶ “...whether he who has never been used to regular study will be able to force himself to it at the age of twenty-four”.

³⁷ “... he wanted to work out his own salvation”.

³⁸ “...wherever Vincent may be or whatever he may do, he will spoil everything by his eccentricity, his queer ideas and views on life”.

³⁹ “... the conviction of his own calling never more deserts him”.

Rejeitado, decide ir morar em Haia onde começa a ter aulas de pintura com Antoine Mauve (1838-1888). Por algum tempo tudo ia bem. Entretanto, suas relações começam a deixá-lo à mercê de si mesmo quando é descoberto que está não apenas se relacionando, mas morando com uma prostituta e sustentando-a e a seu filho (*filho dela*). A relação é fadada a não durar muito tempo e mesmo assim, ficam juntos por mais de um ano. Em 1885, alguns meses após a morte do pai, Van Gogh transfere-se para a Antuérpia. No ano seguinte, durante o mês de janeiro, estuda na Academia de Belas-Artes por sugestão de Antoine Mauve, mas não consegue se adaptar aos preceitos acadêmicos e decide ir morar com o irmão em Paris onde conhece Camille Pissarro (1831-1903), Edgar Degas (1834-1917), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Durante este período sua pintura, então de gênero e com forte conteúdo social crítico, submete-se a uma grande transformação em decorrência da influência exercida tanto pelo Impressionismo quanto pelas gravuras japonesas que conheceu. O moralismo social enquanto tema sucumbe a sua preocupação pelos valores simbólicos e expressivos da cor. Em meio a tudo o que lhe acontecia, seu temperamento nervoso o tornava uma companhia difícil. Theo, em uma carta à irmã mais nova, reclama que a sua vida doméstica era

quase insuportável, ninguém vem mais aqui nos visitar porque as discussões terminam sempre em briga [...] ele parece ser duas pessoas em uma, por um lado é maravilhosamente talentoso, gentil e refinado e por outro, é egoísta e tem o coração mau. Estas duas pessoas se apresentam alternadamente, assim a gente o escuta falando as vezes de um jeito, as vezes de outro e em ambos com sólidos argumentos. É uma pena que ele seja o seu próprio inimigo, tornando a vida difícil não apenas para si mesmo, mas também para os outros (op. cit., 2000, p.68)⁴⁰.

Com a saúde debilitada, cansado da intensa vida urbana parisiense, Vincent Van Gogh decide mudar-se para o sul da França onde esperava ser seguido por outros artistas que o ajudariam a fundar uma comunidade na qual pudessem se refugiar das atribulações urbanas e, em um movimento de retorno à natureza para renovar a sensibilidade.

⁴⁰ "My home life is almost unbearable, no one wants to come and see me anymore, because it always ends in quarrels, [and besides he is so untidy that the room looks far from attractive. I wish he would go and live by himself, he speaks sometimes about it, but if I were to tell him to go away, it would be just a reason for him to stay; as it seems I do him no good. I only ask him one thing, to do me no harm and by his stay – he does so, for I can hardly bear it.] It seems as if he were two persons in one, one marvelously gifted, tender and refined, the other egoistic and hard-hearted. They present themselves in turns, so that one hears him talk first in one way, then in the other, and always with arguments on both sides. It is a pity that he is his own enemy, for he makes life hard not only for others but also for himself".

Em 1888 fixa residência em Arles onde tem início uma fase de intensa produção artística: pinta mais de duzentas telas em apenas quinze meses. Entretanto, não consegue vender um quadro sequer e todo o dinheiro que recebe de Theo é gasto em materiais e em cachê para modelos, o que o obriga a viver em uma situação de necessidade e pobreza. O entusiasmo com a ideia de fundar a tão sonhada colônia de artistas foi acalentada com a vinda de Gauguin que estava em dificuldades financeiras e também precisando de um retiro. O resultado foi desastroso devido a uma suposta incompatibilidade de caráter entre ambos. Sofrendo com recorrentes colapsos nervosos e depressão, acontece o inesperado: em meio a uma crise dilacera um pedaço de sua orelha. Este *“primeiro colapso nervoso está intimamente associado à notícia do casamento de Theo que significava uma ameaça quanto ao modo de vida que levava até então”* (ROSKILL, 2000, p.24). Transtornado com a comoção que provoca, Van Gogh pede para ser internado e, em 1889, dá entrada em uma instituição em Saint-Rémy onde sua produção resulta em outras cento e cinquenta telas ao longo do ano. Em meio à loucura alheia percebe a própria lucidez, mas com a saúde debilitada, não pode dispensar os cuidados médicos, indo morar no ano seguinte em Avers-sur-Oise com Dr. Gachet. Segue mais um período de intensa atividade, mas seu tormento espiritual não dá trégua e dois meses depois comete suicídio. Ao organizar uma exposição retrospectiva da obra de Vincent, Theo, por sua vez, tem uma crise nervosa e falece seis meses depois.



A sucinta apresentação da biografia desenvolvida até aqui teve por intenção tão somente familiarizar o leitor com a história de vida de Van Gogh. Doravante será realizado um maior detalhamento de sua *desclassificação social* (cf. MICELLI, 2001) e das possíveis *motivações* que estruturaram a situação paradoxal de fazer valer, no mercado artístico, o seu capital cultural inferido principalmente do conteúdo apresentado em suas cartas destinadas a Theo. Retomando a discussão de Margaret Archer (2007) em torno da motivação, aqui *“denominamos motivo uma conexão de sentido que, para o próprio agente ou para o observador, constitui a razão de um comportamento quanto ao seu sentido”* (WEBER, 2004a, p.8), devendo *“o motivo ser examinado cada vez com respeito a sua significação prática”* (WEBER, 2004a, p.7).



Na busca de motivos, estas cartas serão consideradas não apenas como espaços discursivos nos quais é possível uma compreensão destas motivações, mas também como narrativas de sua luta pela sobrevivência⁴¹ de sua prática artística ; de sua aspiração⁴² de amar e ser amado; de sua necessidade incondicional⁴³ de criar. **A sequência de eventos e as experiências desde o nascimento até a morte de um indivíduo promovem uma cadeia de estados pessoais e situações que influenciam e são influenciados pelas definições feitas de si mesmo, sendo muitas vezes difícil explicitar de maneira causal quais detalhes, a princípio irrelevantes, são particularmente significativos.** Tendo isto explícito, identifica-se que a vida de Vincent Van Gogh apresenta a possibilidade metodológica de ser dividida em três momentos na esfera do mundo do trabalho (ou na trajetória de sua carreira), sendo que é possível caracterizar como *crises reveladoras* (cf. SAHLINS, 1990) na estrutura de sua vida e obra, as duas decepções que sofreu. Assim, em um primeiro momento, Van Gogh participava enquanto *apoio técnico* (cf. BECKER, 1982) do prestigiado mercado de bens simbólicos; a decepção do amor não correspondido por Úrsula Loyer, no ano de 1873 seria o marco do início de seu desprezo pelo mercado artístico que eventualmente se transforma em entrega à carreira eclesiástica. Esta escolha constitui o segundo momento de sua vida profissional, quando a decepção causada pela recusa de seu amor em 1881, por Kee Vos, marca a transição para o terceiro momento, que se estende até sua morte, período no qual dedica-se a ser exclusiva e unicamente artista. Compreender a história de vida de Van Gogh a partir desta ordenação cronológica é fidedigno à estrutura dos acontecimentos.

⁴¹

e.g., não quero nenhum conforto para mim mesmo, do mesmo modo que um camponês não quer viver distante de sua própria condição. A quantia que peço é tão somente para a compra de tintas e especialmente para arcar com modelos (VAN GOGH, 1885b, p.237). • “But I don’t want comfort for myself, just as little as many peasants want to live differently than they do. The amount I ask is for colours, and especially for models”.

⁴²

e.g., eu preciso de uma mulher, eu não posso, eu não devo e eu não quero viver sem amor ... uma pessoa não pode viver impunemente por muito tempo se não tiver o amor de uma mulher (VAN GOGH, 1881, p.138). • “I need a woman, I cannot, I may not, I will not live without love (...) One cannot with impunity live too long without a woman”.

⁴³

e.g., eu posso muito bem passar sem a presença de Deus, tanto em minha vida, quanto em minhas pinturas, mas não posso, doente como estou, ficar sem algo que é maior do que eu e que é minha vida - que é o poder de criar (VAN GOGH, 1888, p.286). • “I can very well do without God both in my life and in my paintings, but I cannot, ill as I am, do without something which is greater than I, which is my life – the power to create”.

Entretanto, ao invés de compartimentar a vida de Van Gogh em diferentes momentos de sua experiência no mundo do trabalho, também convém compreendê-la em sua complexidade, enquanto uma contínua “*busca carismática e verdadeiramente mística da salvação*” (WEBER, 1966, p.386) por meio de uma *rotinização racional do trabalho* transformado em modo de vida metódico. Esta sistematização e racionalização quanto ao modo de dar sentido a vida resulta, na estrutura psíquica de Van Gogh, em uma “*tensão duradoura entre o mundo e o reino metafísico irracional da salvação*” (WEBER, 1966, p.389), algo que se estende por toda a sua existência e pode ser melhor explicitado nos trechos transcritos:

...Nossa meta é encontrar uma posição estável e uma profissão a qual possamos dedicar-nos completamente... (VAN GOGH, 1878, p.109)⁴⁴;

...Eu não devo apressar-me, não há nada de bom nisso – eu preciso trabalhar com tranquilidade e o mais concentradamente possível, ser o mais consciente e econômico possível. O mundo só me diz respeito por eu sentir que devo algo a ele por ter caminhado sobre a terra por trinta anos e, assim, por gratidão eu quero deixar algum souvenir no formato de desenhos ou imagens – feitos não para agradar a um certo culto da arte, mas para expressar um sincero sentimento humano... (VAN GOGH, 1883a, p.202)⁴⁵;

...É de grande importância não desviar do próprio dever, não fazer compromissos diante do próprio dever. O dever é absoluto. Quais as consequências? Não somos responsáveis por elas, mas pela escolha em seguir ou não adiante. Isto está em oposição direta ao princípio: os fins justificam os meios... (VAN GOGH, 1883b, p.204)⁴⁶;

Também para Van Gogh, o trabalho era um *fato moral* (cf. DURKHEIM, 1999) pelo qual seria integrado à comunidade. Quão difícil então constatar sua incapacidade de seguir tanto a profissão do pai, quanto a do tio paterno, em uma situação em que o espaço social de suas oportunidades estava diretamente associado ao círculo familiar⁴⁷.

⁴⁴ “... our aim must be to find a steady position and a profession to which we can entirely devote ourselves”.

⁴⁵ “I need not overhurry myself, there is no good in that – but I must work on in full calmness and serenity, as regularly and concentrated as possible, as concisely and economically as possible. The world only concerns me in so far as I feel a certain debt and duty towards it because I have walked that earth for thirty years, and, out of gratitude, want to leave some souvenir in the shapes of drawings or pictures – not made to please a certain cult in art, but to express a sincere human feeling”.

⁴⁶ “... it is of the greatest importance not to deviate from one’s duty, and that one should not compromise with duty. Duty is absolute. The consequences? We are not responsible for them, but for the choice of doing or not doing our duty, we are responsible. This is the direct opposite of the principle: the end justifies the means”.

⁴⁷

e.g., ...É verdade que vez por outra ganhei meu pão de um amigo em ato de caridade. Vivi como pude, como a sorte permitiu. É verdade que perdi a confiança de muitos, que minha situação financeira é precária, que o futuro é por demais sombrio, que eu poderia ter feito melhor de mim, que

Seguir a carreira artística seria sua chance de se comprometer com uma atividade cotidiana contínua que lhe conferisse *honestidade social* (cf. WEBER, 2004a). Neste caso, o trabalho pode ser considerado não apenas como uma relação técnica de produção, mas principalmente como mecanismo social de inscrição que garantiria a possibilidade de sua própria autonomia. Sob estas condições, sua respeitabilidade estava diretamente subordinada à sua habilidade de vender os próprios quadros, sendo esta operação equivalente a um trabalho assalariado, condição que garantiria sua honra perante a família e dentro do mercado de trabalho. Enquanto o retorno financeiro⁴⁸ não o recompensava por seu esforço, “esperava de seu irmão o apoio de estar fazendo a coisa certa ao dedicar-se à pintura e tinha fé que o dinheiro destinado ao seu sustento era um investimento seguro” (ROSKILL, 2000, p.24)⁴⁹. Esta constatação permite o desenvolvimento de algumas reflexões sobre como acontece (ou se acontece) uma inserção de coisas jamais imaginadas enquanto trabalho simbólico em um mercado de bens culturais ideologicamente já constituído. Nestes termos, quais as instâncias concessionárias da consagração intelectual e artística? O que acontece no intervalo entre o resultado pretendido da ação e as surpresas diacrônicas da existência? Como é que a participação em um estilo de vida diferenciado por uma estética excludente, característica da produção de obras de belas-artes, pode estar associada a um estilo de vida específico?



somente do esforço de ganhar a vida perdi muito tempo, que minhas necessidades são infinitamente maiores que minhas posses. Mas é isso que você chama não fazer nada? Você talvez diga: mas por que você não continuou os estudos na universidade como eles queriam? Minha única resposta é que o preço a pagar era caro demais e, além do mais, o futuro que eu tinha diante de mim não era melhor então do que é agora. Eu preciso continuar neste caminho no qual agora me encontro... (VAN GOGH, 1880, p.119). • “It is true that now and then I have earned my crust of bread, now and then a friend has given it to me in charity. I have lived as I could, as luck would have it, haphazardly; it is true that I have lost the confidence of many, it is true that my financial affairs are in a sad state, it is true that the future is only too somber, it is true that I might have done better, it is true that just from earning my bread I’ve lost time, it is true that even my studies are in a rather sad and hopeless condition, and that my needs are greater, infinitely greater than my possessions”.

⁴⁸

e.g., ...o problema com a pintura é que se os quadros não são vendidos, mesmo assim, ainda faz-se necessário dinheiro para a compra de tintas e para pagar modelos para que o trabalho continue progredindo... (VAN GOGH, 1885a, p.229). • “The drawback of painting is that, if one does not sell one’s pictures, one still needs Money for paint and models in order to make progress”.

⁴⁹ “Vincent expected from his brother both the reassurance that he was doing the right thing in continuing to paint and the faith that the money devoted to his support constituted a sound investment”.

Refletindo um pouco mais, mediante o monopólio discursivo⁵⁰ sobre determinados bens culturais, as instâncias concessionárias da consagração excluem certas práticas artísticas considerando-as não legítimas. Nestes termos, algumas obras são marginalizadas por *gerações desprevenidas* (cf. SANTIAGO, 1975) e futuramente, ao serem compreendidas, podem vir a ser consideradas vanguardistas, como aconteceu com o legado artístico de Van Gogh. Se em vida ele vendeu apenas uns poucos desenhos, algumas aquarelas e uma única tela (cf. ROSKILL, 2000), na segunda metade do século XX, entre as dez telas mais caras do mundo, três são suas (cf. *Retrato de Dr. Gachet*, leiloado em 5 de maio de 2004 por US\$ 82 milhões e 500 mil; *Auto-Retrato sem Barba*, leiloado em 18 de novembro de 1998 por US\$ 71 milhões e 500 mil; *Os Íris*, leiloado em 11 de novembro de 1987 por US\$ 53 milhões e 900 mil). Esta ironia do destino permite considerar que, por vezes, um determinado estilo artístico equivale a uma ordem social, a uma etiqueta pictórica de representação da realidade interna ou externa ao mundo perceptivo do artista. Assim, em conformidade com as convenções do estilo artístico de um determinado momento histórico, muitas vezes o artista corrobora simbolicamente com a estrutura social da ordem ao mesmo tempo em que afirma simbolicamente o seu status através de um ritual que o *auto-mitifica* (cf. LEACH, 1996). Esta ambivalência promove uma compreensão da Arte enquanto um ritual de consagração de um mito que é o próprio artista, representante individual de uma possibilidade de mentalidade social. O artístico então, é uma prática ritual desempenhada pelo mitificado, sendo obra e artista uma só e a mesma coisa. Nestes simbolismos por meio de obras de Arte, por vezes, é possível criar “*nos espíritos uma certa imagem do mundo [que] se concretiza na sociedade por um estilo de vida por sua vez encarnado nas formas sociais*” (BASTIDE, 1968, p.49).

50

e.g., atualmente os mercadores de arte sofrem de um certo preconceito. Você mesmo ainda não livrou-se dele, que é particularmente a ideia que se nasce pintor – tudo bem que alguém nasça pintor, mas as coisas não são assim como se pensa; a pessoa tem de estender as mãos e agarrar a oportunidade – e isto é coisa difícil de se fazer – não se pode simplesmente esperar por uma revelação. De fato, pode ser que seja inato, mas não do jeito que as pessoas pensam. É a prática que traz a perfeição: ao pintar a pessoa torna-se pintor. E, se alguém quer ser pintor, se deslumbra-se com isto, pode-se seguir em frente, sempre acompanhado por dificuldades, cuidado, frustração, períodos de melancolia e tudo o mais – é isto que penso a respeito (VAN GOGH, 1883c, p.215). • “Now art dealers have certain prejudices, which I think it possible that you have not shaken off ye, particularly the idea that painting is inborn – all right, inborn, but not as is supposed; one must put out one’s hand and grasp it – that grasping is a difficult thing – one must not wait till it reveals itself. There is something but not at all what people pretend. Practice makes perfect: by painting, one becomes a painter. If one wants to become a painter, if one delights in it, if one feels, one can do it, but it is accompanied by trouble, care, disappointment, periods of melancholy, of helplessness and all that, that’s what I think of it”.

Van Gogh tinha consciência destes limites impostos por determinados estilos estéticos que atuavam como formas de controle social:

...é verdade para evangélicos e artistas. Existe a velha escola acadêmica, muitas vezes detestável, tirânica, onde acumulam-se horrores, onde os homens vestem uma armadura de preconceitos e convenções; estas pessoas, quando comandam os negócios, dispõem de posições e, através do sistema burocrático, mantém seus protégés em determinados lugares de forma a excluir os demais... (VAN GOGH, 1880, p.120)⁵¹;

...Todas as figuras acadêmicas são construídas da mesma forma e, com relação a isso, pode-se dizer que em nada podem ser melhoradas. São irreprimíveis. (...) Em todo caso, penso que por mais correta que esteja uma figura em termos acadêmicos, hoje em dia ela é supérflua... (VAN GOGH, 1885b, p.234-5)⁵²;

...Diga a Serret que eu ficaria desesperado se as minhas figuras fossem corretas, diga a ele que eu não quero que elas sejam academicamente corretas (...) Diga a ele que o que mais desejo é aprender a fazer aquelas incorretudes, aqueles desvios, remodelações, mudanças de realidade, de forma que as figuras possam se tornar, sim falsas, caso assim queira chamá-las – mas mais verdadeiras que a verdade literal (VAN GOGH, 1885b, p.236)⁵³;

Em tantas palavras, a incompreensão da obra implica um mutuo desprestígio do artista, ou vice versa. Neste caso, a inaceitabilidade social de Van Gogh era simultânea à sua incompreensão pictórica. Isto porque a sua produção ocorreu em um momento imediatamente anterior a um período transitório da História da Arte Ocidental, entre a concepção clássica da autonomia da obra de arte e o moderno aspecto conceitual da criação. Este período de transição iria revolucionar as expectativas do público e a de outros artistas por radicalizar uma nova abordagem da representação pictórica e de sua apresentação. O modernismo artístico, que estava beirando o momento, viria compor uma variedade de rupturas estéticas com a tradição exclusivamente acadêmica. A metáfora da obra que reflete o real como um espelho, eventualmente seria considerada vazia de sensibilidade para com processos sociais fundamentais.

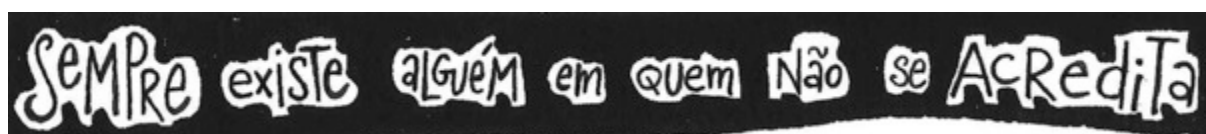
⁵¹ "...it is with evangelists as with artists. There is an old academic school, often detestable, tyrannical, the accumulation of horrors, men who wear a cuirass, a steel armor of prejudices and conventions; those people, when they are at the head of affairs, dispose of positions, and by a bureaucratic system they try to keep their protégés in their places, and to exclude the other man".

⁵² "All academic figures are constructed the same way and let us say *on ne peut mieux*. Irreproachably faultless. (...) But I think however correctly academic a figure may be, it will be superfluous these days..."

⁵³ "Tell Serret that I should be desperate if my figures were correct, tell him that I do not want them to be academically correct (...) Tell him that my great longing is to learn to make those very incorrectnesses, those deviations, remodellings, changes of reality, so that they may become, yes, untruth if you like – but more true than the literal truth".

Eventualmente, muitos supuseram ser possível, mediante uma exacerbação da pesquisa da forma e de uma ampliação dos conteúdos apresentados, a promoção de novas mentalidades, e conseqüentemente, a autonomia da obra de arte. Seria esta autonomia que impediria que a manifestação fosse ou mero documento histórico, ou somente expressão emocional de um artista. Assim, por mais que algumas manifestações continuassem a representar realidades imediatas, isto já não ocorria, tão somente, de modo mimético. Mesmo quando refletindo ou imitando o mundo externo, este passou a ser recriado de modo distinto e independente.

Deformando ou banindo o real, as novas linguagens propunham representar diferentes conteúdos e tornavam-se formalismos. Segundo Merquior (1974), este formalismo seria um resíduo romântico, uma ironia progressiva contra o utilitarismo burguês. Articulava-se, em cada obra, a liberdade da forma pura e a irresponsabilidade da fantasia como símbolos de um imaginário autônomo e, por extensão, de um ser humano liberto das amarras sociais. Ao invés de evidenciar e enaltecer regras e normas já estabelecidas, o mundo sensível das obras deveria advir de uma contínua disposição de romper com um cotidiano tornado insuportável pelo decoro social. Entretanto, naquele momento, Van Gogh ainda estava sujeito aos efeitos espiritualmente devastadores da convenção social. Afinal, “a arte é um fato intrinsecamente avaliativo no qual a obra de arte cria uma pretensão à validade e que desde que ela não está à altura dessa pretensão deixa de ser uma obra” (SCHAEFFER, 2004, p.72). Ou seja, inevitavelmente, para um objeto ser considerado obra de arte significa ser aceito pelas convenções e instituições artísticas competentes. Uma destas instituições, entre tantas outras, é aquele mesmo mercado de bens simbólicos do qual Van Gogh, no início de sua vida profissional, havia participado, e do qual ainda participava seu irmão. Em meio a isto tudo, ao aspirar o julgamento de outros (*algo de que eventualmente prescindiu*), Van Gogh estava implicitamente disposto a engajar-se no mundo subjetivo das opiniões, apesar da individualidade de sua expressão e da expansão técnica que promovia. Enquanto artista envolto em um trabalho carismático, a suposta legitimidade deste seu carisma constituía um dever para “as pessoas chamadas a reconhecer essa qualidade, em virtude de vocação e provas” (WEBER, 2004a, p.159).



SEMPRE existe alguém em quem Não se Acredita

Se ele era incompreendido, era porque cada uma de suas obras instalava em si o eu do enunciador e o tu do enunciatário de forma a apresentar um estatuto de Arte desconhecido apesar de cada obra ser, em efeito, uma proposição artística contendo em si mesma um novo estatuto de definição da Arte. Por mais que suas composições burlassem as expectativas, como qualquer estética, cada uma de suas obras é tributária de um referencial, sendo que

mesmo no momento em que é lançada, uma obra jamais se apresenta como novidade absoluta que surge em um deserto de informação; por todo um jogo de anúncios, de sinais - manifestos ou latentes - de referências implícitas, de características já familiares, seu público está predisposto a um certo modo de recepção (JOLY, 2004, p.62).

Apesar de ser inviável especular se tão somente Van Gogh poderia ter realizado o legado que realizou, para muitos ele é de fato, considerado “*figura romântica típica, artista que se coloca a parte do mundo e de suas convenções*” (ROSKILL, 2000, p.23)⁵⁴. Assim, por mais que o artista perceba a si mesmo como capital, sendo simultaneamente força de trabalho, meio e modo de produção, de fato, a carreira de artista é um investimento arriscado cujos resultados só transparecem a longo prazo (BOURDIEU, 1992, p.200). E tudo o que Van Gogh queria era dar certo na vida...

não tão somente porque o sucesso seria a recompensa por suas supostas habilidades, mas porque ele mesmo seria assim testemunha da “corretude essencial do mundo”. Agora, não que o mundo tivesse uma dívida para com ele e eventualmente seria obrigado a quitá-la, mas o mundo um dia estaria disposto a receber aquilo tudo que ele tinha a oferecer. O sucesso seria a retribuição a todos aqueles que um dia depositaram confiança em suas habilidades, especialmente seu irmão, além de possibilitar uma expectativa otimista de futuro para a geração de artistas da qual fazia parte, bem como a todas as gerações subsequentes (ROSKILL, 2000, p.29)⁵⁵.

O reconhecimento não veio em vida. A reprodução permanente da desigualdade entre a produção de determinados artistas em virtude da valorização simbólica, bem como os critérios de estratificação social aos quais estava submetido eram por demais desoladores. Nestes termos, “*se por muito tempo não há provas do carisma [...] então há a possibilidade de desvanecer sua autoridade carismática*” (WEBER, 2004b, p.159) e assim, restava-lhe tão somente o significado consagratório da morte.

⁵⁴ “...romantic figure standing apart from the everyday world and unfettered by its conventions”.

⁵⁵ “...not so much because success would vindicate his presumed abilities, as because it would bear witness when it came to the essential ‘rightness’ of the universe. It was not that the world owed him a debt and would eventually be compelled to pay it, but rather that the world would one day receive what he had it in him to give; and then success would bring repayment to those who had trusted him, most especially his brother, and would increase the expectation at large for the generation of artists to which he belonged himself, and for other generations to come”.

O “*gesto de resignação com o qual Van Gogh partiu desta vida*” (VAN GOGH-BONGER, 2000, p.40)⁵⁶ caracteriza o suicídio de Van Gogh enquanto morte que resulta de ato positivo da própria vítima (cf. DURKHEIM, 1977). Como qualquer outro suicídio, este adveio das representações que tinha sobre si mesmo e seu lugar na vida afetiva daqueles que lhe eram queridos. Assim, a história de vida de Van Gogh se caracteriza por um estado constante de melancolia⁵⁷ e depressão que podem ter gerado um estado de confusão moral na qual percebia sua submissão à influência de uma sociedade, ao mesmo tempo em que queria se livrar dela. O seu suicídio foi um ato *altruísta* (cf. DURKHEIM, 1977), um sacrifício de si mesmo enquanto dever virtuoso perante o mundo.

O seu corajoso desdém com relação à própria vida foi uma questão de honra, libertando o irmão Theo das responsabilidades financeiras que tinha, de modo que este pudesse se dedicar à nova família que havia constituído. Acredito que tenha ficado evidente no desenvolvimento do presente texto, que **a autonomia do indivíduo em construir a sua própria trajetória de vida é relativa**. Em função da explicitação tanto dos discursos em cartas que circunscreveram o processo criativo, quanto do contexto social que possibilitou a existência da atividade artística em si (cf. BOURDIEU, 1992; MANNHEIM, 1974), a intenção foi desenvolver algumas considerações sobre a prática artística e como foi opressivo para Van Gogh ter um estado de graça na alma em oposição a um mundo, um espaço de atuação social que resistiu em levá-lo a sério.

⁵⁶ “... a gesture of resignation with which he parted from life”.

⁵⁷

Para além de uma análise da trajetória artística de Van Gogh em termos de sua carreira percebida como uma *vocação carismática* de realizar certas possibilidades de si, também seria possível desdobrar considerações a partir do quadro teórico de certas particularidades psicológicas. Nestes termos, um conceito fundamental seria o de melancolia como definido por Freud (2011). Segundo este,

a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima que se expressa em autorreprovações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (...) Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e autoreprovação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento (FREUD, 2011, p. 47; 55).

... o que sou eu para os olhos da maioria das pessoas? – um ninguém ou um homem excêntrico de desagradável – alguém que não tem lugar na sociedade e não terá nunca, em poucas palavras, o último dos últimos. Pois bem, mesmo se isto fosse verdade, então devo mostrar, através de meu trabalho, o que existe no coração de um homem excêntrico, de um ninguém. Esta é a minha ambição, que apesar de tudo, fundamenta-se menos em ódio e amor do que em serenidade e paixão. É verdade que a maior parte das vezes vivo na miséria, mas ainda existe em mim harmonia pura e música. Nas casas mais pobres, nos cantos mais sujos vi desenhos e imagens e uma força incrível direciona minha mente para estas coisas (VAN GOGH, 1882, p.156)⁵⁸.

Se uma força incrível transforma e significa os motes mais tenebrosos, o que poderia sensibilizar qualquer um é a reivindicação da expressão daquilo que por ser ignorado, passa a não ter lugar. O que por vezes me ocupa é querer entender uma dinâmica um tanto obtusa: por entre todos os sentimentos, porque o sofrimento só completa seu ciclo de angústia quando diante de um outro que acolha a dor? Como indica Maria Rita Kehl (2011), existe uma longa tradição do pensamento ocidental que relaciona o humor oscilante dos melancólicos àqueles dotados de uma criatividade excêntrica, desmedida e quase opressora. Aqueles “destinados a trazer sobre os ombros o sentimento do mundo” (KEHL, 2011, p.24) muitas vezes nada resta a não ser sentir, sentir intensamente, sentir insistentemente, até que seja possível não sentir mais nada. Neste outro reduto de deixar de ser, certas importâncias mudam de estatura. Sentidos passam a ter outra dimensão de significado. Sinceridades passam a intoxicar tanto quanto o deleite de ver a expressão de espanto no rosto daqueles que se conformam em manter a mediocridade do *quase*. Com isto, reencontro uma confissão, uma cordialidade de palavras escritas com a lisura da ação que não confrontará arrependimento. Palavras que prescindem de perdão.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade, advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das ambições, obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se o homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!

⁵⁸ “What am I in the eyes of most people? – a nobody, or an eccentric and disagreeable man – somebody who has no position in society and never will have, in short, the lowest of the low. Very well, even if that were true, then I should want to show by my work what there is in the heart of such an eccentric man, of such a nobody. This is my ambition, which is, notwithstanding everything, founded less on anger than on love, founded more on serenity than on passion. It is true that I am often in the greatest misery, but still there is within me a calm pure harmony and music. In the poorest huts, in the dirtiest corner, I see drawings and pictures. And with irresistible force my mind is drawn toward these things”.

Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos no território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.100-1).

Cada um carrega consigo seus próprios incomensuráveis. Em algum momento, eles transbordam e preenchem aquilo que já está pleno, cheio até mesmo das próprias carências. Assim, cada um ainda é único a si mesmo, ao que faz e ao que sente. O artístico assim, parece compor um difuso por entre biografias, obras, contextos e situações. Estas diferentes possibilidades seguem a sequência aqui instaurada. No próximo capítulo será apresentada uma REvisão de posicionamentos em Sociologia da Arte. A sensação de descontinuidade na narrativa, talvez ocorra em função de uma sutil circularidade de conteúdos que compõem esta estrutura. A intenção é evidenciar que alguns temas não se esgotam e que outros, são por deveras importantes para serem exauridos.

..2..

Do inevitável necessário: sobre Sociologia e Arte

*A verdadeira arte está sempre lá onde não se espera.
Onde ninguém pensa nela nem pronuncia seu nome.*

Jean Dubuffet

Alguns podem ler a epígrafe e levar um susto: *verdadeira arte? Para quem?* Em todo caso, particularmente, prefiro as artes mentirosas: aquelas que me fazem acreditar em tudo aquilo que não existe. Sinceramente, prefiro aquele tipo de artístico, corrompido por mentira tamanha, que nem sequer sinto que fui ludibriada em minha inocência de querer que tudo aquilo fosse possível. Talvez por isto, e com a intenção de dar continuidade ao mote de tornar certas premissas explícitas, é preciso especificar que, **por entre as possibilidades da teoria sociológica, nem sempre se consegue dimensionar os limites entre as verdades e a mentiras do artístico**. Isto porque, tanto mentiras quanto verdades podem ser apreendidas como realizações simbólicas. Independente se verdade ou mentira, o artístico pode ser compreendido como *representação coletiva*; como fenômeno social exterior às consciências individuais, que não depende da natureza pessoal dos indivíduos tomados isoladamente, mas de seu concurso, como estipula Émile Durkheim (cf. 1989; 2004). Entretanto, se compreendida apenas nestes termos, a Arte passa a configurar um todo único e, assim, pode perder algumas vicissitudes e particularidades distintivas. Mais uma vez, talvez a questão seja que o artístico configura a realização simbólica em uma miríade de diferentes *representações coletivas* pois, entre as tantas tentativas de elencar aquilo que o delimita, este poderia significar:

- a criação do artificial;
- a culminância de um ritual;
- a pesquisa formal desinteressada;
- a indução de uma experiência-pico;
- o exercício da imaginação e da fantasia;
- a possibilidade de ocorrência do acaso;
- os interesses ideológicos de um grupo;
- a noção de unicidade, valor e importância;
- a motivação de um investimento econômico;
- a expressão da realidade interior do criador;
- a comunicação sob a forma de uma linguagem;
- o desencadeamento de sentidos e sensibilidades;
- a manifestação do talento de um gênio ou de uma habilidade diferenciada;
- a apresentação de algum tipo de intenção, ordem, padrão ou harmonia;
- a transmissão de um senso de novidade, originalidade e ineditismo.



Fig. 127 • Ben Vautier (...) Pinturas-Texto & Objeto Fluxus.

Por entre definições do artístico (*nisto até mesmo o antiartístico é uma de suas especificações*), o que aqui merece atenção é que estas representações não são necessariamente mutuamente excludentes ou contraditórias. Elas podem até ser complementares. Esta possibilidade de pensar o artístico como artifício tanto de uma verdade exclusiva, quanto de inúmeras mentiras, permite uma aproximação a outra tradição da teoria sociológica (BLUMER, 1986; 2004; GOFFMAN, 1996; 1999; MEAD, 1963; 2002; SCHÜTZ, 2012). Em contrapartida às estruturas teóricas que buscam conhecer *a realidade social* (exterior e anterior aos indivíduos) mediante um conhecimento objetivo e unívoco, de ambiguidades inexistentes, o *Interacionismo Simbólico* propõe um enfoque mais subjetivo das relações sociais a partir de analogias com sistemas de comunicação, interação e ajuste simbólico entre indivíduos. Assim, **endereço a responsabilidade pelo conhecimento a estes indivíduos em sua habilidade de criarem suas próprias realidades em processos contínuos de ação e interpretação individual e coletiva**. O Interacionismo está para além de um *Solipsismo* (que instaura uma dúvida metodológica sobre tudo que está além do si mesmo e das próprias experiências criando um conhecimento quase cético/niilista).

Também não comunga de um *Behaviorismo* (em que a realidade não depende da interpretação de situações espontâneas⁵⁹, mas explica o comportamento a partir de padrões experimentais de estímulo-resposta). Em contrapartida o *Interacionismo Simbólico* significa a realidade a partir de definições e interpretações elaboradas em dinâmicas de ação e interação. A realidade existe enquanto *realidades sociais* que no contexto da interação possibilita diferentes interpretações que por sua vez sustentam inúmeras realidades. Assim, se cada realidade é passível de interpretação, a questão não é necessariamente, qual destas realidades é a verdadeira, mas em qual delas significamos e interpretamos nossa própria existência.

O *Interacionismo Simbólico* é um enfoque teórico historicamente associado a George Herbert Mead (1863-1931), W.I. Thomas (1863-1947), Robert E. Park (1864-1944), Herbert Blumer (1900-1987) e Erving Goffman (1922-1982). Sistematizado por Blumer (1986), este enfoque assume três premissas básicas: **a.** o ser humano orienta seus atos para as coisas em função do que estas significam para ele; **b.** o significado destas coisas é consequência da interação social; e, **c.** os significados podem ser manipulados e modificados em processos interpretativos no decorrer do tempo sendo que os significados não emanam da estrutura intrínseca das coisas e nem são consequência de características psicológicas pessoais, mas resultam da interação. Segundo Mead (1963) existiriam dois tipos de interação social: a *interação simbólica*, que caracteriza a resposta de uma pessoa ao ato de outra através de uma interpretação deste ato; e, a *interação não-simbólica*, que acontece quando a reação ao ato acontece de forma automática sem que seja necessária uma interpretação. Outro detalhe importante é que as partes implicadas na interação têm de inferir *necessariamente* o papel de cada um envolvido, de modo que haja uma concatenação simbólica a partir daquilo que considera sobre si mesmo. Na perspectiva do *Interacionismo Simbólico*, a ação coletiva é a sequência dos atos vinculados e precedentes de indivíduos que, mesmo em circunstâncias já conhecidas e tradicionais, experimentam processos de designação e interpretação.

59

Considerando a densidade das camadas de significação e interpretação mútua que os indivíduos elaboram em suas interações simbólicas, talvez cause um certo estranhamento supor que estas sejam espontâneas. No entanto, esta referência de uma suposta espontaneidade não é necessariamente em oposição ao intencional, mas como explicita Goffman (1996) diz respeito a tudo aquilo que podemos apreender ao *observar o observador não observado*. No que diz respeito ao material a partir do qual as interpretações são produzidas existiriam duas formas de comunicação: as expressões dadas e as expressões emitidas. Sendo que o enfoque leva em conta primordialmente as expressões emitidas que seriam de “*tipo mais teatral e contextual, de natureza não-verbal e presumivelmente não-intencional, quer esta comunicação seja arquitetada propositadamente quer não*” (GOFFMAN, 1996, p.14).

São os processos sociais que criam e sustentam as normas da vida em grupo e não ao contrário, como se normas constituíssem um sistema de regulação autônoma da sociedade. Contrário a um realismo tradicional que considera a realidade fixa e imutável em seu caráter essencial, o mundo empírico do *Interacionismo Simbólico* é aquele revelado no *aqui e agora*, com primazia sob qualquer formulação teórica. As próprias formulações teóricas podem ser consideradas interpretações que geram certa desconfiança e por isto exigem cautela em sua proposição. Por isto, Blumer (1986) aponta a existência de quatro vícios metodológicos que podem confundir as pesquisas sociológicas. Seriam estes: **a.** a sujeição a um protocolo científico; **b.** a insistência na reprodução de estudos de investigação; **c.** a verificação das hipóteses; e, **d.** o emprego pré-determinado de procedimentos supostamente operacionais (*como aconteceu na tipologia elaborada aqui e apresentada algumas páginas atrás*). O grande risco estaria em acreditar que respondendo aos critérios do protocolo seriam atendidas também exigências científicas. No entanto, muitas vezes, estes critérios não representam uma garantia de compromisso com as realidades estudadas mas sim com os esquemas, teorias e modelos que as representam. Assim, para que uma pesquisa evite este desencontro, Blumer destaca dois procedimentos fundamentais como método de pesquisa: a *exploração* e a *inspeção*. A *exploração* seria um procedimento flexível em que são adotados novos pontos de observação à medida que a pesquisa progride e se desloca em novas direções impensadas. Esta disponibilidade à flexibilidade permite que o pesquisador modifique seus critérios quando necessário de modo que aquilo que vem a ser considerado pertinente resulte de informações e da compreensão acumuladas. Já a *inspeção*, consiste em um exame profundo e devidamente focado do conteúdo empírico de qualquer elemento analítico. Estes dois procedimentos, a *exploração* e a *inspeção* (que representam, respectivamente, a descrição e a análise) seriam ações de pesquisa necessárias para que o mundo social empírico seja percebido como um processo dinâmico. Afinal, não é apenas o pesquisador que descreve e analisa o mundo social, mas todas as demais pessoas também. Talvez seja importante ressaltar (*mais uma vez*) que as interações que transcorrem no mundo social não são elaboradas diretamente das ações dos demais, mas sim do significado que são dados a estas ações. Assim, a interação é mediada por simbolismos e pela interpretação ou compreensão de seus significados. Neste processo de interação e interpretação Mead (1963) indica ainda a existência de um “*si mesmo*” para cada pessoa, que pode funcionar como um *outro* de suas próprias ações. Cada um formula indicações sobre tudo aquilo que lhe rodeia e, por conseguinte, orienta suas ações em função do que este *si mesmo*, enquanto realidade exterior.

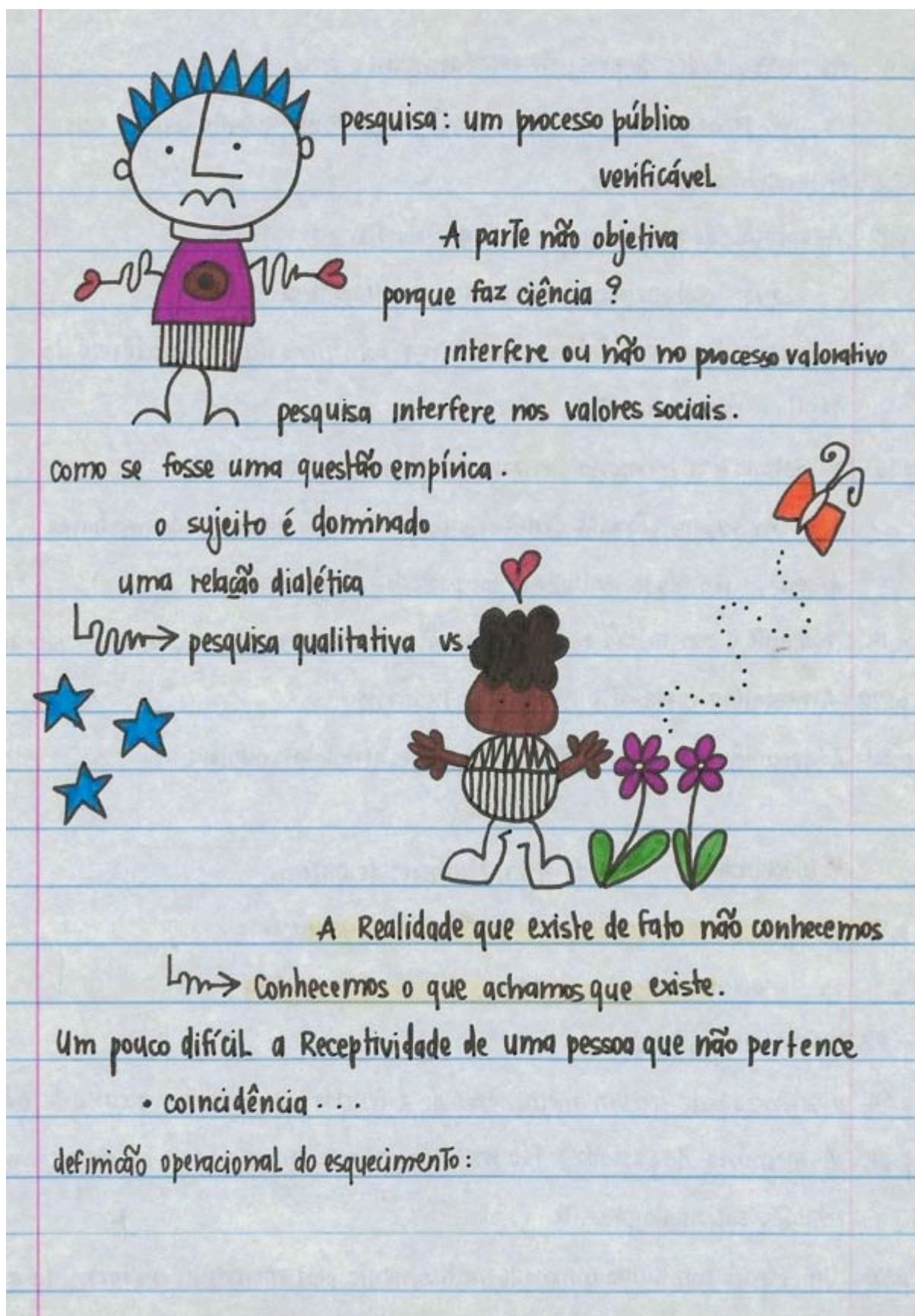


Fig. 128 • Luisa Günther (s/d) Pesquisa interfere nos valores sociais. Caderno.

Como consequência, a ação coletiva seria uma ordenação das ações individuais e do conjunto de símbolos que os indivíduos utilizam para interpretar situações. A realidade então seria um espaço simbólico em que reverberam interpretações constantes à medida em que as ações desdobram consequências e significados. Alfred Schütz em colaboração com Thomas Luckmann (1973), para além de uma reflexão sobre a ação que tangencia a existência ou não de uma realidade coletiva, articula uma preocupação sobre o mundo da vida enquanto uma construção dialética entre a realidade social criada e as estruturas pré-existentes que sobre-determinam a ação e a sua interpretação. Preocupado em desdobrar a sua intenção anterior, de “*compreensão do modo como as pessoas absorvem a consciência de outros por entre as estruturas da própria consciência*” (SCHÜTZ, 2012), para Schütz a intersubjetividade aconteceria na intersecção de quatro mundos sociais especificados como: **a. No-mundo** (*Umwelt*) que equivale ao mundo compartilhado com associados imediatos; **b. Com-mundo** (*Mitwelt*) referente ao mundo dos contemporâneos coexistentes, mas não contíguos; **c. Pré-mundo** (*Vorwelt*) que seria o mundo herdado de predecessores; e, **d. Pós-mundo** (*Folgewelt*) que seria o mundo deixado de legado para sucessores. Podemos inferir que estas configurações de mundo acontecem simultaneamente pois, somos anacrônicos e coexistentes a diferentes gerações que herdamos e deixamos de legado mundos. Também sabemos que os mundos sociais dos contemporâneos associados e dos não-contíguos coexistem e, por vezes, apresentam padrões de intersecção e sobreposição de significado.

Para os propósitos aqui empreendidos, estes diferentes mundos da vida podem configurar uma compreensão do artístico na elaboração de realidades como já vem sendo proposto por diferentes teóricos (BECKER, 1976; 1982; BOURDIEU, 1996; VELHO, 1976). De acordo com estes, o artístico seria uma (co)relação de condicionamento e precedência recíproca entre as práticas e as condições de sua ocorrência. Por exemplo: se existissem canetas esferográficas à sua época, teria Rembrandt (1606-1669) preterido a ponta-seca? Por entre qualquer forma de devaneio que desvie o raciocínio, vale salientar que até mesmo ações que têm por intenção o **sem sentido**, podem configurar estes mundos:

Arte sem sentido (meaningless work) é obviamente a forma artística mais importante e significativa da atualidade. O sentimento estético dado pela arte sem sentido não pode ser descrito com precisão porque varia de acordo com cada indivíduo que produz o trabalho. Arte sem sentido é honesta. Arte sem sentido será apreciada e odiada por intelectuais – apesar que eles deveriam entendê-la. Arte sem sentido não pode ser vendida em uma galeria, nem ganhar prêmios em museus. (...) Por arte sem sentido quero especificar tão somente aquilo que não te dá dinheiro ou permite que realize intenções convencionais (...) Arte sem sentido é potencialmente a mais abstrata, concreta, individual, patética, indeterminada, exatamente determinada, variável e importante arte-ação-experiência que se pode ter atualmente. Este conceito não é uma piada. Tente fazer uma arte sem sentido na privacidade de seu próprio quarto. Na verdade, para ser entendida em sua totalidade, arte sem sentido deve ser feita na solidão, senão vira entretenimento para os outros e a reação ou a falta de reação dos diletantes não pode honestamente ser sentida (...) Se a arte sem sentido é sem sentido no sentido ordinário do termo, depende é claro do indivíduo. Arte sem sentido é a nova forma de determinar quem é careta. Humpf! Trabalhe (DE MARIA, 2012, p. 629-30)⁶⁰.

Por vezes o *sem sentido* é um dêitico, uma qualidade referencial, uma condição temporária. Ainda mais se aquilo que é sem sentido “*varia de acordo com cada indivíduo que produz o trabalho*” (op. cit.). Assim, corroboro uma compreensão do artístico enquanto *mundo de práticas em diferentes circuitos de ação*, sendo que “*as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade*” (RANCIÈRE, 2009, p.17). Ou seja: o artístico é **uma das maneiras de fazer por entre as possibilidades do ser**, sendo a criatividade também exercida em outras e diferentes atividades cotidianas (CERTEAU, 1990; JOAS, 1999), não apenas nas consideradas artísticas. Neste sentido, a *criatividade* pode ser tomada como um *trabalho* e também uma *mentalidade*, nos termos analisados por Joas (1999).

⁶⁰ “Meaningless work is obviously the most important and significant art form today. The aesthetic feeling given by meaningless work cannot be describe exactly because it varies with each individual doing the work. Meaningless work is honest. Meaningless work will be enjoyed and hated by intellectuals – though they should understand it. Meaningless work cannot be sold in art galleries or win prizes in museums (...) By meaningless work I simply mean work which does not make you money or accomplish a conventional purpose (...) Meaningless work is potentially the most abstract, concrete, individual, foolish, indeterminate, exactly determined, varied, important art-action-experience one can undertake today. This concept is not a joke. Try some meaningless work in the privacy of your own room. In fact, to be fully understood, meaningless work should be done alone or else it becomes entertainment for others and the reaction or lack of reaction of the art lover to the meaningless work cannot honestly be felt (...) Whether the meaningless work, as an art form, is meaningless, in the ordinary sense of that term, is of course up to the individual. Meaningless work is the new way to tell who is square. Grunt. Go to work.”

Sem maiores delongas...

Joas estipula uma *Teoria da Ação*⁶¹ pragmática em que, ao incorporar a criatividade em sua forma pragmática, seria possível uma interpretação não-teleológica de sua intencionalidade. Existiriam algumas metáforas importantes para a criatividade: *expressão*; *produção*; *revolução*; *vida*; *inteligência*; e, *reconstrução*. Cada uma destas promoveria situações de corporeidade específicas, bem como, envolveria modos distintos de socialização. Assim, ao amalgamar as categorias *trabalho* e *mentalidade*, é possível definir o artístico como uma ação de *escolhas simbólicas* em termos de formas, conteúdos, sentidos e significados. Estipulando uma definição mais específica, estas acomodariam densidades formais/materiais/conceituais de mediação social de conteúdos/ideias/desejos que reverberam como pessoas sentem, agem e pensam em um sistema de interação social (*artístico ou não*). Uma aparente tautologia talvez esteja no fato que um destes sistemas de interação social seria justamente o *mundo do trabalho*.

61

Segue uma breve relação da importância da Teoria da Ação na estrutura de pensamento sociológico:

Na sociologia, os pensadores clássicos da disciplina que neste século foram os responsáveis pelos cânones formais da teoria – sejam estes Max Weber ou Talcott Parsons – tentaram não apenas fundamentar seus próprios estudos, mas toda a disciplina em termos de uma Teoria da Ação. O mesmo também é verdade das demais correntes, como por exemplo as escolas de pensamento baseadas nas ideias de George Herbert Mead ou Alfred Schütz. Aqui, as especificidades de cada tentativa de fornecer uma base na Teoria da Ação podem ter sido abertas a disputa, mas não a necessidade da tentativa como tal. Quase todas as mais importantes teorias contemporâneas podem ser caracterizadas em termos específicos de uma Teoria da Ação. Abrangem desde as várias teorias que tomam emprestado e adaptam grande parte do modelo econômico da ação racional, a partir dos projetos dos neo-Weberianos e neo-Parsonianos, até as grandes teorias recentes que vão além dos modelos anteriores. Os mais conhecidos e mais significativos são a Teoria da Ação Comunicativa de Habermas, a Teoria da Estruturação de Giddens e a nova versão da filosofia prática de Aristóteles com ênfase na criatividade e na novidade de Castoriadis; bem como aquela apresentada por Touraine que, influenciado pelo Estruturalismo ou Teoria Sistêmica, questionou os fundamentos convencionais dos princípios da Teoria da Ação para libertar a teoria sociológica de tal necessidade básica (JOAS, 1996, p.2).

“In sociology, the classical thinkers of the discipline in this century who have shaped mainstream theory formation – be they Max Weber or Talcott Parsons – attempted to ground not only their own studies but also the discipline as a whole in a theory of action. The same is also true of important side-currents, such as the schools of thought based on the ideas of George Herbert Mead or Alfred Schütz. Here, the specifics of each attempt to provide a foundation in theory of action may have been open to dispute, but not the necessity of the attempt as such. Almost all of the most important contemporary theories can be characterized in terms of a specific theory of action. They range from the various theories that borrow from and adopt to a great extent the economic model of rational action, via neo-Weberian and neo-Parsonian projects, to major new theories that go beyond earlier models. The best-known and most significant of these are Habermas’ theory of communicative action, Giddens’ theory of (activistic) structuration and Castoriadis’ new version of Aristotelian practical philosophy with its emphasis on creativity and novelty, as well as that presented by Touraine, who was influenced by structuralism or systems theory, to question these conventional foundations in a theory of action in principal and to free sociological theory in any such basis”.

Quase como uma metonímia que contém outras metáforas dentro de si, o artístico é um trabalho de criação criativa. Com isto, é preciso considerar que o trabalho não é apenas uma relação técnica de produção, mas sim, e principalmente, uma forma de inscrição social. Em termos da estrutura social, o lugar que uma pessoa ocupa no *mundo do trabalho* reflete sua participação em redes de sociabilidade ou marca sua vulnerabilidade em uma dinâmica de exclusão porque, em muitos casos, o trabalho deixou de ser uma garantia de renda. Existe uma nova relação de integração pela subordinação em que o salário já não é apenas a retribuição monetária por uma tarefa executada em termos de mérito ou competência.

O salário é uma expectativa que instaura direitos de consumo e lazer mas, ao mesmo tempo, não é garantia destes direitos, nem de modos de vida dignos. Muitas vezes, a renda mínima não é suficiente para a inserção em determinados padrões de status, sendo que, aqueles que trabalham estritamente para a sobrevivência, são vítimas de suspeição. Assim, por mais que as atividades de trabalho tenham sido vinculadas a uma generalização do assalariamento, isto não implica uma sociedade que **resgata a criatividade coletiva em termos de uma integração moral, de um compartilhamento de valores ou de qualidade de vida. Muito pelo contrário. A precarização do trabalho, a informalidade do mercado, a funcionalidade do desemprego e a instabilidade do pertencimento fazem com que as pessoas instrumentalizem suas relações em uma racionalidade econômica cada vez mais utilitária.** Em contraste, ao utilitarismo desenfreado a obrigação da reciprocidade, a *dádiva* (cf. MAUSS, 1990) enquanto um *sistema de retribuição social*⁶².

62

De maneira geral, a teoria sociológica credita ao trabalho a possibilidade de integração social por gerar um sistema de solidariedade (cf. DURKHEIM, 1999). Em contrapartida, a teoria antropológica endereça a solidariedade a partir de uma teoria da obrigação como argumenta a citação:

Recusar a dar, falhar a convidar, assim como recusar a aceitar é equivalente a uma declaração de guerra; é rejeitar o laço de aliança e comunalidade. Também, se dá por ser compelido a isto, porque o receptor possui algum tipo de direito de propriedade sobre tudo que pertence ao doador. Esta propriedade é expressa e concebida como um laço espiritual (...) Em tudo isto existe uma sucessão de direitos e deveres de oferecer e aceitar. Porém esta intrincada mistura de direitos e deveres simétricos e contrários deixar de parecer contraditório se, acima de tudo, se entende a mistura de laços espirituais entre as coisas que de algum modo, dizem respeito à alma, e indivíduos e grupos que, de alguma forma, tratam uns aos outros como coisas (MAUSS, 1990, p.13-4).

“To refuse to give, to fail to invite, just as to refuse to accept, is tantamount to declaring war; it is to reject the bond of alliance and commonality. Also, one gives because one is compelled to do so, because the recipient possesses some kind of right of property over anything that belongs to the donor. This ownership is expressed and conceived as a spiritual bond (...) In all this there is a succession of rights and duties to offer and accept. Yet this intricate mingling of symmetrical and contrary rights and duties ceases to appear contradictory if, above all, one grasps that mixture of spiritual ties between things that to some degree appertain to the soul, and individuals, and groups that to some extent treat one another as things.”

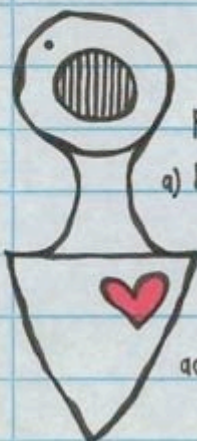
Sociologia do Trabalho

A personalidade moral forma a coletividade

Fato social é moral e o Trabalho é fato moral

A norma enquanto consenso sobre conflitos

A gente não tem o ideal tem o real



polanyi: A Grande Transformação

a) habitus · progresso · revolução industrial · progresso e miséria ·
desarticulação da vida

b) a filosofia liberal falhou na compreensão da mudança
acreditando que desde que haja progresso o resto virá
tradição e modernidade

A diferença entre crescimento econômico e desenvolvimento social

A dinâmica coletiva não é a soma dos indivíduos

neoliberalismo não é um destino... é um momento da história

1607. punição da vaga bundagem

Liberal acredita no indivíduo, mas entre o indivíduo e o
coletivo há uma distância enorme

Para saber de onde vem o novo tem de considerar como é a tradição

Autonomia e Emancipação

a Arte de Governar: restituir as condições de igualdade

uma democracia duvidosa

o preço a se pagar pela justiça não pode ser alto demais

Fig. 129 • Luisa Günther (s/d) Sociologia do Trabalho. Caderno.

A personalidade moral é composta por todos

A sociedade é o que é naquele momento

princípio da Tirania é o medo · princípio da democracia é a honra: Montesquieu

o direito de Trabalhar para Garantir a possibilidade da Autonomia

vigiar o Trabalho porque ele é fundamental para a riqueza de alguns

Sociologia econômica.

Quem Tem autoridade na mudança.

é saudável duvidar de si próprio sem enlouquecer.

A economia de mercado é uma estrutura institucional

comunidade $M \rightarrow$ sociedade

status classe

Autoridade poder

Uma economia de mercado dividida pelo preço é

sem precedente na História.

Representação Social

o Real não existe a sua compreensão é construída

Prostituição como categoria de Trabalho

- depende do arbitrário do policial
- legalização delimita

Qual a coerção que o indivíduo deve submeter-se para dar

conta dos valores sociais

Quem compra o desejo e qual desejo

No ponto de vista moral: cada um faz o que quer, mas do ponto de vista da org. social

não...




Fig. 130 • Luisa Günther (s/d) Sociologia Econômica. Caderno.

Este sistema de retribuição como dádiva, que confere integridade e preza pela generosidade, não constitui sistemas econômicos cujo mercado tende a produzir a escassez em um monopólio de valores no qual a concorrência é necessária. A própria dinâmica normativa em que a ausência de abundância institui a afluência e o monopólio, passa também a organizar a escassez. Agora, como isto reverbera em mundos artísticos?

Como exposto na primeira página deste capítulo, o artístico configura a realização simbólica em uma miríade de diferentes *representações coletivas*, sendo que uma destas é a *noção de unicidade, valor e importância* na medida em que a realização do artístico pode advir da *manifestação do talento de um gênio ou de uma habilidade diferenciada*. Assim, **o artista enquanto trabalhador** tem uma participação na realização de um produto (*que eventualmente também pode ser um processo*) que qualifica a sua própria competência e concorrência. Assim, o simples fato de ser único ou de resultar de um processo particular e específico a uma identidade social inalienável, faz com que o resultado deste trabalho, o artístico propriamente, seja próximo a um artigo de luxo (*e não há novidade nenhuma nisto*); sendo que, a existência de artigos de luxo em uma economia de mercado implica uma estratificação social, uma qualificação do trabalho e um padrão de consumo visando status. Este consumo diferenciado proporcionado pela unicidade artística qualifica o trabalho de arte como uma forma de participação em redes de sociabilidade e transforma a mercadoria em uma relação social. Agora, como isto contamina o reconhecimento do valor do trabalho e da identidade profissional do trabalhador, que no caso é o artista?

Se é possível afirmar que no trabalho uma pessoa é chamada de maneira explícita a fazer uso de suas qualidades implícitas, no trabalho artístico a competência não revela tão somente e necessariamente uma qualificação, mas também uma rede de relações e de inserção institucional. Nem sempre é a melhor pintura que tem visibilidade (*daí justamente o constrangimento, pois afinal como especificar os atributos estéticos/sinestésicos que qualificam a “boa” arte; ou, sem tantas palavras: o que é o juízo de gosto?*). Nas relações de trabalho artístico (*desde a ideia à sua execução e exposição, sua venda e sua valoração como patrimônio*) **as interações revelam códigos de conduta internalizados ao longo de processos de socialização nas quais as ações implicam e expiam valores de contextos sociais mais amplos**. Isto pode gerar considerações. Afinal, é preciso considerar que a identidade do trabalhador é definida pela posição social que ocupa.

No caso do trabalho artístico, é possível identificar que existe uma gradação diferenciada desde a posição social que um artista ocupava quando iniciou sua carreira [*afinal, não são todos que nascem com a sorte de Gustave Coubert (1819-1877) por exemplo, que era filho de fazendeiros ricos que o incentivavam a seguir carreira artística*] até as possibilidades de inserção social que o próprio trabalho proporciona [*como por exemplo, Gustave Doré (1832-1883) que aos 16 anos já era o ilustrador mais bem pago da França*]. O outro lado deste argumento pode ser revelado pela gradação diferenciada de inserção social que a posse de um determinado trabalho artístico proporciona. O paradoxo é que, ao artista não é conferido status por ser proprietário dos próprios *trabalhos* (*ao contrário, isto pode até revelar certa incompetência por não conseguir se desfazer deles*). Assim, por vezes, o valor do artista está associado àquele que possui uma obra sua, sendo que a própria situação de troca agrega valor. Assim, vender uma obra, implica vender o resultado de um processo de trabalho que não se limita à sua realização ou à sua transformação em mercadoria. *Afinal, qual o preço da criatividade? Que técnica resulta em uma ideia? Não conseguir executar com destreza algo inédito vale mais ou menos do que uma reprodução bem feita?* É preciso destacar que esta negociação pecuniária em torno do artístico, nada mais é que uma troca entre valores que jamais serão equivalentes, apenas aproximados. Valores que refletem importâncias, afetos e desejos. Isto porque *“a arte tem esse outro valor, e é o que a torna fascinante. Tudo o mais está tentando vender alguma outra coisa a você. A arte está tentando vender você mesmo a você”* (Keith Tyson⁶³ apud THORTON, 2008, p.53). Um exemplo desta relação entre o artista e seu trabalho com a obra e seu valor público é bem expressa nos contextos de leilões, sendo que

a maioria dos artistas nunca foi a um leilão de arte e tem pouco desejo de fazê-lo. Eles ficam desapontados com o modo que as casas de leilões tratam a arte como qualquer outro produto comercializável. No mundo dos leilões, as pessoas falam sobre “propriedades”, “patrimônio” e “lotes” tanto quanto sobre pinturas, esculturas e fotografias. Elas fazem mais “avaliações” do que “críticas”. Um “bom Basquiat”, por exemplo, foi feito em 1982 ou 1983 e tem uma cabeça, uma coroa e a cor vermelha. A principal preocupação não é o significado da obra de arte, mas seus argumentos de venda únicos, que tendem a tornar fetiche os primeiros traços da marca do artista ou seu estilo característico. Paradoxalmente, os funcionários das casas de leilões também são os atores do mundo da arte que mais provavelmente evocarão noções românticas como “genialidade” e “obra-prima” como parte de sua retórica de vendas. (...) O artista é a mais importante procedência de uma obra, mas as mãos pelas quais ela passa são fundamentais para o modo pelo qual ganha valor. Como regra, todos os envolvidos com o mercado de arte chamam atenção para a sua origem (THORTON, 2008, p.28;30).

63

Artista britânico vencedor do Prêmio Turner em 2002.

Esta discrepância entre expectativas pontua as aproximações diferenciadas ao mundo do trabalho artístico. Ao mesmo tempo que é origem do significado de uma obra, o artista é apenas mais um dos propositores de sentido e de interpretações plausíveis. Justamente por existirem distintos papéis sociais com suas respectivas e diferentes funções específicas que se sobrepõem nesta atribuição dos significados, as interações compartilhadas coletivamente comportam delicadezas e normas sutis (*por mais que a mesma pessoa possa ocupar simultaneamente diferentes papéis acumulados*). Em meio às expectativas, a ansiedade entre o *ter* e o *ser*, entre aquilo que se tem revelar aquilo que se é, pontua as possibilidades que se desdobram em função da composição heteroclita do mundo das artes. Isto porque, é a própria estrutura de consumo que exhibe a existência de oportunidades econômicas díspares. Assim, é possível observar que uma identidade profissional elaborada no espaço de trabalho do mundo artístico opera com uma privação relativa em função de um desnível entre as aspirações de vida e as expectativas de poder realizá-las enquanto artista, ou marchand, ou galerista. Muitas vezes, estas distinções entre papéis sociais revelam sutis questões de estratificação social de modo a sobrepor as oportunidades e alocações de prestígio. Com isto, a preeminência de que cada um saiba capitalizar prestígio mediante um agenciamento da própria personalidade, talento, habilidade e competência. Ainda mais considerando que é próprio do artístico estruturar recursos e estratégias àqueles que proporcionam diferentes alternativas para que o capital simbólico continue a circular.

As casas de leilões costumavam ter uma regra velada de “tentar” não vender arte com menos de dois anos de idade. Elas não queriam pisar nos calos dos marchands porque não tinham tempo nem experiência para comercializar artistas partindo do zero. Ademais, com algumas poucas exceções importantes, como Damien Hirst, artistas vivos eram considerados imprevisíveis e inconvenientes. Como me disse um funcionário da Sotheby’s em um momento de desprezo, “não lidamos com artistas, apenas com obras, e isso é uma coisa boa. Já passei muito tempo com artistas, e eles são insuportáveis”. Assim, a morte de um artista pode ser oportuna enquanto elimina a oferta, cria uma obra finita e abre caminho para um mercado bem-definido. (...) Os marchands primários, que representam artistas, organizam exposições com trabalhos recentes saídos dos ateliês e tentam construir as carreiras dos artistas, costumavam a ver os leilões como amorais e quase maus. (...) Embora os marchands de mercado secundário precisam ter um “olho bom”, domínio da história da arte, instinto para o mercado, capacidade de assumir riscos e um grupo constante de clientes que os apoie, o que mais os diferencia dos marchands primários é sua necessidade de “caixa”. Os agentes mais fortes têm o capital para comprar, sem pressão financeira para vender. Eles podem assumir o controle do objeto em vez de atuarem como intermediários. Como lamenta um marchand: “Sempre sofri por não poder permanecer com as coisas tempo suficiente.

Eu adoro comprar coisas e odeio vender coisas. Quando você é muito rigoroso nos objetos que compra e só compra o melhor, não quer abrir mão deles”. Poucos gostam de admitir que têm prazer em vender arte. A experiência certamente é muito distinta da glória de comprar. Para os colecionadores as razões tradicionais para vender são os “três Ds” - death, debt and divorce [morte, dívida e divórcio]-, de modo que o ato foi associado a azar e constrangimento social (THORTON, 2008, p.28-9;47).

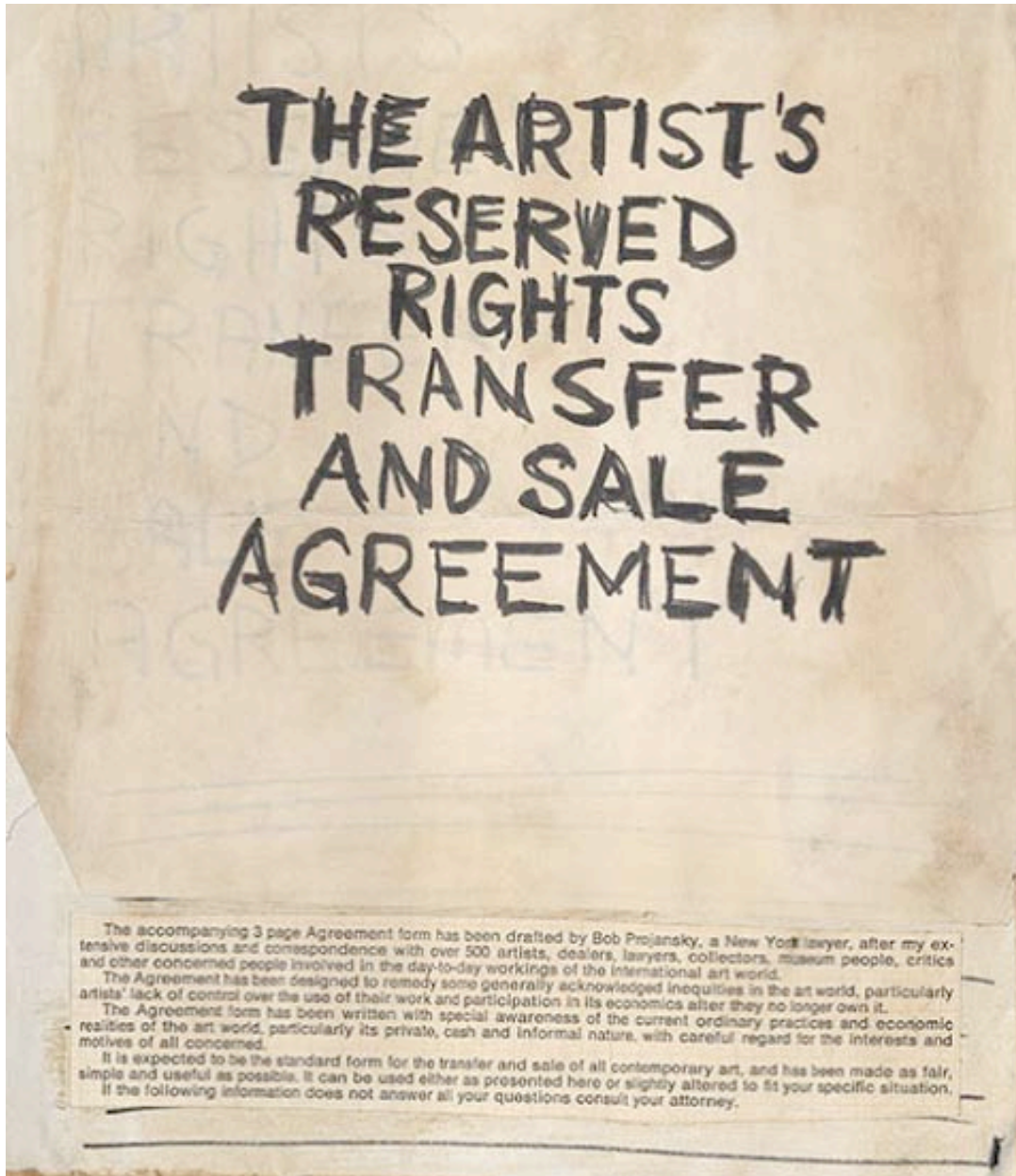


Fig.131 • Seth Siegelaub (s/d) Mockups.

Após esta sequência de argumentos sobre o artístico enquanto sistema de trabalho cuja intenção de rentabilidade econômica nem sempre é explícita, mas mesmo assim constituinte, retomo uma discussão proposta por Howard Becker (1982) sobre a *cooperação* como parte fundamental do mundo artístico. Este autor analisa o trabalho artístico a partir do paradigma da solidariedade de modo a promover análises diacrônicas de *expectativas de inserção*, *trajetórias de consagração*, bem como sobre as *agoridades* do processo criativo. A discussão expõe que, por mais que algumas de suas formas de cooperação sejam efêmeras, muitas vezes elas constituem *rotinas* que, por sua vez, geram padrões de atividade coletiva (estes padrões seriam o *mundo artístico* por definição). Estas *rotinas* permitem estabelecer uma compreensão da complexidade das redes cooperativas pelas quais a Arte acontece.

São apresentadas as seguintes atividades como aquelas que possibilitam a existência do artístico: **a.** *formação/origem*; **b.** *execução*; **c.** *manufatura e distribuição*; **d.** *apoio técnico*; **e.** *reação emocional e intelectual*; **f.** *criação e manutenção de parâmetros* sobre a arte; **g.** *instrução e treinamento*; **h.** *estabilidade*. Cada um destes escopos explicitariam uma divisão de trabalho característica das redes cooperativas do mundo artístico que transparece em funções altamente especializadas que podem ou não ser regulamentadas por sindicatos ou experiências formais de instrução. Becker dedica especial atenção ao agente da formação, ao artista propriamente, ao atentar para questões da trajetória como a *biografia* (que confere, ou não, valor agregado à obra) e a *habilidade/sensibilidade única* (que promove uma divisão do trabalho entre as atividades artísticas que implicam questões de *autoria*, *intenção*, *autenticidade*, *responsabilidade*, *confiança* e *reputação*).



1. formação/origem



2. execução



3. manufatura e distribuição



5. reação emocional e intelectual



4. apoio técnico

quase como um escárnio sobre a visibilidade e o apego que temos com a figura pública do artista enquanto lugar de uma excepcionalidade digna de culto. Esta performance de longa duração (736 horas e 30 minutos) ocorreu entre 14 de março e 31 de maio/2010 na retrospectiva realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, situação em que a artista permaneceu sentada em silêncio e imóvel diante de uma cadeira vazia na qual o público era convidado a sentar e fitá-la. De fato, além de um comentário sobre o tempo, a persistência, a co-presença, a alteridade, esta performance dimensiona uma discussão sobre o artista não apenas como *origem*, mas também como *biografia* que agrega valor à obra (*que é ela mesma*) em função de uma *habilidade/sensibilidade única*.

Já os desenhos de Sol LeWitt (**Fig.133**) destinados a acontecerem em paredes marcam exatamente um contrário, no sentido que são concebidos pelo artista, mas executados por outros, que não são o artista, mas artífices. Ao longo de sua carreira, Sol LeWitt produziu mais de 1200 desenhos para serem efetuados por outros a partir de instruções, sendo que estes desenhos estavam sujeitos a variações que correspondiam à interpretação e habilidade de quem iria realizar a composição. Assim, pensar o artista enquanto o fazedor do artístico nos termos apontados anteriormente talvez tenha também por consequência corroborar com o mito romântico da vocação⁶⁵. Prosseguindo a discussão proposta por Howard Becker quanto à cooperação nos *mundos artísticos*, o autor apresenta que esta cooperação nem sempre ocorre sem conflito nas relações, oportunidades ou acomodações. Para além das intenções do artista, por vezes, as instituições não possibilitam certas poéticas por *exigências da convenção*. O que muitas vezes leva o artista a agenciar seus devires em espaços alternativos de circulação, distribuição e exibição. Ou até mesmo, fazer chacota destes como me faz refletir *The Haul*|2006 (**Fig.134**) de Chris Engman (1978-...) e *Escoras de Parede*|2005 (**Fig.135**) de Afonso Tostes (1965-...).

65

Categoria oriunda da ética protestante que sustenta o espírito do empreendimento capitalista, a *vocação* segundo Weber (1967), relaciona sua significação com as dimensões religiosas da experiência humana. O fenômeno artístico, entretanto, dimensiona este conceito para além da religião e orienta uma compreensão dos mecanismos discursivos que balizam a experiência. A vocação artística opera na experiência, tanto do acaso, quanto da necessidade: após descobrir-se artista, é preciso sê-lo. Esta necessidade revelada é muitas vezes a única certeza que o artista tem. Em contrapartida a um possível uso teórico desta categoria, temos a provocação de Bourdieu (2001) que indica que ao se legitimar o trabalho artístico como proveniente de um dom ou de uma vocação, promove-se a incompatibilidade teórica entre a Sociologia e a Arte.

Em todo caso, as *exigências da convenção* atuam como parâmetro e evocam uma recepção emocional por parte das pessoas. Como reagir a *I'm too sad to tell you* (1971) (Fig.136); o que fazer quando alguém chora copiosamente? Nestes termos, as convenções artísticas regular efeitos emocionais como também estabelecem as condições de possibilidade para a experiência, com uma ressalva: estas convenções raramente são rígidas ou permanentes. Por vezes, até mesmo acontecem como um jogo de azar como indica o objeto (Fig.137) de Mounir Fatmi (1970-...). Outras vezes compete ao artista instruir uma crítica sobre as convenções, sobre as separações entre instâncias e sua nomeação (*bacharelado e licenciatura em artes, por exemplo*) como por exemplo quando um material didático compõe uma estrutura poética, como é o caso das *videoaulas* (Fig.138) de Georgia Kyriakakis. Mesmo assim, às vezes, as convenções se impõem de forma que compete ao artista escolher entre segui-las [como provoca ironicamente John Baldessari (Fig.139)] ou promover alternativas possíveis. Deste esforço de criação de oportunidades para a criatividade resultaria o potencial de novos *mundos artísticos* a partir de inovações nas redes cooperativas. Diante de tudo isto, Howard Becker caracteriza a especificidade da aproximação sociológica à Arte como uma compreensão de sua *artisticidade* (i.e., *artness*, cf. BECKER, 1982) e de sua *mundandade* (i.e., *worldness*, cf. BECKER, 1982), isentando que sejam feitos julgamentos estéticos, de valor ou de competência. Este último posicionamento, causa em mim certo alvoroço e pode gerar controvérsias, mas segundo o próprio autor o julgamento seria um fenômeno característico da Arte enquanto atividade coletiva, esfera que não compete à Sociologia⁶⁶ (*pasmé!*). Estendendo a discussão da última nota de rodapé, por mais que o *mundo artístico* desfrute de uma relativa autonomia com relação às outras esferas da sociedade, existem condições exteriores que balizam, norteiam e perpassam a experiência do artístico. Estas condições exteriores podem ser convenções, preconceitos e superficialidades; estruturas que validam ou marginalizam discursos e linguagens simbólicas; subvenções ou proibições a ações, existências e realizações. Não seria justamente isto que interessa um desdobramento teórico sobre a sociedade; não é disto que trata a Sociologia?

66

Isto sinceramente causa em mim um estranhamento. Logo explicito: Becker elenca dentre as atividades que possibilitariam a existência da obra de arte “a criação e manutenção de parâmetros de racionalidade sobre a arte”. Assim, de algum modo a Sociologia (da Arte) poderia ser justamente assim inserida no mundo artístico, sendo um de seus componentes, dissipando uma primazia da Sociologia sobre a Arte e promovendo uma outra estrutura hierárquica na ordem do discurso sobre o conhecimento artístico e julgamento estético. Quanto à questão da competência da teoria sociológica em fazer juízo estético, este tipo de julgamento condiz com a esfera de valores sociais, conceito fundamental na tradição da disciplina. Então... será que deveria ser questionada não a competência da Sociologia enquanto área de conhecimento, e sim a competência do sociólogo enquanto agente suficientemente qualificado (ou não) para desenvolver esta discussão?

Em contrapartida, algumas poéticas identificam práticas do artístico e convertem estas em *contradiscursoslinguísticos* em que as propostas parecem questionar se quaisquer parâmetros (*até mesmo os sociológicos anteriores e exteriores*) seriam realmente válidos para a compreensão de seus valores. São poéticas para as quais a lógica racionalista, utilitária, funcionalista ou mecanicista de argumentos causais implicaria apenas em obviedades ululantes, parciais e inviáveis. Como recodificar, por exemplo, a performance *O paradoxo da práxis 1 (algumas vezes fazer algo leva a nada)*|1997 em que Francis Alÿs (1959-...) empurra durante nove horas um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até que este derreta? Como ver as sete telas em que foram despejadas água dos sete mares como algo além de superfícies em branco (*ref. Esta indescritível sensação marinha*|1997 de PPPP)?

Alguém realmente se sentiria ofendido com o *Campeonato Fluxus Multicultural de Mijo*|1963 proposto por Nam June Paik (1932-2006), no qual os competidores enfileirados lado a lado urinam simultaneamente pelos buracos de uma cerca cantando o próprio hino nacional? Afinal isto é artístico? Para quem? Quando? Em meio a isto, se “*todo conhecimento é reconhecimento e não há percepção sem afecção*” (BERGSON, 1999, p.60), então talvez seja necessário considerar que nem todo conhecimento (*inclusive o sociológico*) admite que desconhece certas coisas menos tangíveis que poderiam ser fundamentais para a compreensão de outras mais imediatas. Nem todo conhecimento sequer sabe da existência daquilo que desconhece ou reconhece a legitimidade de sua existência. Agora, qual a relevância destas colocações? A relevância está na importância de uma postura crítica perante o processo de conhecimento, que coloque em dúvida a real possibilidade da decodificação e compreensão de um mundo (*artístico ou não*). É necessário promover um entendimento que o próprio conhecimento com seus *discursos e linguagens simbólicas* informam os modos como saberes são *aplicados, valorizados, atribuídos e distribuídos* (*ref. FOUCAULT, 1996*). Com isto, é essencial estabelecer uma relação entre as atitudes/ações empreendidas e as possibilidades existentes. Assim, se a Sociologia da Arte busca pesquisar poéticas contemporâneas, talvez deva permitir certo contágio epistêmico pois,

em oposição à pureza, a produção contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, resignificando-se e recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de matérias, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar assim, à coexistência de múltiplos sentidos (CATTANI, 2007, p.22).



Então, nada mais coerente que constatar que diferentes motivos exijam diferentes modos de expressão. Diferentes tipos de provocações cognitivas exijam outras possibilidades seja na forma, seja no conteúdo. Diferentes conteúdos mereçam outros procedimentos de reflexão sinestésica de modo a promover uma (re)significação. Assim, talvez seja possível não apenas escapar dos prejuízos da vida corrente, mas também promover novas experiências que permitam insurgências *teóricometodológicas*. Deste modo, é necessário retomar uma digressão mais precisa sobre os acúmulos teóricos legados em pesquisas e propostas em Sociologia da Arte para, mediante estes, proceder com o questionamento dos modelos que promovem a redução do artístico a formas textuais, culturais e sociais com tamanha destreza que estas passam a ser consideradas tão somente questões de *discurso e linguagem simbólica*. É preciso retomar a consideração do artístico como prática e pregnância, de modo que o diálogo com significados, intenções, motivações configure as poéticas em seus múltiplos espaços de possibilidade. Um destes espaços de possibilidade é justamente alargar o entendimento que se tem de *discurso e linguagem* para que para além do simbólico que significa algo para a interpretação, haja a possibilidade da não-significação, da anti- interpretação, do desinteligível.

2.1

A alteridade do mesmo:

Sociologia da Arte e das práticas do artístico

Nenhuma disciplina pode elaborar, com êxito, regras de procedimento para outra. Assim, não há necessidade de converter fatos em fetiches, pois fatos puros não constituem resposta na ausência de perguntas relevantes.

Karl Mannheim

A ação imediata do fazer artístico, o momento presente de sua *agoridade*, pode ser percebida como um espaço de irrupção de alternativas. Uma *poética* pode assim criar situações que incitem a participação do espectador e transformem o papel do artístico e do artista na sociedade, de modo a colocar em evidência algumas das contradições⁶⁷ existentes. Esta mudança de referencial na relação do espectador (*e também do artista*) desencadeia uma série de questionamentos sobre a caracterização das identidades envolvidas e suas funções sociais. A isto acrescenta-se que a condição de artista não é algo inerente nem dada ao ator social. Sua prática acontece em meio a posturas que nem sempre lhe são específicas. Em meio a estas colocações seria justamente este questionamento sobre o significado do processo criativo, e sua consequente classificação como extensão de uma racionalidade objetivada ou de uma forma intuitiva de sensibilidade, como desdobramento de agenciamentos coletivos ou das entranhas de cada um, que estipula diferenças entre escolas, estilos e movimentos da Arte ocidental do século XX-XXI.

O que aqui de fato interessa é compreender

Como é possível tornar uma experiência inteligível a outrem? É possível?

Que tipo de teoria da apreciação é necessária para a arte contemporânea?

Que tipo de narrativa teórica pode esclarecer estes questionamentos?

⁶⁷

Estas salutares intenções presentes em diferentes manifestações artísticas, muitas vezes defrontam-se com elites culturais que promovem sua inserção simbólica mediante o consumo de valores e costumes, de modas e estilos. Assim, estas elites visam não apenas a manutenção de certos aspectos *consagratórios* do campo artístico, como também desdenham uma diversificação dos investimentos, dos produtores e do público.

Amy Dempsey. Estilos. Escolas. Movimentos. Sp: Cosac & Naify 2003

☆ Impressionismo

a continua exclusão de um grupo de jovens artistas dos salões oficiais

a exposição de 1874 da "Sociedade Anônima de Artistas"

recebida com confusão e curiosidade pelo público

escárnio pela imprensa



p.14



Monet (1872) Impressão, Sol nascente : Louis Leroy crítico respons. p/ nome

caráter pictórico (cp) caráter de esboço ... aparente falta de acabamento

ideologia (id) rejeição ao establishment da Arte e seu monopólio sobre o que podia ser exposto

Academia à época enquanto lugar que promove ideais clássicos



Tema da obra enquanto algo nobre ou instintivo

↳ Arte conceitual

valor da obra mediante o julgamento da aparência descritiva com objeto natural



O ato fotográfico não é isento. muito menos objetivo. Se a máquina fotográfica que deveria fotografar a realidade objetiva não faz apenas isto porque a pintura também

não poderia já que era em si mesma plástica



Retratar a Realidade

ps. Tradição do Retrato/Auto Retrato

Porquê a diferença entre

Retrato e Paisagem: devido ao ângulo adotado horizontal ou vertical

O Quadro rompe com esta categoria

realização das próprias exposições no estúdio fotográfico de Félix Nadar. Monet (1840-1926)

Renoir (1841-1919) DeGas (1834-1917) Pissarro (1830-1903) Sisley (1839-1899) Cézanne (1839-1906)

Fig.140 • Luisa Günther (s/d) Escolas. Estilos. Movimentos. Caderno.

Isto porque,

(é) um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos, virtualmente, mais ou menos, atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la limpá-la (DELEUZE, 2007, p.91).

Em solidariedade, o que aqui está sendo proposto não é uma tela em branco, mas uma superfície que precisa ser desobstruída. Para isto, será colocado em evidência um percurso de pesquisas em Sociologia da Arte como apresentadas por Nathalie Heinich (2008). Para esta autora, este tipo de pesquisa deve ater-se às artes *“no sentido restrito, a saber, as práticas de criação reconhecidas como tais [sendo que] é justamente um dos objetivos da sociologia da arte estudar os processos pelos quais tal reconhecimento pode ocorrer”* (HEINICH, 2008, p.13).

Neste sentido, sua intenção não é

nem de lazer, nem de mídia, nem de vida cotidiana, nem de arqueologia, apenas patrimônio. Tampouco nos interessaremos pela habilidade artesanal, nem pelas formas de criatividade espontânea – de ingênuos, crianças, alienados – exceto no caso de elas integrarem as fronteiras da arte contemporânea institucionalizada (op. cit., p.14).

Esta tautologia que define como artístico aquilo que é reconhecido como tal, permite que a autora limite o escopo das produções ao estritamente necessário, no que tange ao estabelecimento de uma tradição teórica.

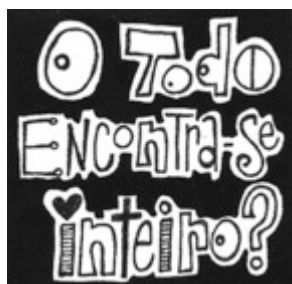


As pesquisas em Sociologia da Arte são elencadas como pertencentes a três distintas gerações: **a.** a primeira teria como foco a relação entre *arte e sociedade* caracterizando uma *estética sociológica*; **b.** a segunda efetua uma mudança na perspectiva para uma preocupação sobre a *arte na sociedade* de modo a configurar uma *história social* do artístico; e, **c.** a terceira estabeleceria uma nova perspectiva ao pesquisar a *arte como sociedade*. Especificando ainda mais as características e expoentes de cada uma destas gerações (*que podem compreender tanto uma equivalência cronológica com o tempo de vida de seus representantes, quanto uma forma de proceder com determinadas investigações e suas respectivas temáticas*), a primeira geração teria sido responsável por estruturar pesquisas com explicações causais exteriores ao artístico. Para isto, foi preciso *desautonomizar* e *desidealizar* a Arte na busca de determinações extra-estéticas para suas realizações como já havia sido feito anteriormente por Hippolyte Taine (1828-1893) e Charles Lalo (1877-1953). Por entre a miríade de seus representantes serão especificadas algumas contribuições que inauguram: a Arte como elemento da superestrutura determinada (PLEKHANOV, 1975); o estilo de vida como determinante na relação entre a organização econômica e a produção artística (LUKÁCS, 2003; 2010); a Arte como expressão de ideologia, crença política e classe social (ANTAL, 1989); a influência da estrutura social no formalismo artístico (HAUSER, 1958); a compreensão do artístico moderno como separação entre sentir e entender, bem como suas dimensões com outras esferas de produção cultural (ADORNO, 2002; 2004; 2008); a influência das transformações técnicas na produção e recepção do artístico (BENJAMIN, 1994); a autonomia da transcendência artística em função de sua emancipação conceitual (MARCUSE, 1978; 1999); e, finalmente, a compreensão, não das determinantes sociais do artístico, mas da construção da experiência coletiva do estético (FRANCASTEL, 1982).

Se esta lista parece extensa, a dos expoentes da segunda geração é ainda maior e, talvez por isto, deve ser apresentada aqui de forma ainda mais reduzida. Caracterizada sobretudo “*por seus métodos (...) seu recurso a uma investigação empírica não subordinada à demonstração de um pressuposto ideológico ou a uma visão crítica*” (HEINICH, 2008, p. 43), suas pesquisas refletem um interesse pelo contexto de produção e recepção. Seguem as referências para pesquisas que já tematizaram: a exterioridade das exigências das encomendas, das corporações, da demografia, do público e do mercado sobre a produção artística (WACKERNAGEL, 2011); o mecanismo de formação de preços a partir da excepcionalidade do serviço; a relação entre imagens e a sua interpretação do histórico; (...)

(...) o museu e sua relação com o transitório (HASKELL, 1982; 1993; 2000); a história institucional das Academias (PEVSNER, 2005); a articulação entre a produção artística e condições sociais (CLARK, 1998; 2004; 2007); uma perspectiva pluridisciplinar do sistema da arte e das formas como a cultura popular elabora suas formas de transmissão e protagonismo (BURKE, 2004; 2010a; 2010b); uma investigação micro-social da Arte (SCHAPIRO, 1994; 2001; 2002; 2011); uma história social da arte e da psicologia da percepção (GOMBRICH, 1999; 2007); uma história social do colecionismo (ALSOP, 1982); uma história social do gosto (SCHÜCKING, 1923); a emergência e os privilégios atribuídos a diferentes estatutos do artista (WARNCKE, 2001).

Talvez o que mais chama a atenção é que esta listagem de autores e obras apresenta um número considerável de historiadores, o que gera um questionamento sobre qual o limite disciplinar entre história social e sociologia. Ou: será que cada uma destas disciplinas são métodos-mútuos para pesquisas sobre o sociocultural? Não tenho aqui a intenção de responder a esta pergunta, nem tampouco prolongar um devaneio sobre as impossibilidades específicas de uma pesquisa sociológica sem um conhecimento histórico do contexto da prática artística, bem como das mudanças ou semelhanças diacrônicas de conceitos e categorias em uma sociedade. Até mesmo porque, a historicidade tem uma dimensão inclusiva e extensiva a práticas sociais, artísticas ou não, compondo assim uma estrutura fundamental para a experiência e para a cognição explicativa e interpretativa sobre a mesma (cf. GORANOV, 1980). Talvez, com esta consciência, a terceira geração muda o escopo para “*o funcionamento do meio em que se dá a arte, seus autores, suas interações, sua estrutura interna*” (HEINICH, 2008, p.61). As pesquisas que resultam dos esforços desta terceira geração são elencadas em quatro temas gerais: **a. recepção**; **b. mediação**; **c. produção**; e, **d. as obras**, em si; sendo a lista de autores também extensa. No entanto, considerando que o que aqui vem sendo escrito configura também um registro de pesquisa para outros, devo dedicar um pouco de atenção a estas realizações. Fica a critério do leitor dar continuidade ininterrupta à sua leitura ou buscar *outro algo* que prenda mais uma vez seu interesse.



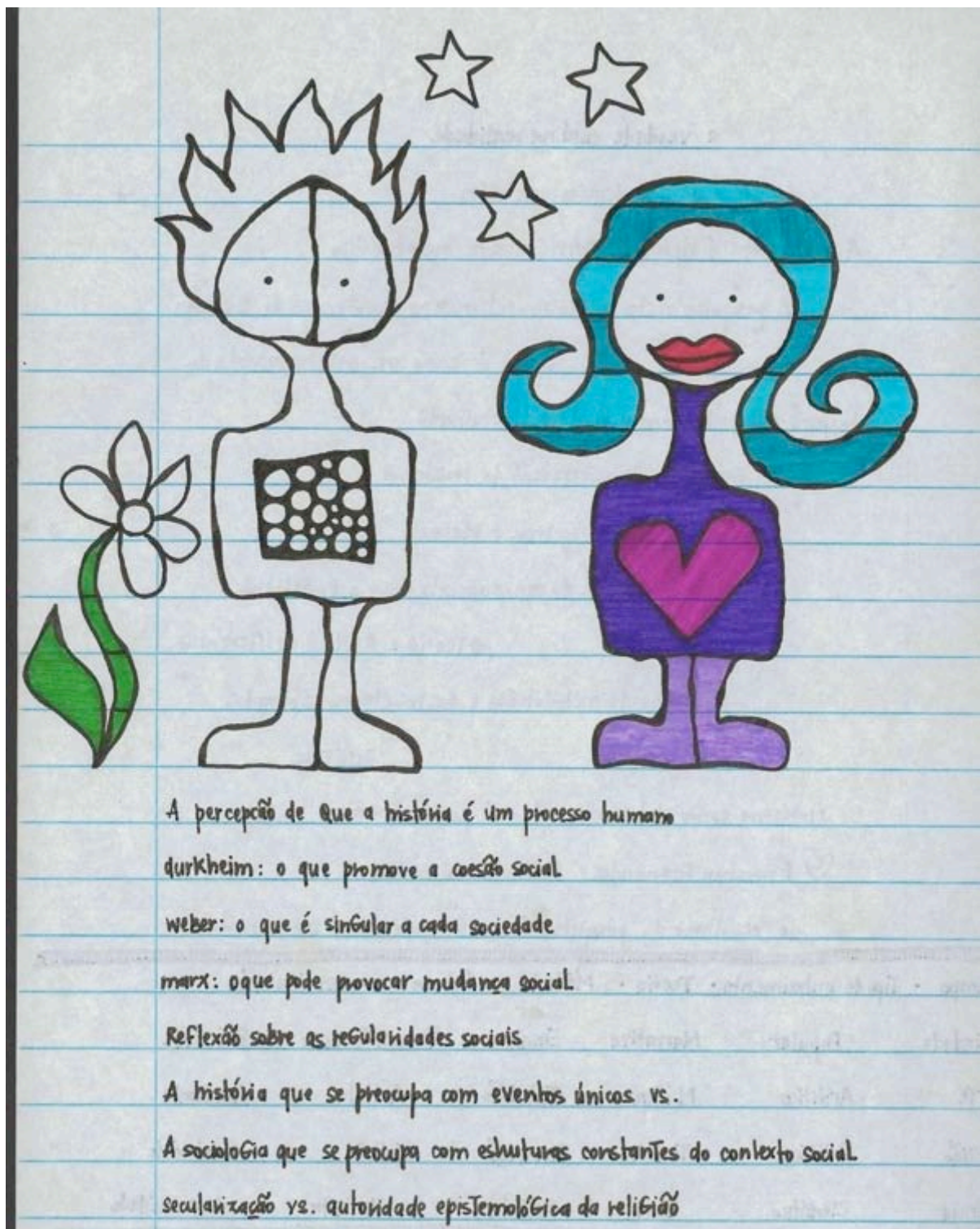


Fig.141 • Luisa Günther (s/d) História e Sociologia. Caderno.

O enfoque de pesquisas na **recepção** seria o de identificar e reconhecer as relações que diferentes atores sociais mantêm com o artístico. Para isto, seria necessário: **a.** uma *descrição morfológica dos públicos*, que não são homogêneos, mas estratificados segundo os meios sociais (BOURDIEU & DARBEL, 2007); **b.** uma *sociologia do gosto* que indicaria a não existência de uma predisposição desinteressada pelo artístico (BOURDIEU, 2007); **c.** uma *mensuração estatística das práticas culturais* que indicaria a frequência e a disposição de participação em mundos artísticos (DONNAT, 1994); e, **d.** uma *tipologia da percepção e admiração estéticas* que indique não apenas *quem vê, o quê é visto e como*, como também aponte o funcionamento dos mecanismos de reconhecimento social (GAMBONI, 1993; HEINICH, 1991; 1998a; 1998b; DOSS, 1995). Já as pesquisas que circunscrevem a **mediação** teriam como consequência, desdobramentos que refletem tudo aquilo que acontece entre a manifestação do artístico e a sua recepção. Estas instâncias de mediação seriam caracterizadas: **a.** pelas *peças* que articulam complexas redes de cooperação artística que configuram papéis sociais e ações como “*marchands para negociá-la, colecionadores para comprá-la, críticos para comentá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la à posteridade, restauradores para recuperá-la, historiadores para descrevê-la*” (HEINICH, 2008, p.88), sendo que são estas pessoas juntas que articulam as profissões e os valores do artístico (MOULIN, 1967; 1992; 1995; 2007; QUEMIN, 1997); **b.** pelas *instituições* que articulam regras e valores que orientam a ação e o artístico (MARTORELLA, 1990; ORY, 1989; SOULILLOU, 1995; URFALINO, 1989; 1996); e, **c.** pelas *palavras* que enquadram a relação com as coisas do artístico de modo a estabelecer comentários, informações e avaliações que integram saberes (DIMAGGIO, 1987; URFALINO, 1990). Ao elencar a **produção** do artístico como uma categoria de pesquisas em Sociologia da Arte, Nathalie Heinich concentra sua atenção nos criadores, especialmente no estatuto do artista e de como este aparece em suas particularidades biográficas. Os diferentes enfoques para estas pesquisas seriam: **a.** o de uma *morfologia social* para o estabelecimento de uma descrição da categoria seja em termos de uma “*perspectiva etnometodológica, ao critério auto-definição, considerando como artista todos aqueles que assim se declaram*” (HEINICH, 2008, p.110) seja pelas dificuldades que os

clássicos em sociologia das profissões – rendimentos, diploma, afiliação a associações profissionais [apresentam, já que] a atividade artística, apenas muito parcialmente orientada para uma finalidade econômica, vem com frequência acompanhada de um segundo ofício que assegura o essencial dos rendimentos. Ela pode ser aprendida e exercida sem passar por um ensino oficializado, e as estruturas de afiliação coletiva tornaram-se praticamente inexistentes a partir do fim das corporações e do declínio das academias, num universo fortemente individualizado (op. cit., p.110-1).

Assim, surgem outros critérios para a atribuição das características tipológicas do artista, como: a notoriedade, a visibilidade, o reconhecimento e o autodidatismo (FABRE, 1997; FREIDSON, 1986; MOULIN, 1985; MENGER, 1989; 1997); **b.** o de uma *sociologia da dominação* seguindo uma perspectiva fundamentada na obra de Pierre Bourdieu (1996) para a compreensão das hierarquias e posições ocupadas pelo produtor em meio ao ajuste das possibilidades em rede com outras estruturas de atividades e disposições incorporadas; **c.** o de uma *sociologia interacionista* seguindo uma perspectiva fundamentada na obra de Howard Becker (1982) na intenção de apresentar as múltiplas atividades e estruturas coletivas, coordenadas e heteronômicas que existem simultaneamente para a formação e estabilidades de determinadas práticas e valores artísticos; e, **d.** o de uma sociologia da identidade conforme as atribuições de “*explicar a lógica subjacente às representações que as pessoas fazem de uma atividade criativa*” (HEINICH, 2008, p.121). Por último, esta terceira geração teria interesse em apresentar as **obras** em *si mesmas* como mecanismo de mudar o foco de análise para uma perspectiva mais específica e interna à própria Arte como um todo. A autora apresenta três problemas que poderiam decorrer desta mudança de postura. O primeiro seria da própria pertinência da Sociologia em contribuir para um espaço de discussão já dominado de forma hegemônica pela História da Arte, pela Estética e pela Crítica, sendo questionada a competência da Sociologia em participar nesta atribuição de *especificidades e competências distribuídas*. O segundo problema seria o inverso do anterior no sentido de quais seriam as consequências da Sociologia adotar um enfoque que não é próprio de modo a reificar um objetivo ou tema. Por último, existiria uma ausência de método sociológico habilitado à descrição de obras de arte “*que não seja redutível às descrições que os críticos, os peritos e os historiadores da arte, desde muito tempo, já experimentaram*” (op. cit., p.129), o que, a meu ver, poderia ser justamente motivo suficiente para a sua elaboração.

Como elaborar um método:

- (a) ter disposição para isto;**
- (b) saber quais as consequências:
da intenção
do desejo
da vontade**

(c) aceitar o desafio do óbvio.

Em meio a estas considerações, Heinich aponta três estratégias para uma *sociologia das obras*. Estas seriam: **a.** *avaliar* as obras, seja no sentido axiológico de atribuição de valores sociológicos a partir de princípios da própria arte ou no sentido de um relativismo crítico que questiona valores estéticos absolutos (CLIFFORD, 1998; PRICE, 2000; PETERSON, 1976; – *agora, mais uma vez, como o que aconteceu com a segunda geração de pesquisadores, na qual os autores são historiadores, aqui são antropólogos*); **b.** *interpretar* as obras de modo a evidenciar como estas são reflexo ou revelação de estruturas sociais (CRANE, 1987; FOUCAULT, 1966; 1988; TODOROV, 2000); e **c.** *observar* as obras para “*analisar não quem faz, o que valem ou o que significam, mas o que elas fazem e (...) observá-las em situação, o mais próximo possível da realidade, graças a intervenção empírica*” (HEINICH, 2008, p. 139 – *não é dado nenhum exemplo de autor que tenha feito isto além da própria*). Ao fim deste esforço de compilação das contribuições (em diferentes campos do saber) para uma Sociologia da Arte, Nathalie Heinich aponta a existência de alguns desafios de modo a sugerir questões que poderiam guiar as preocupações de uma quarta geração que precisaria *autonomizar* a disciplina para consolidar métodos e problemáticas próprios à Sociologia e *escapar do sociologismo* “*deixando de privilegiar o geral em detrimento do particular, ou o particular em detrimento do geral para encarar simetricamente as duas maneiras de ver*” (HEINICH, 2008, p.148). Em certa medida, **a própria Sociologia da Arte é um particularismo por entre as possibilidades disciplinares de compreensão do artístico. Por vezes, talvez o mais interessante seja provocar uma mistura entre estruturas arraigadas do conhecimento para assim provocar novas possibilidades de ênfase e de distinção.** A *Sociologia da Arte*, por exemplo pode vir a ser uma *Imaginologia* e assim, aproximar-se às fronteiras de uma *História da Arte* em transição rumo à uma *Antropologia das Imagens* como propõe Belting (2005). No entanto, a mudança de nomenclatura não implica numa real mudança de mentalidade nas elaborações *teóricometodológicas*. Por isto, toda parcimônia é pouco.



Além destes dois desafios colocados por Nathalie Heinich, com os quais concordo parcialmente (*sim, é preciso escapar do sociologismo, mas acredito que isto aconteceria com uma aproximação ao artístico, agregando questões teórico-metodológicas próprias às poéticas, bem como às questões provenientes da arts based research⁶⁸ e da a/r/tografia⁶⁹*) Heinich considera ainda: **a.** abandonar a crítica para além de uma postura cínica, desidealizante ou de um desvelamento paradoxal; **b.** fazer a escolha de suspender o julgamento e passar de uma postura normativa para uma argumentação descritiva; e, **c.** assumir um discurso compreensivo do artístico, ao invés de somente modelos explicativos, o que não significa um antagonismo.

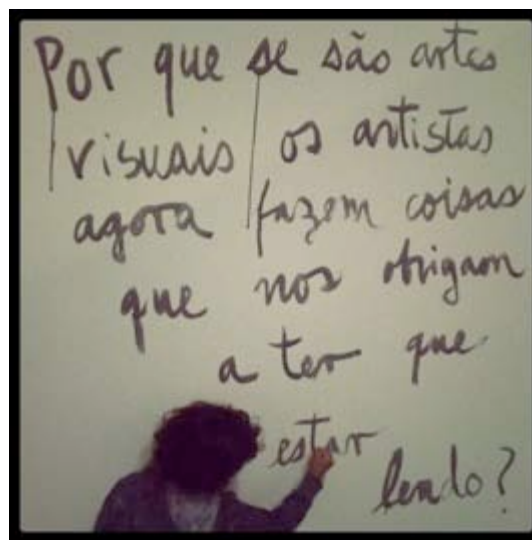


Fig. 142 • Luisa Günther (2012) Sinestesia Alberto Casari & PPPP. Instagram.

68

Presente quase exclusivamente em pesquisas que circunscrevem a educação, *Arts Based Research* configura um procedimento teórico-metodológico com dois critérios principais: **(a)** o engajamento com questões que circunscrevem o artístico como desdobramento de perspectivas sobre a ação; e, **(b)** a escolha e uso de qualidades estéticas no desenho e apresentação das questões de pesquisa (cf. **BARONE & EISNER, 1997**). Para além de uma busca por certezas, as pesquisas focam em realçar perspectivas díspares de modo a promover uma compreensão empática de realidades virtuais ou sugeridas. A transmutação de imagens, sentimentos e pensamentos em formatos estéticos ocorre à revelia de um logocentrismo, sendo que estas experimentações com diferentes possibilidades e formatos têm propósitos heurísticos que incluem ainda formas evocativas, contextuais e vernáculas de linguagem.

69

Em confluência com a *Arts Based Research* a *a/r/tografia* (**Artists/Researcher/Teacher-grafia**) apresenta interesse em pesquisas que exponham as particularidades e confluências entre as expectativas sociais dos papéis desempenhados por artista-pesquisador-professor. Estas pesquisas apresentam uma forma fluida de investigação que cria estratégias de rigor mediante a reflexividade contínua e analítica. A flexibilidade ocorre quanto ao formato no intuito de apresentar conceitos como coisas dinâmicas e intersubjetivas (cf. **IRWIN, 2008**).

Como se esta compilação já não fosse suficiente, outras buscas permitem que se identifique ao menos três tendências de pesquisas em Sociologia da Arte, quais seriam: **a. a consolidação de uma estrutura teórico-metodológica enquanto tradição epistêmica** (BARNETT, 1958; BLAU, 1988; CANCLINI & RODRÍGUEZ, 1979; DANKO, 2008; De La FUENTE, 2007b; DEINHARD, 1983; DUVIGNAUD, 1972; FOSTER, 1989; FROW, 1982; GRAÑA, 1962; HEYWOOD, 1997; HOHENDAHL, 1987; KEIL & SONG, 1979; LANE, 2005; MENGER, 2003; PAUL, 2005; RAPHAEL & TAGG, 1980; SEWTER, 2011; SILBERMANN, 1968; SMITH & JENKS, 2000; SWANSON, 1996; SYDIE, 1981; TANNER, 2003; 2010); **b. o questionamento e problematização quanto aos limites, a exequibilidade e os contextos diferenciados da Sociologia da Arte** em meio à tradição teórica de um campo estruturado (BOWLER, 1994; BURKE, 1971; DUNN, 1998; INGLIS, 2005; ZANGWILL, 2002); **c. a elaboração de novas possibilidades que confirmariam a especificidade** da Sociologia da Arte (ACKERMAN, 1973; De La FUENTE, 2007a; 2010; EYERMAN & RING, 1998; GILMORE, 1993; HENNION & GRENIER, 2000; INGLIS & HUGHSON, 2005; SCHINKEL, 2010; WITKIN, 2005; ZANGWILL, 1995).

Além destes *enquadramentos* é possível identificar alguns temas que motivam pesquisas que, para além de questionarem a ontologia do processo de pesquisa em si, apresentam realizações articuladas de particularidades próprias. Estes empreendimentos apontam a Sociologia da Arte: **a. como uma articulação entre diferentes formas e linguagens artísticas** (BARNETT & GRIFF, 1970; DUNCAN, 1957; LYRA, 1979); **b. como instância que elenca desdobramentos com outras formas populares de expressividade para além de uma sociologia da cultura ou da estratificação social** (ALEXANDER, 2003); **c. a partir de sua relação com a estética** (BIRD, 1979; WOLFF, 1983); **d. como possibilidade de compreensão da arte moderna e contemporânea** (ABRAMS, 1985); **e. como forma particular de compreensão do artista, de sua identidade, sua prática, sua formação e sua carreira** (ADLER, 2003; ALBRECHT & ANTAL, 1970; BAINN, 2005; BYSTRYN, 2008; CALZADILLA & MARCUS, 2006; FARRELL, 1982; GETZELS & CSIKSZENTMIHALYI, 1968; HEARN, 1972; JANSSEN, 2001; McROBBIE, 2004; MENGER, 1999; MULKAY & CHAPLIN, 1982; RIDGEWAY, 1989); e, **f. como mecanismo para refletir sobre o circuito artístico** (BAUMANN, 2007; GOLDFARB, 1980; MANFREDI, 1982; PINHO, 1989; REGEV, 1994; ROSENBERG, 1965; 1983).

Tanta diversidade não exaurida aqui, para além de uma adversidade, promove a Sociologia da Arte como ação de múltiplos enfoques *teóricometodológicos*, ao mesmo tempo que apresenta sua distinção epistemológica perante a História da Arte e a História Social (cf. ROFKIN, 1996).

Assim, ao invés de especificar precisamente os limites da Sociologia da Arte o mais sensato talvez seja admitir que cada pesquisador terá opções e escolhas a serem feitas no intuito de configurar sua própria experiência de pesquisa. Estas escolhas tomam dimensão à medida que o conhecimento do artístico gera superfícies específicas de contato entre os saberes. Em meio a isto, o mais importante é dimensionar a consequência das escolhas promovidas e das posturas assumidas no decorrer da pesquisa de modo que o conhecimento sobre como acontece o processo de pesquisa torna-se, também, uma instância do saber. Aponto ainda a importância de uma ética do conhecimento em que seja permitido refletir sobre os critérios de subjetivação de forma reflexiva e crítica de modo a perceber as instâncias institucionais do *discurso* e da *linguagem*, bem como o modo em que estas refletem (*ou não*) determinadas estruturas de poder; papéis e funções sociais; esclarecimentos conceituais, semânticos e cognitivos. Assim, também é importante perceber as ausências ainda existentes nas pesquisas em Sociologia da Arte (*em função de quais conhecimentos ficaram sem ser feitos no passado, mas que podem revelar novas possibilidades de futuro*) para permitir que se avance na elaboração de sentidos anteriormente *invisíveis, indizíveis, impensáveis*.

SILÊNCIO

2.2

A alteridade do mesmo:

Sociologia do Espírito e das práticas de pesquisa

O significado se transforma em significante e vice-versa.
Claude Lévi-Strauss

Um processo de pesquisa do artístico implica conjugar percepção crítica e prazer estético. Diante disto, o artístico deixa de ser somente um aglomerado de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas principalmente um *si mesmo* como processo (*mesmo que datada e situada socialmente*).

A categoria de arte foi construída e estabilizada na Europa ocidental, entre os séculos XVII e XIX. Esse processo foi concomitante com um outro: o da criação, em cada esfera de atividade, de uma instituição reguladora – a Academia –, e de um corpus de obras e de carreiras canônicas que estabeleceram uma barreira entre os artistas e os outros (especialmente os artesãos e os amantes de arte). Outro aspecto determinante no processo de constituição da categoria de arte foram as transformações sociais que desfizeram a dependência dos artistas em relação aos aristocratas, permitindo a constituição de um mercado, de um público e de uma “estética” (SHAPIRO, 2007, p.136).

Já o que pode ser afirmado com relação à Sociologia? Em um primeiro momento, podemos considerar a Sociologia como uma possibilidade de “*investigação especializada de âmbito definido (...) Seu verdadeiro objeto, a sociedade, não se constitui apenas de aspectos associativos, mas também de aspectos ideacionais - que tanto aproximam quanto dividem os homens.*” (MANNHEIM, 2004, p.4). Enquanto disciplina do conhecimento, a Sociologia constitui um acúmulo de generalizações e de relatos condensados de relações relevantes de uma sociedade. Ao perceber a sociedade como um fenômeno, identifica-a como objeto de estudo em que é imprescindível uma visão condensada de uma situação complexa. Para isto constata-se a importância de uma pesquisa cooperativa e métodos de síntese para o estabelecimento de um conhecimento intercambiável. Como acontece em qualquer outra disciplina, a Sociologia tem seus contornos definidos por teóricos e teorias, sendo que é o **conjunto concomitante** destas que configura o pensamento sociológico como um todo. Com isto, cada nova proposta dilata estes limites e gera reverberações próprias, que podem, ou não, passar despercebidas.

Contexto Histórico do surgimento da Sociologia = Racionalização da Vida Social

♡ Saint-Simon (1760-1825) . Owen (1771-1858)

♡ Auguste Comte (1798-1857) . Jeremy Bentham (1748-1832)

♡ Émile Durkheim (1858-1917) . Montesquieu (1689-1755)

♡ Marcel Mauss

⇒ o criminoso é o preço que se paga pelo Libertário ...

POSITIVISMO : manutenção e preservação da ordem capitalista

[Socialista] ⇒ crítica radical

↳ Uma ciência neutra e imparcial

. desaparecimento dos pequenos proprietários . mudanças na organização social

Resposta intelectual às novas realidades sociais

emprego sistemático da observação e da experimentação como fonte

Francis Bacon (1561-1626): dúvida metódica, .. que possibilita um conhecimento objetivo da realidade

⇒ abandono da autoridade e dogmatismo

processo histórico pode ser compreendido racionalmente

Vico (1668-1744) . David Hume (1711-1776) : Hegel e Marx

transformar não apenas o conhecimento, mas a sociedade

Iluministas : conhecimento racional das instituições da época

↳ Racionalismo : o indivíduo é dotado de razão e perfeição natural
seu destino é a liberdade e a igualdade social

★ Adam Smith

Fig. 143 • Luisa Günther (s/d) Transformar não apenas o conhecimento, mas a Sociedade. Caderno.

Interessante citar o próprio Belting que, ao sugerir o desdobramento da História da Arte para uma *Antropologia da Imagem* provê esta simples revelação:

O subtítulo de meu livro é: “Propostas para uma Bildwissenschaft”, já que considero o esforço do que venha a ser um projeto interdisciplinar do futuro (e portanto sem interesse especial para a história da arte, que continua a ter seus próprios territórios). O debate alemão, de qualquer maneira, diz respeito ao assim chamado dilema da história da arte: se ela deve – sem perder seu perfil herdado – contribuir para esse debate transdisciplinar ou se deve manter-se longe e, portanto, deixar o terreno para outros. Não posso partilhar dessa falsa alternativa, já que mesmo historiadores de arte famosos têm vivido facilmente com as duas opções, como Ernst H. Gombrich, que lida com a história da arte clássica e com sua própria versão de uma psicologia da percepção. Aby Warburg teria desenvolvido uma antropologia das mais importantes, no que diz respeito a imagens (tanto imagens da cultura ocidental quanto além), se não tivesse sido interrompido por sua saúde e drasticamente reduzido ao nível de uma iconologia nos termos de Erwin Panofsky e de Edgar Wind, os quais desagregaram a parte mais perigosa de sua visão inicial, transformando suas ideias em um mero método de prática da história da arte (BELTING, 2005, p.67).

Quer dizer, as teorias são suas próprias intenções, ao mesmo tempo em que dependem de interpretações e realizações para se configurarem dentro das próprias possibilidades. Ou seja, as ideias não são dadas pelo simples fato de serem explícitas. Tampouco são suficientes por advirem de uma autoria renomada. Por vezes, ocorre justamente uma confusão entre o autor (*como a personificação de uma provável postura epistemológica*) e a teoria (*como saber desdobrado de postulados específicos*), sendo que ideias e autores não são necessariamente entidades correlatas e contíguas. Por que então isto é esperado do artístico? Por que artista e obra são unidades inalienáveis? Ou não são? Afinal,

Que mentalidade é expressa pelas obras de arte? Qual é sua identidade social? Que tipos de ações, situações e escolhas tácitas compõem as perspectivas nas quais o artista percebe e representa certos aspectos da realidade? Se as obras de arte refletem pontos de vista, valores e afirmações, quem são os protagonistas e quem são os antagonistas? Que tipo de reorientação é refletido nas mudanças de estilo? (MANNHEIM, 2004, p.17)

Se o conhecimento, em sua totalidade (*se é que isto é possível*), não estabelece separação necessária entre diferentes proposições, separação esta que coloca autores em oposição sistêmica de princípios, doutrinas e práticas epistêmicas, então é possível afirmar que, até certo ponto, existem continuidades inerentes entre concepções independentemente de autoria.

Talvez este seja um comentário implícito na incursão de Marina Abramovic que, a partir de 9 de novembro de 2005 apresentou *Sete Obras Fáceis* no Guggenheim de Nova Iorque. Ao longo de sete dias consecutivos durante sete horas ela recriou seis performances (*Body Pressure*|1974 de Bruce Nauman (1941-...); *Seedbed*|1972 de Vito Acconci (1940-...); *Action Pants: Genital Panic*|1969 de Valie Export (1940-...); *The Conditioning*|1973 de Gina Pane (1939-1990); *How to Explain Pictures to a Dead Hare*|1965 de Joseph Beuys (1921-1986); *Lips of Thomas*|1975 da própria. No sétimo dia, realizou uma performance inédita *Entering the Other Side*. Ao contrário do que sugere o título da proposta, cada uma das performances exigiu concentração para poupar qualquer exaustão física desmesurada. A referência bíblica é evidente, algo que não será pormenorizado. Acredito que também não é preciso desdobrar, aqui, maiores considerações sobre como acontece o (re)fazer de cada uma das performances. Afinal, ao colocar o próprio corpo à disposição de uma proposta já realizada por outro, qualquer digressão sobre uma ‘*imitação autêntica*’ é um despropósito já que cada performer tem sua particularidade implícita ao fato de ser uma alteridade em si mesmo, particularidade esta que caracteriza sua emoção, intenção e gesto.

Cada uma das performances foi desdobrada em outro contexto de tempo e outra materialidade de espaço. Ou seja: o que vale é a interpretação. O que talvez vale mencionar é que cada uma das performances (re)feitas não foram concebidas inicialmente para serem executadas por outra pessoa que aquela que a concebeu. Ao menos não consta referência a isto. O que em si caracteriza uma provocação audaciosa por parte de Marina Abramovic. Como contraponto, existem propostas cuja intenção é serem desdobradas por outros. Propostas que requerem uma interpretação. **Propostas que desdenham da credulidade do autêntico e provocam estranhamento**. Absurdas. Ridículas. Divertidas. Um exemplo é *Grapefruit*|1964 (Fig.141) de Yoko Ono (1933-...) que lista uma sequência de possibilidades poéticas divididas em cinco temáticas: música, pintura, evento, poesia e objeto. Após casar com John Lennon foram acrescidas ainda duas sessões (filme e dança) sendo o alfarrábio completo republicado em 1970. Uma continuação intitulada *Acorn* foi publicada recentemente, na qual a artista desdobra outras propostas, como as que aqui se seguem.

POEMA TÁTIL PARA GRUPO DE PESSOAS

Toquem-se uns aos outros.

Inverno de 1963

PINTURA PARA MARTELAR UM PREGO

Martele um prego no centro de um pedaço de vidro. Envie cada fragmento para um endereço arbitrário.

Primavera de 1962

PEÇA DE MAPA

Desenhe um mapa para perder-se.

Primavera de 1964

PINTURA PARA EXISTIR SOMENTE QUANDO COPIADA OU FOTOGRAFADA

Dizer que as Pessoas copiem ou fotografem suas pinturas.
Destrua os originais.

Primavera de 1964

PEÇA DE NUVEM

Imagine as nuvens caindo gota a gota.
Cave um buraco no jardim para colocá-las.

Primavera de 1963

PEDAÇO DE PINTURA

Série 5

Parabéns!

Você foi um dos 10.000 selecionados para quem estamos mandando esse pedaço de pintura de yoko ono. cada pessoa recebeu uma parte dessa pintura. estamos planejando uma reunião no futuro para reunir todas partes e apreciar

a pintura na sua forma original. Mas por enquanto, você pode recomendar nomes selecionados para mandarmos pedaços, pois ainda temos alguns em novas mãos. É importante que você mencione na sua carta a posição social de seu amigo, pois a porção será determinada de acordo.

Nº SERIAL
09.331

PEÇA LINEAR I

Desenhe uma linha.
Apague a linha.

PEÇA LINEAR II

Apague linhas.

PEÇA LINEAR III

Desenhe uma linha para você mesmo.
Siga desenhando até que você desapareça.

Primavera de 1964

PEÇA DE DESAPARECER

Terva água

Esta peça foi primeiramente apresentada em Nova Iorque, em 1966, por acidente. Ela não foi deliberada, provavelmente devido à greve do metrô em Nova Iorque no momento. A água foi fervida em um aparelho de destilação, até sair do outro lado do aparelho, que demorou duas horas. Em Londres em 1966, Mercury Theatre, a ebulição da água, o tamanho do recipiente em que a água foi fervida, etc., foi anunciado no palco. A atual ebulição da água foi apresentada num apartamento de Notting Hill Gate. A completa evaporação da água foi anunciada de palco no final da peça.

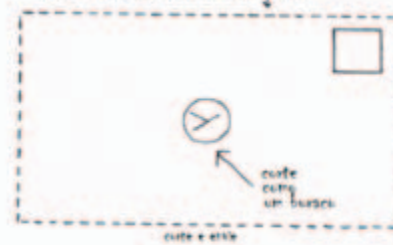
PEÇA TERRESTRE

Escute o som da terra girando.

Primavera de 1963

CARTÃO POSTAL

Envie um cartão para ser o rei através do ar



POEMA TÁTIL Nº 3

lugar: Nigéria, África
data: 33 de Março, 1964

Lave bem seu cabelo antes de comparecer.

Conversa de Pedra

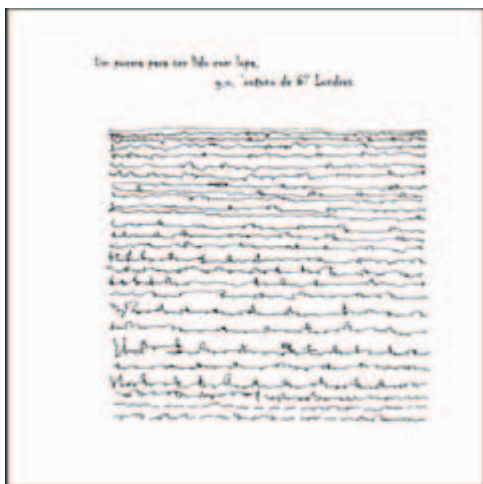
Uma pedra é um
som
prossimo
verbo
adjetivo
adjetivo
preposição
conjunção
interjeição

Conversa de Escudo

Uma escudo Usando é
sinal
verbaliza
partic
verbo
interjeição
interjeição

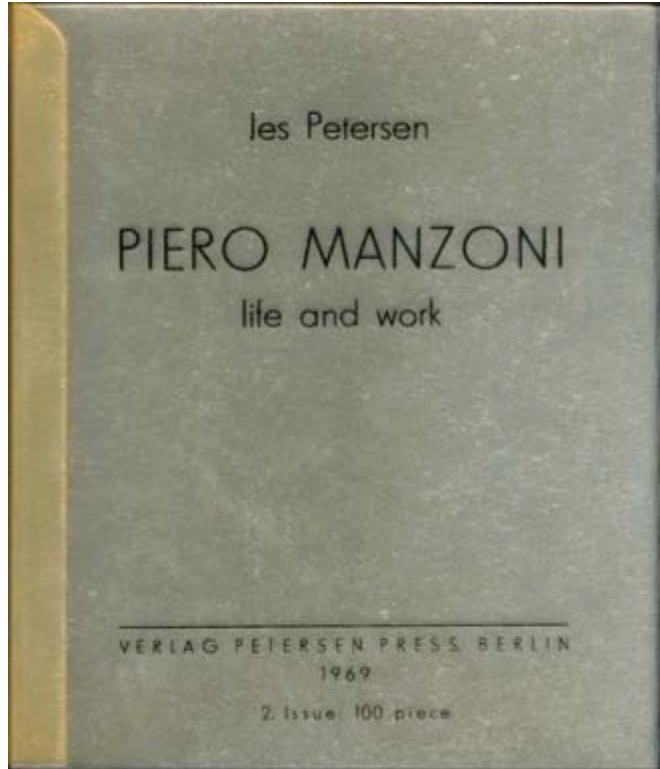
Conversa de Linha

Uma linha é um
símbolo
símbolo
um símbolo de linha que não descontinua em um espaço estreito
palavra descontinua
um ponto agressivo



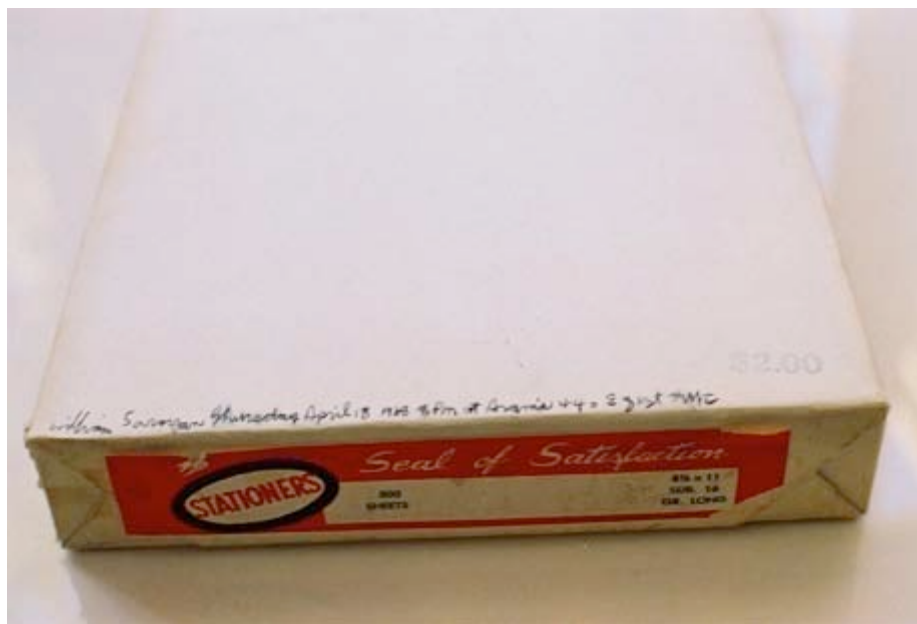
Pr. , Qè è k M é Husr C OM g BOM i COC OM 9 s BMM i 9 ag 89 Q
Og CB é r Og , 1. O OM BC 1 MB é r OM É g ng ug
8BCOé- r Og g B rg OCuu CP r Cu C CB ru 9 M CBCu C
OM C 8g 9 g BMB C B eg 9C Ç à ý ý] V' V,

Poderia até argumentar que qualquer semelhança seria mera coincidência. Que talvez, nem mesmo a intenção de propor o igual resultaria no equivalente. Afinal, até o tudo/nada de uma folha em branco pode ter diferentes conotações. Pode remeter a diferentes expectativas e experiências. Uma coisa, por exemplo, são as várias páginas em branco organizadas no livro **(Fig.142)** compilado por Doro Boehme e Eric Baskaukas a partir da digitalização das páginas em branco do livro *Vinte e Seis Postos de Gasolina* |1963 de Ed Ruscha **(1937-...)**. Outra coisa, são as também páginas em branco concebidas por Piero Manzoni **(1933-1963)** um pouco antes de sua morte e publicadas postumamente no ano seguinte. Como o livro **(Fig.143)** é atribuído à Jes Petersen, a coletânea de páginas sem conteúdo aparente parece um comentário jocoso sobre a prática historiográfica de compilar biografias de artistas a partir da listagem de sua produção. De fato, a prática de compilar papel pode em si, ser um comentário, sem que tenha de constar conteúdo algum. O conteúdo pode ser a própria forma apresentada que, por sua vez, transforma-se em um significado que contém sentidos próprios. Mesmo assim, a significação não é necessariamente unívoca para toda e qualquer resma de papel. Aram Saroyan **(1943-...)** por exemplo, submeteu uma resma de papel **(Fig.144)** à Lita Hornick para compor uma coletânea de livros da qual já faziam parte as provas de Andy Warhol e Gerard Malaga. A tal resma não havia sido aberta, sendo o pacote assinado, carimbado e vendido por US\$ 2,00. A editora não aceitou a proposta submetida como escultura minimalista.



2r. ,DèZkègBgègMâ Mú BsC9nCé9nC9éÿ“YPCBgé9pCunC: M, 2
 2arsC: g 2 2éepsC) dg 1 B 1BC, 2; V 1, 2ÿ,ZéZsâ ,C1C g pVrBC: M 2DZÿÿM 1pCB, 2

2r. ,Dè; kèrMgèrMgèr Cu-gurQ'; & 2DMCuOR g B9, 2
 2MpuèpM CuaC?P M&C: 2MVB9MúBM9, 2; ÿV 1, 2Q 2éZsâ ,2usCOM&C) dg 2gâ 2p 1 2, 298sg, 2
 2rBC: M 2DZÿÿM 1pCB, 2 99uCOg 2Múéâ MCOg 21g 2MVB9MúBM9, 2



2r. ,Dè[kèBCâ 2CBgl CuQ';] Yè u8&M, 2gOCègB éM 2 2épaé 2BM9, 2ZÿÿV 1, 2Q 2éZsâ , 2
 2rBC: M 2DZÿÿM 1pCB, 2

Ou seja, **nem mesmo aquilo que compõe o silêncio do ainda não pronunciado (*e por isso ainda não sujeito à incompreensão*)** escapa aos prejuízos do desentendimento. Por vezes, são justamente estes espaços de incompreensão que precisam ser destrinchados, ou deixados de lado, para compor um saber. Outras vezes, os espaços de incompreensão são apenas uma ausência ou uma dimensão daquilo que *ainda não*. O artístico (***enquanto conhecimento sensível***) tangencia as bordas do *ainda não* ao desdobrar sua existência como pesquisa de formas e conteúdos; de experiências e fenômenos; de presenças e ausências. Seu limite seria o *irrepresentável* que

de modo paradoxal, se torna a forma última sob a qual se mantêm três postulados especulativos: a ideia de uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a ideia de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, incluindo-se as mais extremas; e, enfim, a ideia de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formadora da arte. Concluirei brevemente minha questão inicial. O *irrepresentável* existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostração e significação (RANCIÈRE, 2003, p.146).

O desdobramento do paradoxo mencionado acima denuncia expectativas de adequação e inteligibilidade entre uma experiência (*seja do artístico ou não*) e sua representação (*por imagens que ocupam o espaço desde o visível da palavra até a ausência do tangível*). Rancière (2003) desloca esta expectativa ao questionar *como e em quais condições* o conceito de **irrepresentável** abarca univocamente todas as possibilidades de sua experiência. Segundo o autor, o *irrepresentável* qualifica duas ocorrências distintas: por um lado, a de uma impossibilidade de tornar presente o caráter essencial de algo por não existir uma forma de sensível equivalente (isto caracterizaria um *impoder da arte*); por outro, o *irrepresentável* resulta da natureza mesma da arte, que comporta um excesso de presença, um status de irrealidade e um caráter de simulacro. Assim, se o *irrepresentável* coloca em dúvida as qualidades da enunciação, a estrutura da narrativa e a possibilidade da mimese, Rancière retoma o próprio sentido da representação como modo específico do artístico. Esta obrigação representativa seria próprio do artístico em três instâncias: **a.** a dependência do visível em relação à palavra já que “*a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível*” (op. cit. p.123). O segundo aspecto seria **b.** a relação entre saber e não saber, entre agir e padecer que seria “*uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa*” já que a representação abarcaria uma “*lógica de revelação progressiva e contrariada (que) afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais*” (op. cit. p.124). Por último, a obrigação representativa do artístico define uma **c.**

regulagem da realidade. Essa regulagem toma a forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres fictícios não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados (op. cit. p.126).

O regime de representação seria o sistema que regula as relações entre o dizível e o indizível; que define os *esquemas de compatibilidade e incompatibilidade de princípios*, bem como as *condições de recepção*. Segundo o autor, o artístico estaria tomado por um novo regime, em decorrência de uma ruptura antirrepresentativa, e nele já “*não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística*” (op. cit. p.128). O artístico teria um novo conceito que

opõe às normas da ação representativa uma potência absoluta do fazer da obra, dependendo de sua própria lei de produção e de sua autodemonsração. Mas, de outro, identifica a potência dessa produção incondicionada a uma absoluta passividade. Tal identidade dos contrários é que resume a teoria kantiana do gênio. O gênio é o poder ativo da natureza que se opõe a toda norma. Mas também é aquele que não sabe o que faz nem como faz. Daí se deduz, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (op. cit. p.129).

O que me consterna em tudo isto é que esta dualidade do artístico é uma abstração, uma representação que, em si mesma, eventualmente precisa de síntese porque também é da ordem de um *irrepresentável*. Afinal, enquanto mais um modelo de compreensão do artístico, Rancière nos apresenta uma relação específica entre sua concepção particular da realidade e um modo determinado de inserção nela. Se afinal **toda FORMA é um CONTEÚDO que é uma FORMA** então talvez a imanência do pensamento e a razão de sua aparição constituam um aspecto associativo condicionado a um tipo de entendimento particular. Se revalidarmos aquela outra compreensão da Arte *como* sociedade identificada por Nathalie Heinich (2008) podemos compor o artístico como uma Sociologia sendo que

seu verdadeiro objeto, a sociedade, não se constitui apenas de aspectos associativos, mas também de aspectos ideacionais - que tanto aproximam quanto dividem os homens. (...) A dicotomia de duas áreas acadêmicas de análise - isto é, a ciência das formas de associação proposta por Simmel, e a sociologia das ideias - não reflete a existência de duas entidades separadas no mundo real, ainda que as necessidades da especialização acadêmica possam tornar seu isolamento temático temporariamente oportuno. Tal abstração só pode ser aceita se entendida como um artifício. Em última análise, porém, a dualidade do mundo das ideias versus mundo social deve resolver-se numa visão unificada da realidade humana da qual os dois aspectos da sociologia foram originalmente abstraídos (...) Os sociólogos igualmente tendem a esquecer que a literatura, a linguagem e a arte, em si mesmas, são meras abstrações. A 'sociedade' também é uma construção mental, pois os atos de associação que a constituem são inseparavelmente incorporados àqueles atos em que as ideias são concebidas e reinterpretadas (...) Os esquemas de interpretação que isolam certos aspectos da realidade em benefício da análise tópica devem conter, desde o início, o projeto de uma síntese final que restabeleça e articule o contexto de seu objeto original (MANNHEIM, 2004, p.4-5).

Isto sugere que esta síntese é a própria “*coisa da arte identificada como identidade*” como sugeriu Rancière. Ou a própria sociedade. Enquanto isso, por mais que o artístico (*enquanto coisa*) amalgame em sua existência as dualidades dicotômicas, mesmo assim persiste a **carência de um conceito conciliatório**. O que também pode ser um alívio. Isto porque o artístico tem um duplo.

A relação do comentário sobre arte com a obra de arte é abordada no problema do método. O comentário sobre arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário como arte. A tentação intensificou-se à medida que a obra de arte perdia a sua forma acabada como obra e se deixava transmitir tão somente por um comentário, o qual rivalizava com si mesma (BELTING, 2012, p.52-3).

O duplo pode ser um múltiplo?

Jacques Rancière (2012) *Se o irrepresentável existe. O destino das imagens.* - RJ: Contraponto

♥ Quais as condições: é possível declarar certos acontecimentos como irrepresentáveis?

Representação como regime de pensamento da ARTE

1. Excesso de Presença
2. Status de Irrealidade / Existência
3. Endereço Afeto / Distanciamento

- a) em função do caráter da coisa a ser representada (conteúdo)
- b) em função das características do modo de representação (forma)

SIMULACRO

Narrativa ou Artífico Mimético

- a) Apresentar um acontecimento
- b) Testemunhar um acontecimento

★ Será que existe um desacordo essencial entre o que nos afeta e o que o pensamento pode dominar?

a) a impossibilidade interna da representação
presença / ausência & sensível / inteligível

b) indignidade

Imagem: julgamento em relação à origem e destinação

QUAIS os Regimes da Arte?

MÍMESES

uma relação com a mimesis de fazer
& uma economia dos Afetos

o que é a Representação:

- a) dependência do visível com relação à palavra
- b) um saber que organiza o significado e revela a possibilidade da Ação
- c) Regulação da Realidade / Ficção

↳ É o regime da Arte que define compatibilidade de princípios e recepção
conveniência

⇒ disponibilidade geral para todos os homens em qualquer forma artística

SUBLIME

Racionalismo

J. Addison: grandiosidade
incomum
Belo

Edmund Burke: mutuamente excludente
oposição entre Belo e Sublime
Relação entre o Furo e o Prazer

Immanuel Kant: Nobre
Espetáculo
Terrível

Lyotard: Sublime como Apoiado
da Razão e
o Limite da concepção...

(def.) Arte: identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar a sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-não sensível. (p. 323)

Produção de Semelhanças

A autonomia da Arte com relação ao Extraordinário

A absoluta liberdade da arte se identifica com a absoluta passividade da máquina sensível. A experiência artística do mundo não conhece impossibilidade de representação nem Língua própria. (p. 336)

o irrepresentável repousa na impossibilidade de uma experiência se expressar num domínio próprio.

QUAIS os limites entre o real, do inacreditável, a igualdade do real e do invisível?

A relação entre representação e ESCOLHA...

SIMBÓLICO

qual a dimensão existente entre uma coisa significar outra

Retorna uma questão com o irrepresentável:

- a) adequação entre forma e conteúdo
- b) inteligibilidade da experiência humana
- c) adequação entre o acontecimento e a Arte

Fig. 148 • Luisa Günther (2012) ... sobre o irrepresentável. Desenho.

Esta questão é explicitada na proposição de Kosuth (1945-...) *Fort! Da!* 1985 (Fig.145)⁷⁰ apresentada na Galeria Leo Castelli. A reprodução desta neste exato momento, adiciona mais uma camada de significação já que você leitor está diante de uma foto da foto em que se lê *“There is a missing text and a translation, there is an order, a list, there is a picture and a place from which to read it/Há um texto perdido e uma tradução, há uma ordem, uma lista, há um quadro e um lugar de onde lê-lo”*. Os marcadores mostram posições que podem ser assumidas seja no chão da galeria ou na sua reprodução invertida na foto.

Neste meandro, o dentro e o fora;

o que vai e o que volta;
a imagem e a palavra;
o registro e o real;
o texto e a sua tradução...
instâncias em que mais uma vez dicotomias rivalizam atenção.

X

70

O título desta proposição é referência a um relato de Freud:

Seu neto de um ano e meio gostava muito de jogar para longe de si todo tipo de objeto. Um dia, esse comportamento se tornou claro como um “jogo completo”. O menino segurava por um barbante um carretel, e se pôs a arremessá-lo para dentro de sua caminha, onde ele desaparecia sob o cortinado. A criança emitia então o som “oooo”, reconhecido por seus familiares como o advérbio fort, longe. Ao puxar de volta o carretel para si, trazendo-o de volta à visão, o menino dizia “aaaa”, que os outros significavam como da, algo como “aí está!”. Para o psicanalista, trata-se aí de uma grande realização da criança, uma renúncia pulsional que representa uma grande conquista. Ela brincaria, com o carretel, de fazer sua mãe partir, repetindo portanto essa vivência dolorosa, e teria com o jogo, graças à substituição da mãe pelo objeto-carretel, inventado um modo de trazê-la simbolicamente de volta, renunciando assim à posse total desse seu objeto primeiro e fundamental (RIVERA, 2006, p.74-5).

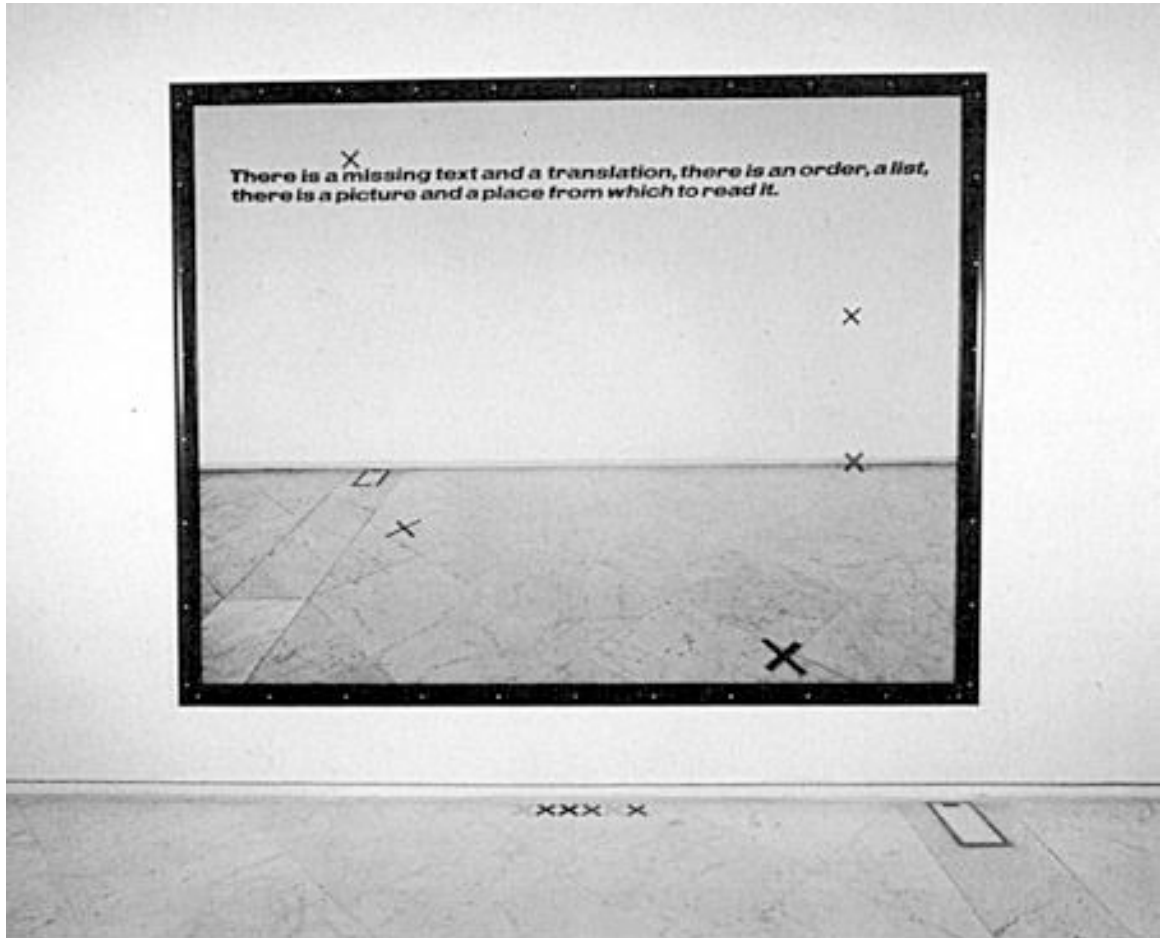


Fig. 149 • Joseph Kosuth (1981) Fort! Da! Proposição.

X

Se o artístico é um duplo, é por existir algo que vai além da polaridade entre a imagem que apresenta e o suporte mediante o qual isto acontece (cf. BELTING, 2005). Isto porque “a imagem é tratada como projeção, quase como um duplo imaterial tanto do ponto de vista do registro psicológico da imagem como do ponto de vista do registro tecnológico do simulacro” (FOSTER, 2002, p.92). O que vem se insistindo aqui com argumentos ainda dispersos é em uma polarização entre duplos que talvez sejam sequer a metade do todo. É possível inclusive que esta polarização dos atributos *material* e *ideal* seja falsa ou superficial. Afinal,

como foi possível duvidar do caráter social do espírito e ignorar as implicações mentais da conduta social? Conceber um intelecto abstrato, sem pessoas concretas que atuem em situações sociais dadas é tão absurdo como supor o oposto, ou seja, uma sociedade desprovida de comunicação, ideação e atribuição de valores (MANNHEIM, 2004, p.18).

Diante disto, Karl Mannheim propõe uma *Sociologia do Espírito*⁷¹ como síntese para a compreensão das “funções mentais no contexto da ação” (op. cit., p.6). A sociedade seria um denominador comum entre interação, ideação e comunicação, para além de um diletantismo intelectual em que a especulação é destituída do espaço do factível e opõe o que é necessário ser pensado ao que é possível ser concebido.

71

A princípio, uma Sociologia do Espírito pode ser percebida como tendenciosa. Afinal, se em sua nomenclatura opta por ser *do Espírito*, infere-se que tem como prerrogativa uma aproximação maior a qualidades etéreas, imateriais, próprias a uma dimensão mais fluante do pensamento e das emoções. Em diferentes contextos socioculturais, é o espírito que vivifica o ser e permite que seja estabelecida uma conexão entre corpo e alma, sendo muitas vezes identificado como alma. Segundo a teoria dualista de René Descartes (1596-1650), o corpo e o espírito jamais se misturam em função de sua natureza dispar. O espírito seria próprio ao mundo da racionalidade (*res cogitans*) e o corpo às coisas do mundo (*res extensa*). Já Friedrich Hegel (1770-1831) desdobra toda uma Filosofia da História estruturada por um Idealismo Absoluto no qual o conceito de espírito (*Geist*) manifesta um conjunto de contradições e oposições (*natureza e liberdade | imanência e transcendência*) que, ao final derradeiro, integram-se sem eliminação ou redução de um pelo outro (certeza esta expressa pela máxima: *a verdade é uma questão de tempo*). Em sua célebre obra *Fenomenologia do Espírito* (1807), Hegel elabora a história sistêmica do pensamento desde a percepção sensorial até o conhecimento absoluto (em que não seriam os indivíduos que pensam, mas é o pensamento que se imagina a si mesmo nas pessoas – *é o pensamento que se elabora em mim*). O espírito seria um tipo de conhecimento localizado em uma sequência hierárquica que se estende *consciência-autoconsciência-razão-espírito-religião-conhecimento absoluto*, sendo que o conhecimento, em si, requer um novo método para atingir a plenitude. Segundo o autor, a epistemologia legada de Descartes a Immanuel Kant (1724-1804) estaria fadada a um limite natural pois busca primeiro dar as condições do conhecimento ao invés de conhecer. Em contrapartida, a *Dialética* seria um novo método de conciliação das aporias e de identificação das etapas e de seus conhecimentos específicos, sendo a própria dialética uma destas etapas. Por exemplo, a consciência compara o conhecimento ao objeto de conhecimento e, quando não existe adequação entre ambos, muda o conhecimento. Já a razão percebe que a inadequação resulta da própria separação entre conhecimento e objeto de conhecimento. Eventualmente, cada objeto de conhecimento passa por um processo de espiritualização em que os ciclos de experiência do conhecimento se desdobram em uma verdade derradeira.

(...)

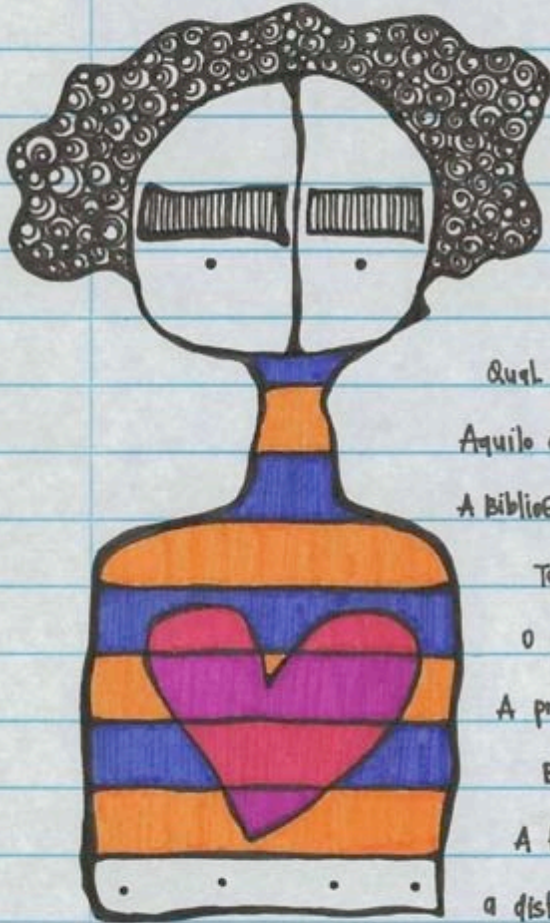
A Sociologia do Espírito é concebida como uma visão integrada da ação social e dos processos mentais e não como uma nova filosofia da história. Não está se propondo algo como uma teleologia histórica globalizante ou um sistema fechado de sequências dialéticas disfarçadas, nem muito menos um esquema morfológico de ciclos culturais. (...) A sociologia do espírito não é uma indagação sobre a causalidade social do processo intelectual, mas um estudo do caráter social de expressões cuja voga não revela nem manifesta seu contexto de ação (...) procura descobrir e articular os atos de associação inerentes à comunicação de ideias não manifestas (op. cit., p.6-7).

Em um esboço preliminar para uma Sociologia do Espírito, Mannheim propõe um método para descobrir “*as situações da ação, as estruturas de grupo e as escolhas que, de um modo ou de outro, estão envolvidas nas expressões de sentidos*” (MANNHEIM, 2004, p.35). Este método teria três dimensões operacionais que seriam: **a.** o exame das expressões documentadas de pensamentos, sentimentos ou gostos para revelação de seu sentido inerente ou pretendido; **b.** o delineamento de todas as relações sociais estabelecidas por estas expressões documentadas; e, **c.** a análise do conteúdo destas expressões documentadas para a reconstrução do significado situacional das mesmas. Este método, mais uma vez, remete ao amálgama que permeia o significado do significado e as relações sociais estabelecidas à volta. Estranhamente, a Sociologia do Espírito me faz lembrar algumas das premissas do Interacionismo Simbólico que também aponta para o *significado situacional*, para o aqui e agora da interpretação. Assim, tanto uma Sociologia do Espírito quanto o Interacionismo Simbólico dimensionam a configuração das relações entre sujeitos e suas relações com os modos de re(a)presentação do sentido que será significado.

Neste contexto, fica parecendo que, se as poéticas contemporâneas forem tomadas como instâncias da produção artística que requerem uma especificidade na compreensão e novas categorias em Sociologia da Arte para o diálogo, tudo não passa de mera *tomada de consciência* do pesquisador. Se para além disso fosse de interesse corroborar a dialética hegeliana, a próxima etapa indicaria que a inadequação entre a Sociologia da Arte e as Poéticas Contemporâneas da visualidade resultam da própria separação entre conhecimento e objeto de conhecimento. Uma vez desfeita esta hierarquia entre Sociologia e Arte, a sociologia contemporânea poderia se propor como poética.

Método...

Representação e Prática Social...



Teoria significa responder a pergunta sobre o que método implica produção de conhecimento: como o que torna um conhecimento válido...

A necessidade de explicitar o método

Quais os pressupostos implícitos

Qual a legitimidade do argumento

Aquilo que é logicamente consequente

A Bibliografia é um documento

Ter certeza da incerteza (Pedro Demo)

O pesquisador aspira atingir a verdade das coisas

A preocupação com a epistemologia do conhecimento

Bourdieu: a vigilância epistemológica

A força simbólica de uma Tabela

a distância cultural entre pesquisador e pesquisado

Boaventura de Souza Santos...

Quais os procedimentos através dos quais se produzem argumentos

A construção argumentativa da consciência

O argumento pela prática

Habermas: Teoria da Ação Comunicativa

Qual a metodologia do método

O Empírio enquanto o exemplar: Formalismo

Fig. 150 • Luisa Günther (s/d) Ter certeza da incerteza. Caderno.

Para isto, precisaria redimensionar o lugar de existência, de necessidade e de liberdade da Sociologia. As poéticas vêm fazendo isto no

espaço de apresentação (...) que surge no entrecruzamento das diferentes operações, gestos e sistemas de indicação. Salientamos que nos modos de agir da arte contemporânea, a apresentação de uma produção como produção artística não necessita mais ficar restrita a sua exposição num lugar físico determinado como um museu ou galeria. Uma palestra, por exemplo, pode constituir-se numa apresentação e agregar valor simbólico ou agir sobre a visualidade. Embora possa não ser designado explicitamente como um ato artístico, ou não querer sê-lo, uma palestra ou uma publicação pode agir sobre o sentido e sobre a concepção artística de uma produção, ser um desdobramento de fato anterior, mesmo que o ocorrido não esteja mais visível ou acessível, a não ser talvez por sua documentação (FERVENZA, 2008, p.1739).

Assim, se por um lado a História da Arte é a própria narrativa temporal (*sincrônica, diacrônica ou anacrônica*) de um determinado algo artístico situado em referência ao seu contexto de surgimento para que a estrutura simbólica seja inteligível, a Sociologia da Arte pode abdicar (*ou incorporar*) esta disposição e construir outras relações de significado a partir das circunstâncias, das informações e posições dos sujeitos. Enquanto narrativa incorporada ao fluxo da vida cotidiana e do próprio artístico a linguagem sociológica, em sua qualidade abstrata, pode assumir sua habilidade de produzir imagens mediadoras entre objetos, ideias, pensamentos e indivíduos.

Ao mesmo tempo, poderia promover um questionamento dos modelos que reduzem o artístico a formas *textuaisculturaissociais* sendo a sua prática considerada tão somente como questões de linguagem e de discurso, como se isto fosse pouca coisa. A Sociologia da Arte poderia ser (*caso esta seja a intenção do pesquisador*) mais uma *forma* do artístico, por sua qualidade de sentido em uma prática de conhecimento. Assim, se a Sociologia pode ser considerada apenas mais uma forma discursiva que produz imagens por sua capacidade de linguagem, o que a caracteriza em especificidade perante outros conhecimentos é a tradição de seu conteúdo. Afinal, o que faz a matemática são tipos de raciocínios que expressos

três mais quatro é igual a sete

ou

3 + 4 = 7

significam a mesma coisa, mas são diferentes em termos de sua imagem de apresentação e de sua possibilidade de gerar

compreensão e de estabelecer entendimento. Ainda mais, se considerarmos que **a imagem não é parte apenas da coisa em si, mas administra outras realidades entre sua própria ocorrência e seu entendimento**. Afinal, aquele quadro logo ali é azul e sua cor também pode ser vertida pela palavra

AZUL



Apesar disto estar correto, a palavra azul não contém em si todas as nuances tonais contidas naquele quadrado que podem ser descritas por palavras, mas serão sentidas de formas diferentes. Quando afirmo isto, questiono qual sentido é intencionado: se a experiência de perceber visualmente o azul em alguma medida **poderá ser equivalente, melhor ou pior do que o entendimento que decorre de sua explicitação em uma narrativa de palavras descritivas**. Ou ainda: quando aquele quadrado de azul é re|apresentado em seu contexto de ocorrência original, ao especificar que na imagem existe um azul, a qual deles estarei fazendo referência? Afinal, como podem o marinho, o cobalto e o turquesa ser azuis se não são um mesmo azul? Como pode caber em uma mesma palavra tantas imagens distintas de cor? *(outra dúvida que não precisa jamais ser respondida por alguém: quando é que o turquesa deixa de ser azul e passa a ser verde? Ou o turquesa é sempre a justa medida entre o azul e o verde ao longo de tonalidades díspares?).*



Fig. 151 • Luisa Günther (2012) Pesquisa sobre o peso do mundo. Acrílica sobre Tela.

Talvez, antes de existirem tantas outras tecnologias, a palavra tenha sido a primeira forma de reprodução das imagens. A palavra desde então carrega consigo esta possibilidade de criar e recriar; atualizar ou reproduzir a imagem de coisas que existem ou existiram; legitimar e consolidar coisas que ainda irão existir ou que jamais existirão. No entanto, mesmo assim a palavra é pouco. Quase como clichê sabemos que uma imagem é mais que mil palavras (*mas será que é menos que dez mil?*). Talvez além desta, a questão seja outra. Se até aqui | só neste capítulo foram escritas 15.238 palavras, quantas imagens elas contêm?

Quais palavras são necessárias para ver o que está além das imagens?

Será que a experiência de uma imagem pode ser contida em palavras?

Afinal, o que é uma imagem? Ou pior: ao responder a esta pergunta com palavras, o quê isto significa? Pode significar tudo o que precisa ser conhecido? Como bem se sabe, a palavra imagem vem do latim *imago*, refere-se às máscaras mortuárias e desde então é “*identificada por seu caráter de duplo, devendo ser semelhante e suficientemente distinta de seu modelo*” (KERN, 2005, p.8).

Esta sua premência de aparentar ser quase exatamente aquilo que outra coisa é, fez com que a imagem carregue consigo uma desconfiança. Será que ela é de fato aquilo que apresenta? Apesar desta suspeição, a imagem é cúmplice com um real que por vezes não é tão visível quanto a sua representação parece oferecer. Apesar disto (*ou por isto mesmo*), a imagem também é um real, às vezes ainda mais realista, que torna invisível este limite ontológico entre o ser e o estar das representações.

Imagens funcionam como membranas que se desprendem de coisas, matérias, objetos e estruturas e, ao penetrarem na mente, criam pegadas simbólicas. Diferenciando-se dos produtos artísticos, a imagem explora o espaço através de sua aparente mobilidade, mas sem ocupá-lo (MARTINS, 2007, p.28)

O mesmo acontece com palavras, mas de outro modo.

As palavras carregam consigo possibilidades tanto sonoras, quanto visuais e assim, comportam a existência do **quase tátil**. Palavras criam sentimentos e expectativas; propagam o medo e a ignorância; concorrem com o silêncio para a criação de diálogos que reverberam inconstâncias. Estes diálogos entre palavras e seus significados acontecem em diferentes superfícies de sentido inferido ou intencionado; literal ou conotativo; trocadilho, piada ou recalque. Já no artístico, a relação entre imagens e palavras vai desde o poema até a legenda. Em meio a isto há o comentário, a descrição, o manifesto, a narrativa entre outras tantas possibilidades. Imagem e palavra podem até ser o duplo um do outro, vertendo a vazão do racional em vertigens. Se considerarmos que “*cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares, que se fosse possível interpretar, iria revelar-lhe o caráter, ou mesmo a aparência*” (PRAZ, 1982, p.24) pode-se afirmar que a relação entre imagem e palavra se desdobra em um movimento contínuo de crítica e autocrítica, de proposições programáticas e aspirações utópicas que datam de uma longa tradição marcada pelo

tema de ‘instruções ao pintor’, que ideado a princípio por Anacreonte, gozou de grande voga, particularmente entre os poetas ingleses, não era mera ficção elegante: os pintores aceitavam de fato as sugestões dos escritores e obedeciam a esquemas inventados por eles na decoração de paredes e tetos, bem como na escolha de assuntos para pinturas isoladas (PRAZ, 1982, p.3).

Em todo caso, para as intenções aqui propostas, palavras também são imagens,

coisas feitas com linhas.

Palavras geram silhuetas que contém ideias dentro de si. Algumas ideias contém excessos de palavras parecidas. Outras faltam. Suas formas sugerem sentidos; alguns imediatos, outros apreendidos; algumas *desexplicam*, outras comprometem.

Como já sugeriu Manoel de Barros:

*Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei fazer desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
Imagens são palavras que nos faltaram.
Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!
Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos, retratos.
Outras de palavras.
Poetas e tontos se compõem com palavras.*

Por entre os fazeres dos atos contidos, talvez esta oposição alternada entre palavras e imagens seja um mero despropósito. **Aqui são as possibilidades que surgem do roçar entre ambas que interessa. As complementaridades que sobrepõem-se podem resultar em aliterações ou pleonasmos; estranhamentos ou fadiga. Talvez, o que realmente seja importante é o questionamento do ler. São olhares distintos que veem as palavras e as imagens? Como o olhar vê e percebe estas possibilidades de sentido?** Afinal,

como sabemos o olhar sempre está traspassado por condições e referentes que se superpõem, tais como: classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e muitas outras. Via olhar, essas relações embebem (contaminam) o espaço da imagem com informações, preconceitos, expectativas e predisposições, transformando-o em espaço de intersecção, de interação e diálogos com subjetividades e, por isso mesmo, passível de sugerir e influenciar reposicionamentos sócio-simbólicos e, inclusive, repulsa (MARTINS, 2007, p.26).

Quem sabe, a primeira destas repulsas seja a de não serem óbvias as continuidades e discrepâncias entre o que vemos, o que olhamos, o que percebemos e o que conhecemos. Isto porque as relações do significado do visual não implicam uma contiguidade entre sentidos e possibilidades. **A própria tradição visual não é contínua. Não apenas isto. Além de uma descontinuidade na própria tradição do que é (in)visível|(in)representável, não existe uma necessária correspondência entre as imagens de um mundo exterior e uma representação interior. Nem tudo que percebemos resulta daquilo que vemos em função de estarmos**

olhando.

Esta falta de correspondência que abarca considerações sobre a imagem|palavra, suas concepções, modos de produção e função social estão transformados de maneira irreversível.

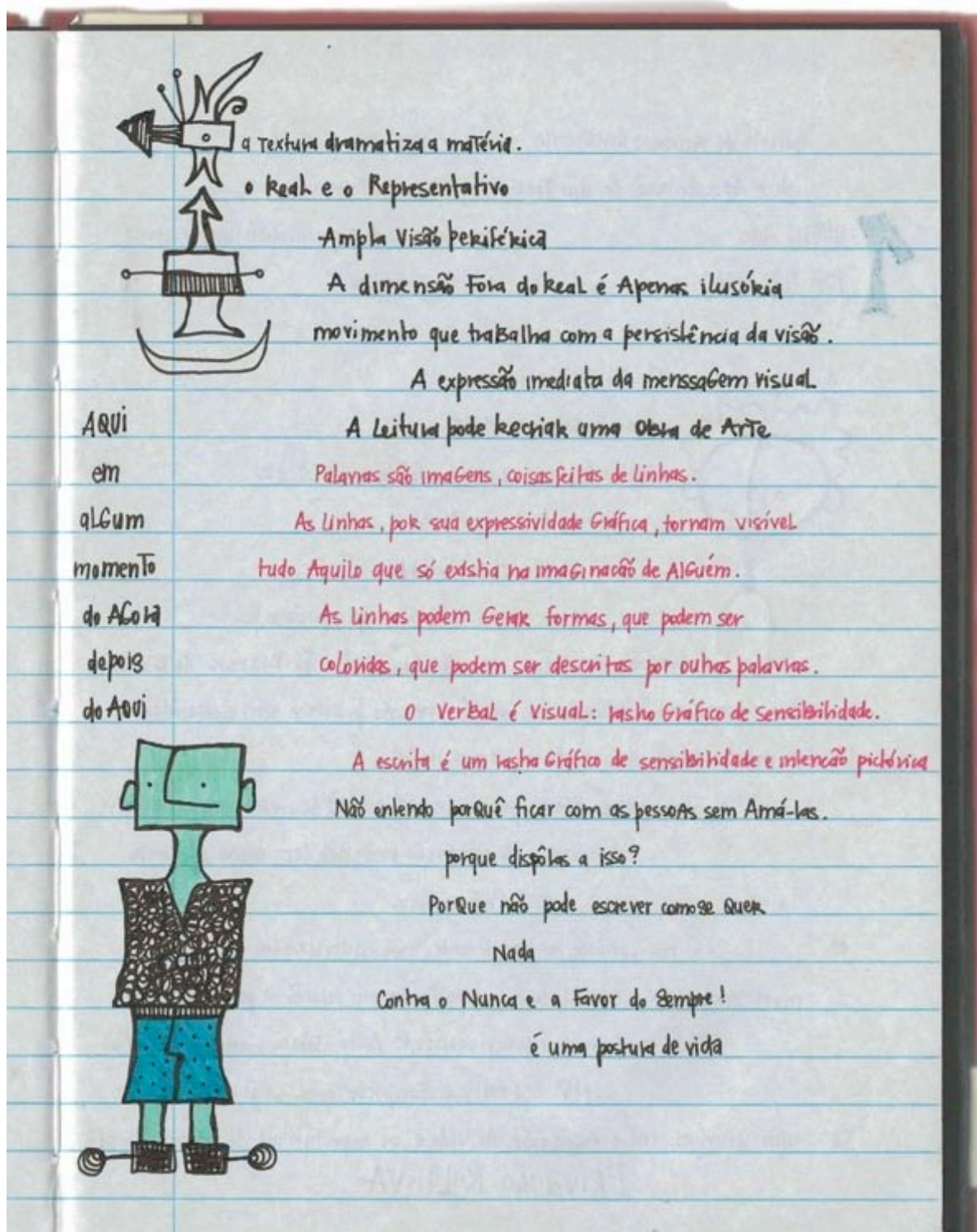


Fig. 152 • Luisa Günther (s/d) Escrever como se quer. Caderno.

Este irreversível acontece também porque, “*jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores*” (CRARY, 2012, p.28). Assim,

uma história da visão (se isso é possível) depende de muito mais do que uma simples exposição das mudanças nas práticas da representação. (...) A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação (op. cit., p.15).

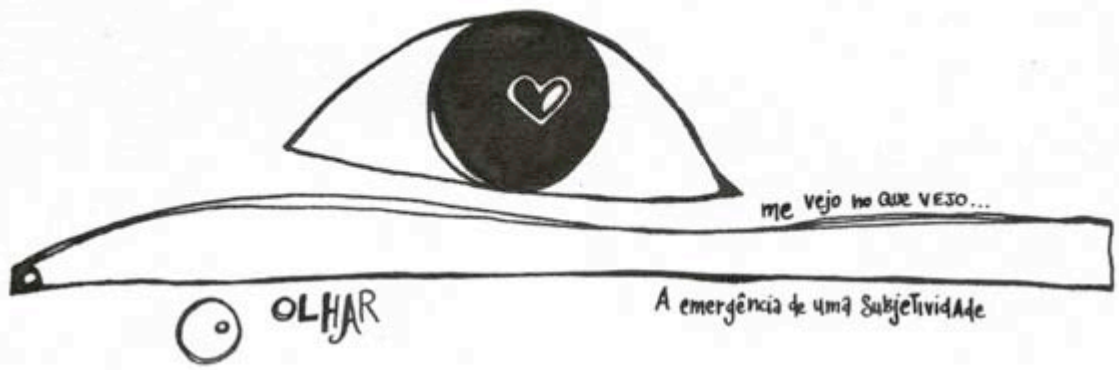
Aqui as coisas precisam começar a fazer sentido... já que existe uma aparente relação arbitrária entre estímulo e sensação; entre percepção e significação; entre interpretação e representação. Parece bobagem, mas afirmar que a visão é inseparável do observador é, em si, um espaço de disputa epistemológica da visualidade enquanto forma de conhecimento sensível, ainda mais quando o modelo explicativo parte da premissa da câmara escura.

A câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade (...) Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. A câmara escura autentifica e legitima a perspectiva monádica do indivíduo, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva. (...) A câmara escura impede a priori que o observador veja sua posição como parte da representação. O corpo então, é um problema que a câmara escura jamais poderia resolver, a não ser marginalizando-o como um espectro a fim de estabelecer um espaço da razão. Em certo sentido, a câmara escura é uma metáfora precária daquilo que Edmund Husserl definiu como o maior problema filosófico do século XVII: “Como um filosofar que busca sua fundamentação última no subjetivo (...) pode reivindicar uma ‘verdade’ objetiva e metafisicamente transcendente? (op. cit., p.45-7).

Se a visão é uma forma de conhecimento sensível, como ocorre sua integração com o conhecimento que advém de outros sentidos? Ou será que isto ocorre? Ou ao contrário: o que me parece estranho é supor uma separação irreduzível entre os sentidos. Afinal, tudo bem que aceitamos as especificidades de um nariz que cheira ou um ouvido que ouve, mas o espaço do deslumbramento com conhecimentos inéditos está justamente em sentir o cheiro do gosto da cor azul. Pior: se afirmo que o cheiro do gosto da cor azul **parece** com a sensação de boiar em uma piscina de gelatina de cereja (...) como duvidar? **Como questionar aquilo que emana da interioridade perceptiva como algo sensível? Quais seriam os limites entre o conhecimento que advém de uma introspecção reflexiva e as autenticidades da representação a despeito da heterogeneidade dos sentidos?**

E se o mesmo sentido comporta possibilidades heterogêneas a si mesmo? Afinal, a visão é simultaneamente o modo pelo qual, por exemplo, se vê imagens (*supostamente sensoriais*) e também se lê palavras (*supostamente racionais*)? Como? Em uma densa pesquisa sobre a visão e a sua construção histórica, Jonathan Crary (2012), para além de uma discussão sobre os modos de representação e suas mudanças técnicas, apresenta uma análise sobre as relações entre o corpo e as formas de poder institucional e discursivo em seus modos de conceber a visão e o observador inscrito em um sistema de convenções e restrições. Ao examinar eventos e condições decisivas ocorridas sobretudo nas décadas de 1820 e 1830, o autor desdobra considerações sobre o fim do espaço em perspectiva e dos códigos miméticos, como anteriores e propulsores às consequências da disseminação da fotografia e outras formas de realismo. Segundo o autor,

no início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano. (...) O mito da ruptura modernista depende fundamentalmente do modelo binário realismo versus experimentação. Ou seja, a continuidade essencial dos códigos miméticos é uma condição necessária para afirmar um avanço ou progresso da vanguarda. A noção de uma revolução visual modernista depende da existência de um sujeito que mantém um ponto de vista distanciado, a partir do qual o modernismo pode ser isolado – como estilo, resistência cultural ou prática ideológica – contra o pano de fundo de uma visão normativa. O modernismo se apresenta como o advento do novo para um observador que permanece o mesmo e cujo estatuto histórico não é questionado (op. cit., p.13-4).



CONHECIMENTO SENSÍVEL & heterogeneidade dos sentidos

☆ o problema de MOLYNEUX

Locke A percepção não é uma visão... é uma inspeção do espírito

Berkeley Autonomia da Visão e Separação dos Sentidos

Diderot os sentidos são distintos concebidos como parte da Razão

Condillac A sensação é unívoca



NEWTON vs. GOETHE. SCHOPENHAUER

A natureza inteiramente subjetiva da visão por um sujeito lugar e produtor de sensações

Jonathan Crary 2012 Técnicas do Observador. Rj: ContraPonto Editura.

OS SENTIDOS SÃO SENSAÇÕES QUE SENTEM

GOETHE

conciliação entre um observador fisiológico
e um observador produtor de própria experiência visual.
A natureza subjetiva da visão



QUAIS AS CONDIÇÕES ANATOMOFISIOLÓGICAS DO CONHECIMENTO?

Autonomia e Primazia da Experiência Interior

coenéstese

A consciência imediata da presença do corpo na percepção de modo a sentir a simultaneidade de impressões inerentes a diferentes partes de um mesmo organismo...

A Fragmentação do Sujeito Fisiológico

Xavier Bichat: descentralização dos sentidos
Localizou no cérebro a memória e a inteligência

★ Franz Joseph Gall e Johann Gaspar Spurzheim — identificou o lugar de 35 funções cerebrais
situaram a fronte e as emoções no cérebro

CARTOGRAFIA MENTAL

1820 Charles Bell e François Magendie
distinções morfológicas e funcionais entre nervos sensoriais e motores

1826 Johannes Müller
cinco tipos de nervos sensoriais

1820 Pierre Flourens
As funções das diferentes partes do cérebro
cerebelo (centro motor) e córtex (centro da percepção)

1830 Marshall Hall
A importância da medula espinal

Fig. 154 • Luisa Günther (2013) ...sobre a cartografia mental . Desenho em Nanquim.

O que de fato acontece? Se a modernidade do artístico não está atrelada somente àquilo⁷² que já é tantas vezes repetido, quais seriam estes outros discursos institucionais sobre a visão que tanto influenciam no pensamento da visualidade? Crary aponta para uma radical transformação da concepção do observador em uma variedade de práticas do saber que se estendem desde a Filosofia à Fisiologia. Para estruturar seu argumento ele apresenta

o principal percurso desses desenvolvimentos examinando a importância de certos aparelhos ópticos (...) como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo. proponho a câmara escura como paradigmática no estatuto dominante do observador nos séculos XVII e XVIII; em relação ao século XIX, abordo uma variedade de instrumentos ópticos, em particular o estereoscópio, como meios para especificar as transformações no estatuto do observador. Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. Mais do que objeto material ou parte de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser compreendido pela maneira como está inserido em uma montagem de acontecimentos e poderes (**op. cit., p.17**).

É indicado que entre o século XVIII e XIX ocorre um deslocamento dos debates de uma óptica geométrica para uma óptica fisiológica, resultando em um acúmulo de conhecimentos sobre a participação do corpo na apreensão do mundo visível. Aos poucos, percebeu-se que, para compreender a visão, seria necessário também compreender o olho e os limites do que seria a normalidade da visão. Para isto, estudos relativos às pós-imagens retinianas e à visão periférica e binocular foram realizados com o intuito de determinar normas e parâmetros quantificáveis do que seria saudável. Atrelada a esta discussão (*quase sem querer*) estavam considerações filosóficas sobre a relação entre a visão e os demais sentidos.

A perda do tato como componente conceitual da visão significou deslocar o olho da rede de referenciais encarnados na taticidade e na sua relação subjetiva com o espaço percebido. Essa autonomização da visão, que ocorreu em muitos domínios diferentes, foi uma condição histórica para reconstruir um observador sob medida para as tarefas do consumo “espetacular”. Não só o isolamento empírico da visão permitiu qualificá-la e homogeneizá-la, mas também possibilitou que os novos objetos da visão

72

Entre tantas outras referências díspares que qualificam a modernidade do artístico, segue esta, por nenhum motivo em especial. Talvez, por simples continuidade ao argumento. Assim:

os paradigmas da modernidade na arte seriam: a novidade; a originalidade; a unicidade; a planaridade e o antiilusionismo da pintura; a radicalização da persona do artista enquanto gênio criador; a absoluta pureza de expressão de cada meio artístico; a auto-reflexividade; a autonomia (**CATTANI, 2007, p.22**)

(seja mercadorias, fotografias ou o ato da percepção propriamente dito) assumissem uma identidade confusa e abstrata, dissociada de qualquer relação com a posição do observador em um campo cognitivamente unificado (op. cit., p.27).

Esta ansiedade por apresentar um campo cognitivamente unificado de teorias sobre a visão e o observador é questionada por Crary. Existiria uma tentativa de destacar uma tradição visual escópica contínua desde Platão (428-348 a.C.), que aponta para o progresso da verossimilhança desde a perspectiva renascentista até a fotografia. O autor elenca uma linhagem que pontua os pensamentos de Euclides (fl. 300 b. C.), Artistóteles (384-322 a.C.), Alhazen (965-1040), Roger Bacon (1214-1294), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Johannes Kepler (1571-1630), como alguns entre os que situaram o modelo de visão da câmara escura como premissa para a compreensão da visão, sendo que, entre o final do século XVI e o final do século XVIII este foi o modelo perceptivo dominante que definiu o estatuto do observador interiorizado em relação a um mundo exterior. Eis que, a partir de Kepler, aparecem algumas descontinuidades e discrepâncias quanto à existência ontológica de um mundo exterior objetivo. De um lado do argumento, além dos enunciados de Kepler sobre a câmara escura e a imagem retiniana, Crary identifica outros pensadores do século XVII como René Descartes (1596-1650), John Locke (1632-1704), Isaac Newton (1642-1727) e Gottfried Leibniz (1646-1716), que destacam a câmara escura em suas teorias. Este destaque da câmara escura seria um contraponto à contiguidade renascentista entre conhecedor e conhecido; entre sujeito e objeto da observação. A um modelo de individuação que privilegia o sentido objetivo unívoco da realidade, destacada pelo privilégio da visão na apreensão de um todo suposto, o autor destaca uma tradição que concebe o visual por analogia ao tato. Esta contiguidade entre os sentidos seria harmonizada pela razão em sua habilidade de conciliar informações díspares do conhecimento sensível. Entre outros, mais uma vez René Descartes e John Locke, mas também, George Berkeley (1685-1753), Denis Diderot (1713-1784) e Étienne Condillac (1715-1780) teriam problematizado a experiência e a inseparabilidade entre conhecimento sensorial e racional. Afinal, como um indivíduo faria a conciliação entre as informações sensoriais se não existisse uma instância concessionária de significado objetivo. Já por entre os argumentos contrários a esta discussão, Crary identifica um momento de ruptura conceitual em que a visão deixa de ser uma forma privilegiada de saber e transforma-se em um objeto de conhecimento e de observação.



Fig. 155 • Luisa Günther (2013) ...sobre as operações de individualização. Desenho em Nanquim.

A este momento sobrepõe-se a compreensão do observador que observa a própria visão como um lugar de subjetividade e de produção de um conhecimento óptico. Este posicionamento que principia com as postulações de Johann Goethe (1749-1832) sobre as cores, estende-se em Immanuel Kant (1724-1804), Maine de Biran (1766-1824), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Henri Bergson (1859-1941) e Alfred Whitehead (1861-1947). A partir de então, aparece um espaço teórico em que os conteúdos da visão estão dissociados de um mundo contraposto ao íntimo.

O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis: um observador fisiológico que será descrito cada vez mais detalhadamente pelas ciências empíricas no século XIX e um observador pressuposto por diversos 'romantismos' e modernismos ainda em fase inicial, na condição de produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual (**op. cit., p.73**)

O próprio corpo procede em interpretações que não necessariamente correspondem a uma realidade. Assim,

Ao procurar apreender a densidade e o caráter imediato do sens intime, Maine de Biran obscurece e frequentemente dissolve a identidade da própria interioridade que busca afirmar. Ele usa o termo coenesthèse para descrever a consciência imediata da presença do corpo na percepção e a simultaneidade de uma mistura de impressões inerentes a diferentes partes do organismo. A percepção visual, por exemplo, é inseparável dos movimentos musculares do olho e do esforço físico de focar um objeto ou simplesmente de manter as pálpebras abertas. Para Maine de Biran, o olho, assim como o restante do corpo, torna-se um fato físico resoluto, que requer incessantemente o uso ativo de força e atividade. Em uma inversão do modelo clássico do aparato como aparelho neutro de pura transmissão, os órgãos sensoriais daquele que vê e a atividade desses mesmos órgãos estão, agora, inextricavelmente confundidos com qualquer objeto que percebam (**op. cit., p.75-6**).

A intimidade subjetiva é própria em sua percepção, autônoma em sua interpretação. Esta discussão talvez tenha se estendido um pouco além da conta. Em todo caso, ela não é gratuita. Na verdade, poderia até ter ampliado certas questões, mas com o risco de ficar tudo muito, deixo para outra oportunidade. Agora, o que vale é retomar a questão do conhecimento sensível de uma interioridade subjetiva. Isto porque em se tratando da arte contemporânea existem proposições que pautam justamente esta inextricável confusão entre objetos dados à percepção e o estatuto do observador/partícipe. Já que a arte contemporânea pauta um campo de experimentação em que diferentes possibilidades de materiais e suportes tornam oportunas sinestias díspares, esta discussão anterior não aconteceu em vão, mas atrelada a um interesse bastante específico: o de apresentar referências para pensar a arte contemporânea como contato, contágio e contaminação.

Para caracterizar a contaminação própria da arte contemporânea, Cattani (2007) estipula diferenças entre a *mestiçagem*⁷³ (sentido móvel sem hierarquia na qual circulam os aspectos inesperados entre a poética e a estrutura da obra); o *hibridismo* (que não visa a manutenção das tensões e da integridade dos diversos componentes, mas uma fusão dos elementos díspares); e o *sincretismo* (que elimina a alteridade pela adição, constituindo totalidades indiferenciadas). No entanto, deixemos isto temporariamente de lado, para que um o novo tópico possa começar.



Fig. 156 • Luisa Günther (06/01/2002).
Só terminando pra vir mais.
1/8 Panfleto

73

Cattani propõe uma tipologia da mestiçagem para poéticas de artistas e obras que teria como características: **a. Deslocamento de Sentidos** que seria o cruzamento entre a palavra falada e a imagem, entre o texto e a imagem; **b. Apropriações e Justaposições** caracterizados pela ressignificação de elementos do cotidiano ou de fragmentos de outras obras; **c. Desdobramentos e Ambigüidades** no que tange a ambigüidade de sentidos no vai e vem entre o Eu e o outro; **d. Proliferações e Transversalidades** caracterizados por obras que dão origem a outras obras que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas; **e. Migrações** qualificam artistas que ocasionam mutações em si próprios e em suas produções, assim também as formas, as técnicas e os materiais migram de uma obra à outra, criando uma poética da transitoriedade e da diferença; **f. Poiética** seriam os processos que fazem parte da poiética que cria as obras culminando em sua instauração; **g. U-topos** compõe a criação que enseja um sentido sempre inconcluso, aberto constantemente a um devir que não teme as tensões nascidas dos encontros de diferentes.

2.3

Memória como método

Autobiografia como poética sociológica?

*O começo é sempre o lugar onde a gente está
quando encontra uma coisa importante.
O começo é naquele instante.*

Kiara Terra

Agora sim!

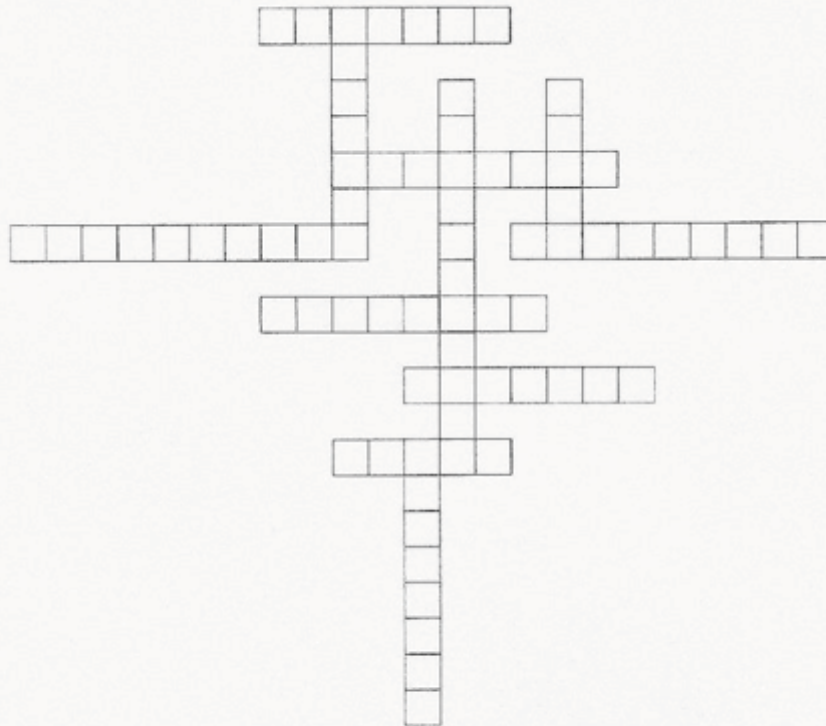
Para encerrar este capítulo apresento algumas considerações sobre um método que insiste em ocupar meus pensamentos. Já que um dos principais interesses desta escrita é ampliar as possibilidades de extensão e confluência entre a Sociologia e as Artes. A estas alturas já aceitei que cada uma é unicidade específica de conhecer. Também compreendo que, uma vez jungidas, mesmo assim por vezes precisam manter suas características díspares nesta identidade. Visando consolidar este intento, tudo o que vem sendo explicitado até aqui pode ser tomado como uma meta-pesquisa. Como se, para além de exemplificar uma pesquisa já feita, esta escrita revela para a leitura, informações que ela mesma desconhece. **Com isto, a intenção é apresentar uma possibilidade para a compreensão desta escrita como um fazendo-se. Peço desculpas, de antemão, se o resultado for um pouco enfadonho ou excessivamente abstrato. No entanto, a teoria também pode ser este espaço de devaneio e, quem sabe, qualquer pensamento disperso ao longo da leitura também pode vir a ser poético...**

que tal?

Ao eventual estranhamento que isto possa gerar, apresento ainda outro. Para dar início a esta finalização de capítulo apresento **a imersão em uma proposta poética que esclarece sentidos sobre a relação entre palavra e imagem; memória individual e significação coletiva; intenção e interpretação; esquecimento e engano.** Só que esta poética não é minha.

Mas poderia ser.

É como se fosse.



Horizontais

1. Maior praia do mundo, a da minha infância. 5. Santa de Alexandria. Venceu os 50 maiores sábios do mundo com palavras. Tornei-me fã aos 11 anos. 8. Latim. É uma agulha sem fio alinhavando o vazio na pele da memória. 10. Sempre dependeu da gentileza de estranhos. Disse algo que levo para a vida: *i don't want realism, i want magic*. 11. Para mim, a palavra mais bonita do mundo.

Verticais

2. Envolveu Jesus e também a Amaranta de Cem Anos de Solidão. Título de um poema que escrevi. 3. A estrela mais brilhante da constelação de Lira e a 5ª estrela mais brilhante no céu noturno. Sobrenome de P. 4. Foi adotando a forma de um que eu finalmente me dobrei sozinho. 6. Também conhecida como Lírio Azteca, da espécie *Sprekelia Formosissima*. Nome de minha avó. 7. Após 163 dias e 2.570 órbitas em torno da Terra, ela me ressurgiu, radioativa, alada, com seu capacete de astronauta. 9. Um acaso envolto em mais escuridões que de costume.

Dr. [redacted] COCIB [redacted] M i B C 9 [redacted] Bé - COC 9 [redacted]
 1 B 9 9 d g [redacted] D M D g s é á M i 8 g [redacted] B g O é - r O g [redacted] [redacted] B g s M 9 9 C O g [redacted] B D M B M 5 8 g, [redacted]
 a " h [redacted] b [redacted] a [redacted] h [redacted] y Q 8, [redacted]

- ?
- ?
- ?
- ?

A memória é como uma piscina velha, cheia de lodo e galhos de árvores, folhas sujas, cacos de vidro. É preciso meter a mão lá dentro, uma mão imaginária surgindo de um braço muito longo, sinuoso, afundando cada vez mais no líquido escuro, procurando coisas esquecidas lá, ou abandonadas de propósito. Retirei pouco mais de dez coisas, para compor um jogo feito de papel e palavras. Uma vez selecionadas, metamorfoseadas em texto (ou disfarçadas de escrita?), estas memórias foram agrupadas e combinadas de forma a habitarem a experiência do papel, a jurisdição da página. Esta, para mim, é a plataforma de onde o texto se lança, alado, em direção aos abismos do olho. É por meio da imaginação do leitor/espectador que a escrita se transmuta em imagem. Dessa maneira, tendo a imaginação como cerne de um discurso, procurei uma forma de utilizar no trabalho poético um caráter de sugestão, que consiste em criar uma espécie de índice de imagens, ou seja, trazer para o suporte plástico, além das qualidades visuais das palavras como elementos de expressão artística, a emergência de determinadas imagens incitadas por indicações textuais. Percebi, um dia, ao preencher uma revista de palavras cruzadas, que a lógica daquela dinâmica proposta se configurava como processo semelhante àquele que eu almejava empreender. Uma vez iniciado, meu jogo poderia ser criado e movido pela “paixão do recorte, da seleção e da combinação” (**COMPAGNON, 1996, p. 12**). As palavras cruzadas apresentam um caráter indicial que leva o leitor a procurar informações visuais e verbais em seu próprio universo de referências. A informação verbal contida em cada item de uma atividade de palavras cruzadas possui a finalidade de indicar uma segunda informação, esta, objetivo a ser atingido pelo leitor por meio do processo cognitivo: apreensão de uma primeira informação e interpretação da mesma a fim de apreender a informação oculta. Nas minhas Memórias Cruzadas, proponho um jogo de adivinhação, mas também de ludibriamento, porque se incita ao desvendamento de informações que são parcialmente negadas ao leitor/espectador. É uma espécie de brincadeira que se calca exatamente na finalidade maior de um passatempo de palavras cruzadas: solicitar ao jogador a obtenção de respostas que fazem parte do imaginário comum, de referências universais, acessíveis a todos. Neste trabalho, apenas algumas informações são passíveis de revelação. Grande parte dos itens textuais que compõem estas Memórias Cruzadas correspondem a fatos e recordações a que apenas eu tenho acesso. Outro aspecto que se constitui como ressignificação da atividade de ler e responder a palavras cruzadas é a negação da escrita como resposta. Os espaços vazios, cuja função seria a de preenchimento caligráfico de respostas, aqui intendem permanecer vazios, intocados como uma paisagem que se permite à vista, mas não se permite transitar. Estes quadrados são recintos, e na verdade não estão vazios. O que neles habita se encontra oculto, liberto da caracterização, mas de existência plena. Que fique claro, por outro lado, que este jogo não pretende se construir sobre uma inacessibilidade egoísta.

A negação das minhas imagens de memória se dá mais como convite à ressignificação do que como recusa arbitrária. Para jogar é necessário que se conheça algumas regras, e estas são as mais simples, a uma primeira vista: quem lê necessita reconhecer os sentidos daquilo que está lendo; o que uma palavra representa, o que palavras, colocadas sequencialmente, constroem como orações; o que estas orações formam em termos de significado; quais discursos se revelam prontamente e quais discursos só se pode atingir adentrando mais e mais as profundezas do texto. No fim, o que me recordo se torna apenas um ponto de partida para a imaginação do outro, e o que esse outro se recorda é que possibilita o trabalho. A partir do texto, espero que o leitor leia mais de si mesmo do que poderá conhecer de mim. A dinâmica de explorar as palavras a fim de alcançar sua visualidade latente permite, além da proposição de uma espécie de jogo ao leitor/espectador, a construção de um texto labiríntico, uma *écriture* que, tal qual convoca Barthes (1978), convida ao descobrimento de novas significações, ao esclarecimento de pontos difusos do discurso, e ao obscurecimento de outros. Quanto ao aspecto gráfico, o desenho geométrico que é produto de um discurso, minha tentativa é de conferir aos lugares da memória uma representação física, juntar em espaços entremeados uma versão de paisagem em forma de labirinto, uma possibilidade de paisagem evocada pelo texto, mas também reproduzida como desenho. (...) Por outro lado, neste trabalho, nem tudo em relação à visualidade deve ser interpretado como emergente da imaginação, da visualização particular e subjetiva. A obra faz uso do papel por razões bastante específicas: a página, tal como concebida por Mallarmé, é espaço propício para que os códigos linguísticos coabitem com os hiatos entre as letras, os vãos que afastam ou avizinham os componentes gráficos, e para que também compartilhem território as qualidades estéticas e as qualidades semânticas do texto. De forma diversa ao intento de Mallarmé, porém, onde o poema-constelação permite que o olhar do leitor seja direcionado ao seu bel prazer ao longo da superfície, abandonando a temporalidade linear sem prejuízo do entendimento, estas Memórias Cruzadas apresentam um texto relativamente regrado, onde as informações aparecem em sequência, dispostas formalmente na página. Digo relativamente porque esta disposição de texto não exige, de maneira alguma, uma leitura linear, e se deve mais em função de uma organização estética, que, a meu ver, necessita de uma estrutura sistemática, que possa contrastar com o caráter homogêneo, difuso e embaralhado da memória. Esta escolha me parece coerente pelo fato do trabalho ter sido fundamentado sobre fatores que tendem à contradição: apresenta-se um desenho geométrico, como um gráfico ou uma planta, de coisas que escapam à rigidez e à precisão; propõe-se uma dinâmica lógica de adivinhação de eventos e até mesmo de sentimentos, que, pela sua natureza íntima, particular, rejeitam a apreensão da informação oculta, e, por fim, utiliza-se de uma estrutura de passatempo de revista para construir um trabalho cuja finalidade não é a reprodutibilidade e o convite à ação (da escrita), mas sim à contemplação (da leitura). Estas oposições me parecem condizentes com a disposição escolhida para o desenho e para o texto. São escolhas que o trabalho demanda.

Ainda devido a um desejo de ressignificação das palavras cruzadas, optei por retirar dos quadrados desenhados os números que correspondem a cada informação textual. Com isto, quero dizer ao leitor/espectador que a obra não lhe solicita o preenchimento daqueles espaços: eles já estão preenchidos, ainda que as respostas lhes surjam ocultas. Assim, as palavras cruzadas se configuram como ponto de partida de uma poética. Meu objetivo não consiste em mimetizar uma atividade de passatempo, tal como ela é, tradicionalmente, mas sim em modificá-la, distorcê-la, propor brincadeiras relacionadas ao próprio conceito da atividade, transformá-la em dimensão, em conteúdo e em relação às suas próprias regras **(Depoimento do artista à autora, setembro de 2013)**.

Este extenso depoimento explicita aquela qualidade de *artista-etc.* (cf. **BASBAUM, 2004**) que incorpora em sua prática a reflexão sobre a mesma, criando uma outra plataforma de significação sobre o mesmo. Em um texto cujo lugar de escrita acontece de fora da própria poética (*como se fosse possível ser um outro de si*), em meio a uma confissão, o artista consegue descrever suas intenções e intuições. Ao revelar sua vontade de propor um “*jogo de adivinhação, mas também de lubibriamento*” expõe um “*convite à ressignificação*” do que é a memória, para além de sua natureza íntima. Apesar desta poética ter como temática a memória a partir das lembranças de alguém sobre sua própria experiência (*isto não é redundante afinal, é possível lembrar de coisas que aconteceram com outros*) o método aqui proposto pode contemplar a compreensão de quaisquer temáticas desde que envoltas por esta dinâmica de elaboração de sua proposta tornando legíveis as tramas e interações a partir de uma exposição minuciosa das condições objetivas e subjetivas que estruturam suas possibilidades de ação. Ao que recorde uma citação...

Produzir o estado em que a distinção entre o subjetivo e o objetivo perca a sua necessidade e o seu valor.

André Breton

O que interessa aqui é este desnível entre as experiências apresentadas em dispositivos distintos do simbólico. Ao realizar uma proposta e também uma explicativa desta (*seja antecipadamente, enquanto projeto ou retrospectivamente, enquanto memorial*) realiza-se simultaneamente uma declaração sobre si mesmo; sobre desejos e expectativas; sobre esperanças e anseios. Principalmente quando se considerada que cada realização acontece em um momento único da própria existência, seja como confissão, denúncia, expiação, esquecimento.

Quer se queira ou não, propostas artísticas são momentos biográficos do artista (*o que não significa que podem ser mutuamente intercambiáveis em esquemas explicativos*). E não foi assim mesmo que a historiografia considerou (e muitas vezes ainda considera a relação entre artista-vida-obra-contexto-sociedade?). Às vezes, de fato, artista e obra não têm implicação mútua. Mesmo assim, constituem momentos de uma *carreira*, etapas de uma *trajetória*, eventos em uma biografia. Em todo caso, tratar o contexto de ações e eventos a partir de percepções e representações biográficas, caso seja um recurso estilístico ou analítico a ser adotado, pode ser um método de descrição e análise que apresenta significados subjetivos e, por isto, não isento de pressupostos.

A narrativa biográfica tem uma estrutura intrínseca consistindo de elementos tais como descrições, citações, generalizações ideográficas, evidências, informações comparativas e contextuais, interpretação explícita, análise causal, julgamento moral e perspectiva histórica, e tudo isto organizado de modo a levar em consideração a ordem temporal, a organização temática e a inteligibilidade da história e do argumento (RUNYAN, 1982, p.76).

Importante ressaltar que as narrativas biográficas geralmente advêm da percepção retrospectiva de sujeitos sobre a sua própria experiência sendo que, “*o conceito de experiência possui uma dimensão temporal explícita*” (BRUNER, 1986, p.7). Assim, as narrativas são datadas, relativas à experiência de alguém em algum momento, sendo que naquele momento, este alguém ocupava um lugar no espaço a partir de si mesmo, de sua **situacionalidade** e relação ao mundo. Ademais, estas narrativas compõem uma consciência contemporânea de apropriação reflexiva do passado. Agora, como é que nos lembramos? Nos lembramos de certas situações, porque as percebemos ou apenas percebemos aquilo que eventualmente lembraríamos? Se for o caso de apenas percebermos e lembrarmos aquilo que nos é significativo, como e por quê coisas de fundamental importância são às vezes tão facilmente esquecidas? Ou ao contrário, por quê, por vezes, somos atormentados por lembranças que preferiríamos esquecer? Seja como for, de maneira geral a memória é construída a partir de “*lembranças sistemáticas e esquecimentos contínuos*” (cf. DOUGLAS, 1998) e, por vezes, são justamente “*as operações de esquecimento [que] são os elementos produtivos de uma retórica da memória*” (LOVISLO, 1989: 18). Em meio a isto, as pessoas se projetam naquilo que querem, por mais que o passado sobreviva através de resíduos materiais e lembranças, tais evidências não confirmam de maneira absoluta que o passado realmente existiu. Muito menos, que existiu da mesma forma como é concebido no presente.

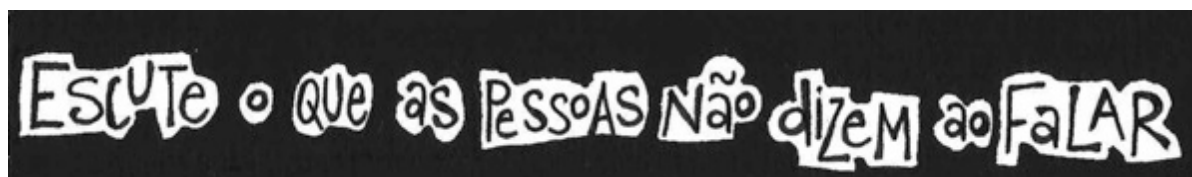
A seletividade, a idealização, as circunstâncias concretas e a percepção retrospectiva são capazes de distorcer os fatos, quaisquer que sejam. Assim, “*toda memória incorpora uma dimensão de análise sendo que a lembrança tem sempre uma parte da razão, [quanto ao] esquecimento, [este também] não está sempre errado*” (WEINRICH, 2001, p.12). O passado pode ser diferente quando considerado hoje ou antigamente, quando ainda era presente. No fundo, o passado já passou. Ademais, qualquer passado evocado pela memória ou por relíquias é imediatamente presente, apesar de existir uma diferença implícita entre o que já foi, o que ainda é e o que está sendo. Quanto ao presente, este também se ausenta a cada momento em que se transforma em passado. De qualquer forma, devo ressaltar novamente que, ao escolher expor o si mesmo em um discurso que revela questões sobre si mesmo, as narrativas biográficas são feitas em um momento do presente. Então, talvez em uma pesquisa sobre *confissões biográficas* (mesmo que este não seja o tema principal, mas especialmente quando estas confissões são fontes para a pesquisa), o desafio é identificar *em que medida* o passado transparece nas estruturas do presente e **como** as memórias e experiências narradas naquele momento permitiriam a identificação dos significados de um outro momento.

Sim. ESTE é o grande desafio.

Este aparente impasse pode ser resolvido metodologicamente caso o passado venha a ser considerado *como se* (i.e., *as if*, cf. LEACH, 1964) fosse o presente. Isto porque as memórias de experiências narradas, apesar de retomarem eventos passados, serão realizadas em um momento presente, que uma vez transcritas e transformadas em conteúdos de pesquisa e análise, serão mais uma vez passado. Outra coisa a ser considerada é que estas narrativas provavelmente são estruturadas mediante a rememoração de eventos apresentando a possibilidade de identificação de certas estruturas retóricas de “*controle das impressões*” (cf. GOFFMAN, 1999) tornando a experiência inteligível com relação à percepção da expectativa criada pelo ouvinte. Ouvinte que inclui a própria pessoa que se percebe narrar, de modo que “*os relatos da memória [de cada um proporcionam uma] consciência sobre as suas respectivas biografias*” (VELHO, 1994, p.101). Em tantas palavras, a narrativa da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar: é a sua *memória*; em atos de fala; em gestos; em silêncios.

Nestes casos, também é necessária certa sensibilidade para perceber em que medida é possível aceitar o relato biográfico principalmente se evidente que algumas destas memórias não resultam de uma experiência pessoal direta, mas que foram incorporadas pelas pessoas, *como se fossem suas*, “*mediante a apropriação da experiência de outros contemporâneos*” (cf. STURKEN, 1997). Mais delicado ainda se a narrativa biográfica é apresentada como fonte primária de uma pesquisa desenvolvida pelo próprio pesquisador. Enfim. Esta incorporação de memórias de outros como se fossem de si mesmo pode revelar um sentimento de pertença a uma situação comum, sendo que é justamente “*através desta incorporação de experiências de outras vidas, através deste trabalho de reconstrução de si mesmo, que cada indivíduo define o seu lugar social e suas relações com os outros*” (POLLACK, 1989, p.13). Esta relação com os outros pode permitir vislumbrar uma situação em que, as pessoas ao relataram suas experiências, expõem *quem são, quem haviam sido e quem se tornaram*. Ou, o que é mais delicado ainda: pode revelar amarguras e expiar quem elas gostariam de ter sido. Por último, com relação a esta imbricação metodológica entre narrativa biográfica e descrição sociológica de um contexto de pesquisa, gostaria de explicitar alguns elementos que poderiam permitir uma análise destas estruturas discursivas de modo a possibilitar a percepção de alguns significados implícitos (porém sutis). A percepção da ocorrência de certas estruturas estilísticas pode ser ilustrativa para a compreensão dos processos de relato retrospectivo das experiências (auto)biográficas. De antemão é importante explicitar que mesmo as memórias incorporadas de outros devem ser consideradas autobiográficas. Não se estará com isso, corroborando uma mentira. Afinal, o que é factográfico e o que é ficção também pode ser motivo poético. Ademais, uma ressalva deve ser feita no sentido de apontar que é possível realizar uma narrativa autobiográfica tanto na primeira pessoa do singular, quanto na do plural. Nestes termos, segundo um estudo realizado por Ely & McCabe (1996), em função de diferenças no processo de socialização, as mulheres percebem a comunicação como sendo uma atividade cooperativa e portanto, fazem um maior uso da conjugação verbal na primeira pessoa do plural. Mulheres também teriam a tendência de citar com precisão exatamente o que as outras pessoas presentes em uma determinada situação falaram (i.e., *direct speech*, cf. ELY & McCABE, 1996). Em contrapartida, de maneira geral, os homens percebem a comunicação como uma atividade competitiva e fazem um maior uso da conjugação verbal na primeira pessoa do singular; tenderiam também a transmitir sua própria interpretação dos acontecimentos e das falas (i.e., *indirect speech ou narrative speech*, cf. ELY & McCABE, 1996).

Restará saber se estas diferenças de gênero, de fato, virão a permear uma percepção diferenciada. Outro ponto condiz com as possíveis motivações para a narrativa de memórias.



Devido a memória ser, de maneira geral, um processo retrospectivo, um estudo aponta que esta retrospectiva pode ocorrer de cinco maneiras diferentes como explicita Kastenbaum (1975). Estas seriam, a retrospectiva: **a.** enquanto revisão da vida (*life review*), na qual se tem a sensação que a pessoa vive no passado; **b.** enquanto validação para justificar uma competência presente; **c.** enquanto limite (*boundary setting*) através do qual a pessoa determina o que já é passado e o que ainda é presente; **d.** enquanto perpetuação do passado, através da qual algo que aconteceu é percebido como tendo ocorrido em um intervalo menor de tempo; **e.** enquanto repetição (*replaying*), na qual experiências selecionadas são retiradas de seu quadro temporal e são sucessivamente revividas. Explícito ainda, que as memórias apresentadas em narrativas biográficas podem ser consideradas elementos de “*identidade geracional*” (cf. CONWAY, 1998) e podem ser classificadas relativas a um “*conhecimento episódico, semântico ou procedimental*” (cf. CONWAY, 1998). Elas podem elaborar “*mitos pessoais*” (cf. CONWAY, 1998) ou podem ser relativas a experiências de alguém que se considera o “*narrador oficial*” (cf. WOORTMANN, 1998) por ser ou se considerar o “*último representante vivo ou presente*” (i.e., *last leaf*, cf. KASTENBAUM, 1975) de um determinado grupo social ou contexto cultural de experiência. Afinal, quando todos morrerem e a Arte Contemporânea já for outra coisa, quem dirá o que ela foi?

Em meio a isto, a manipulação retrospectiva das lembranças do cotidiano através de um processo conscientemente seletivo de ocultar memórias inoportunas e de elaborar representações deliberadamente idealizadas, pode ser compreendida como uma forma de apaziguar as frustrações possivelmente existentes em uma realidade tão díspar das expectativas. Agora, “*por que os atos da imaginação não haveriam de ser tão reais quanto os atos da percepção*” (BACHELARD, 2000, p.166)? Até mesmo porque, “*a imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade*” (BACHELARD, 2000, p.98). Aliás, toda idealização condiz com seus próprios princípios de hiperbolização de qualidades existentes ou não. Afinal, “*a maior parte daquilo que chamamos real na experiência ordinária veio a existir mediante coincidências que são mais extraordinárias que a ficção*” (ARENDR, 2000, p.219).

Ora, quem garante que Joseph Beuys realmente foi resgatado por tártaros na Criméia e teve a vida devolvida após ser besuntado em gordura e coberto por feltro. Pode não ter ocorrido nada. Pode ser que esta história exista somente para desviar a atenção do fato do artista ter sido piloto da Força Aérea alemã (*Luftwaffe*) durante a Segunda Guerra Mundial. Não é?

Algumas vezes, esta apropriação de conteúdos de outros é a própria estrutura poética engendradora e, sem vexação nenhuma, é descrita nos relatos sobre o processo criativo. Exemplos vão desde as ressignificações de imagens pré-existentes, como as encontradas em álbuns de família ou adquiridos em estúdios populares e lambe-lambes, poética proposta por Rosângela Rennó (1962-...); as *Cartas de Areia*|1991-..., série de desenhos de José Rufino (1965-...) realizados sobre o acervo de correspondências do avô; o *Projeto Extravio*|2013 de Rita Almeida (cf. Projetoextravio.blogspot.com.br) no qual a artista recolhe

cartas de não-amor, rejeição, ruptura e despedida. Valem as enviadas e as recebidas, não importa. Este é um projeto de rastreamento do amor que não corre; daquele que estaciona e coagula. É um lugar de fala do amor silenciado. Trata-se, objetivamente, da exposição de feridas anônimas (e quiçá universais) com o intuito de sua expurgação (ALMEIDA, 2013).

Às vezes, o interesse é justamente com este desamor. Em contrapartida à idealização superlativa das qualidades e afetações com as quais cada um se depara, devo confessar que, por vezes, a intenção do pesquisador pode querer priorizar a análise de trajetórias e carreiras que resultam estigmatizadas, frustradas, de pessoas por vezes, desacreditadas e consideradas incapazes de respeitar um certo decoro. Pessoas que, por vezes, não corroboram com uma determinada “*definição da situação*” (cf. GOFFMAN, 1999). Nestes termos, se a sorte permitir, por vezes o pesquisador empreende uma aproximação a narrativas biográficas nas quais uma expectativa de vida fundamentada na coerência otimista entre ideais e ações foi transformada em uma “*nostálgica melancolia*” (cf. LOWENTHAL, 1998) pela qual o momento de concretização do atual é desvalorizado em comparação a um passado esperançoso de um presente que poderia ter sido. Assim, por mais que seja “*natural que cada época enfrente a sua herança com uma dupla consciência de débito e ressentimento*” (LOWENTHAL, 1998, p.14), muitas vezes a própria questão de pesquisa circunscreve a dúvida de como se aproximar de pessoas esquecidas, intimidadas. Ou ainda: como restaurar memórias clandestinas, subterrâneas e silenciadas que atormentam mesmo os maiores prodígios e exímios?

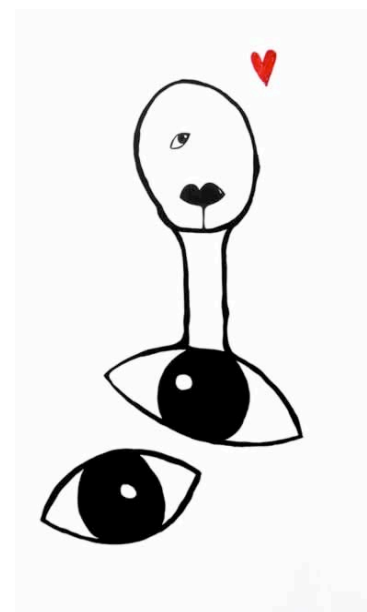
Se é que de fato é possível ser cúmplice dos esconderijos mais íntimos de anônimos e desconhecidos, *“lembranças traumáticas sempre esperam o momento propício para serem expressas”* (POLLACK, 1989, p.5). Dependem do contexto e da companhia para serem proferidas. É preciso que se perceba que a imagem que projetará de si, que as verdades que serão reveladas, serão aceitas. Caso contrário, *“essas lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas e passam despercebidas”* (POLLACK, 1989, p.8).

Muitas vezes o silêncio é mais cômodo. Ainda mais quando consideramos as dificuldades específicas do circuito artístico no qual,

independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora (...) e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas (BRITO, 2006, p.265).

Em meio à necessidade de construir estratégias que catapultam uma expectativa de futuro do passado para um lugar de realização no presente, faz-se necessário lembrar que *“experiências semelhantes de passado não implicam em perspectivas semelhantes de uma mesma projeção deste passado no futuro”* (KASTENBAUM, 1975, p.203). Fato é que, quando surge a oportunidade do discurso, aparecem também distinções nas formas pelas quais as pessoas percebem e interpretam o que aconteceu porque, de maneira geral, *“uma situação ambígua e passível de gerar mal entendidos leva ao silêncio antes de produzir o ressentimento que está na origem das reivindicações e contestações inesperadas”* (POLLACK, 1992, p.7). Uma questão que talvez venha a despontar seja até que ponto a percepção que se tem da própria trajetória está em função de uma relação comparativa com a carreira de outros da mesma geração. Assim, é compreensível que existam discrepâncias no relato feito por diferentes pessoas de uma mesma situação, de um mesmo circuito, de um passado semelhante. Por outro lado, também é aceito que existam discrepâncias internas, no relato feito pela mesma pessoa em função dos diferentes níveis de consciência e estados emocionais que podem existir.

Isto porque “*se por um lado a memória permite a relação do presente com o passado [por outro] interfere no processo atual das representações*” (BOSI, 1990, p.46). Como consequência temos uma oposição entre um “*eu real*” e um “*eu idealizado*” (cf. CONWAY, 1998). Somos quem queremos lembrar que fomos. Entretanto, também acontece que, por vezes, nos acostumamos a pensar que somos de determinadas maneiras que não necessariamente condizem com a realidade que fomos. Criamos para nós mesmos nossos próprios “*mitos pessoais*” (CONWAY, 1998, p.55). Muitas vezes, não conseguimos dar conta de nós mesmos. Muitas vezes, nos acostumamos com quem nem gostaríamos de ser. Muitas vezes, esquecemos que realmente poderíamos ser quem queremos ser. Muitas vezes, não conseguimos perceber que também somos outros de nós mesmos, e por isso, podemos ser mais além. Apesar das projeções e expectativas, todo indivíduo vive a sua vida tanto *prospectivamente*, quanto *retrospectivamente* (cf. ABRAHAMS, 1986). Assim, para compartilhar quem fomos, além de uma conciliação entre significados individuais e coletivos, muitas vezes a memória de cada um seleciona o seu conteúdo para que não sejam expostas certas estruturas que coloquem em risco a existência de quem fomos no passado e de quem somos no presente. Se “*são as necessidades do presente que reorganizam o passado*” (LOWENTHAL, 1998, p.10), por mais absurda que pareça a representação de uma memória, não existe necessariamente uma ruptura entre ela e a experiência a qual se remete, ainda mais considerando que uma narrativa biográfica é tanto a experiência de uma ação que é vivida, quanto uma ação que é relatada. Assim, em princípio, não tem porque duvidar das pessoas quando estas compartilham conosco suas vidas pois, confiar no outro é também apostar na capacidade do indivíduo poder agir com integridade.



No intuito de finalizar a discussão, talvez seja interessante pensar a possibilidade de pesquisas não apenas sobre artistas, mas também no sentido de abarcar outras categorias de inserção profissional no circuito das artes visuais (e.g. curadores, historiadores, críticos). Uma das consequências deste empreendimento (*que muito me interessa*) pode vir a ser uma tipologia de sucesso e fracasso em diferentes tipos de trajetórias artísticas: carreiras fulminantes; carreiras interrompidas; carreiras promissoras; carreiras frustradas; carreiras duradouras; carreiras surpreendentes ou obstruídas; carreiras sabotadas ou impossíveis. Em tantas palavras, estas considerações sobre carreiras artísticas poderiam ser realizadas em termos das dinâmicas de inserção. As formas de adesão ou deserção seriam apreciadas em termos das histórias de vida, de modo a salientar as imbricações entre estas trajetórias e a própria estrutura do campo artístico. Subjaz a esta discussão um questionamento sobre como determinadas práticas artísticas promovem a conservação ou transformação do campo artístico, bem como a dinâmica do circuito e os mecanismos de legitimação. O que justificaria a escolha deste tema para uma pesquisa seria...

Bem, cada um sabe de si!

...3...

Imagens em diálogo? Discursos. Paradoxos. Aporias

*A menina apareceu grávida de um gavião.
Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
a gente comer goiaba nela.
E comeram goiaba.
Naquele tempo de dantes não havia limites
para ser.
Se a gente falasse a partir de um córrego
a gente pegava murmúrios.
Não havia comportamento de estar.
Urubus conversavam auroras.
Pessoas viraram árvore.
pedras viraram rouxinóis.
Depois veio a ordem das coisas e as pedras
têm que rolar seu destino de pedra para o resto
dos tempos.
Só as palavras não foram castigadas
com a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com seus deslimites.*
Manoel de Barros

Pode até aparentar certa incongruência. Refiro-me ao subtítulo que aparece na capa: ‘*arte contemporânea e seus registros*’. Justo a Arte Contemporânea! Tão repleta de efemeridades, de coisas perecíveis, de poéticas que vão do tosco ao abjeto, de coisas que não são feitas para o *ter* ou para o *eterno*, mas sim, para o temporário, para a sensação, para o que se esvai de cognição. No entanto, talvez, seja exatamente por isto. Talvez, por não aspirar a uma condição de permanência como necessidade (e/ou) por crítica aos meandros de consagração próprios da historiografia e da instituição, a Arte Contemporânea tem um flerte constante com aquilo que restará de si mesma, com aquilo que será seu testemunho. Registros, são justamente isto: são um depoimento de existência de algo que aparenta ser quase aquilo, algo que ficou de um *ter sido*. Com o intuito de desdobrar algumas considerações sobre a *Arte Contemporânea e seus registros* apresento primeiro algumas de suas características. Isto, não para elaborar uma catalogação do que a especifica e distingue, mas para propor o que aqui pretendo considerar. Afinal, cada um pode escolher aquilo na Arte Contemporânea que chama sua atenção de pesquisa.

Aqui, indico, por exemplo, uma confluência entre as proposições designadas sob a nomenclatura de *Arte Contemporânea* como exposta por Michael Archer ¹⁹⁷¹, *Pós-Modernismo* como especificado para o artístico por Eleanor Heartney ¹⁹⁷¹, e *Arte Conceitual* como apresentada por Paul Wood ¹⁹⁷¹ e Tony Godfrey ¹⁹⁷¹. Segue, brevemente, quais seriam os pressupostos, os métodos e suas práticas, as especificidades enquanto veículo e recurso disto que será configurado como *Arte Contemporânea*, para depois especificar o *registro* e suas vicissitudes.

Tomando como ponto de partida a compilação cronológica de Michael Archer, este autor busca uma descrição das mudanças que ocorreram na arte europeia e estadunidense do início da *Pop Art* em diante. Assim, inicia sua discussão colocando em evidência o que, para muitos, é um desconforto: que a arte dos dias atuais confronta o espectador com uma “desconfortante profusão de estilos, formas, práticas e programas” ^{1971, p. 15}. Assim, se por um lado “a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também, ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas” ^{1971, p. 18}, aparentando uma relativa e gratuita permissividade ou um desdém ao preciosismo, por outro lado, “existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte” ^{1971, p. 18}. Com isto se instaura mais uma vez a discussão sobre a definição da singularidade do artístico em meio à multiplicidade de ações sociais e objetos culturais de um determinado momento histórico. Talvez o maior desconforto esteja justamente no fato que a Arte Contemporânea aciona os legados da visualidade, mas não em prol de uma banal continuidade conformista. Segundo o autor, a historicidade evocada para sustentar possibilidades, provoca uma abrangência em que o *diário*, o insignificante e o imperceptível corroboram realizações.

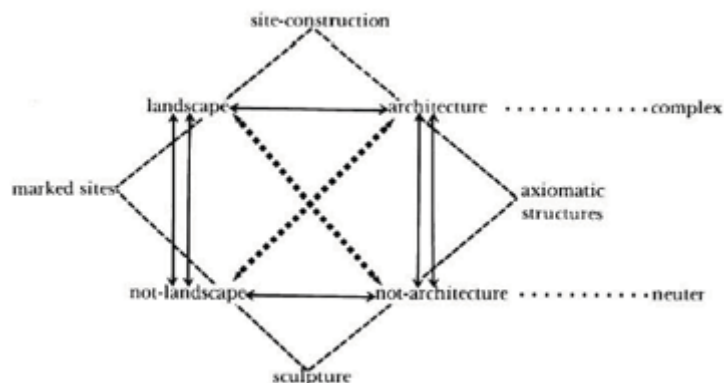


Fig. 1. Diagrama de relações entre os conceitos de arte contemporânea.

Entre tantas diferenças, a Arte Contemporânea teria por questões: **a.** *o real e seus objetos*, indicando a existência de uma disputa entre a mimese e o imaginário; **b.** *o campo expandido*, [em referência ao conceito de Rosalind Krauss que em seu célebre artigo *Sculpture in the 'Expanded Field'*]1979, termo traduzido para o português como *campo ampliado*, questiona a nomenclatura recorrente da visualidade na definição das proposições que surgem envoltas pela *'ideologia do novo'* que caracterizaria as vanguardas. Segundo a autora, o historicismo *'diminui a novidade'* e *'mitiga a diferença'* (cf. KRAUSS, 1979: *'Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference'*), deste modo, denominar certas realizações como esculturas seria reduzi-las. A autora elabora um esquema em que a partir da sequência de oposições binárias, amplia a possibilidade de pensamento sobre novas elaborações.] em pesquisas formais estipulam e questionam os limites entre as distintas linguagens em Artes; **c.** *as ideologias da identidade e da diferença*, em que existiria um *"reconhecimento da responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político"* (op. cit., p.118); **d.** *pós-modernismo*, em que prevalece uma cultura da citação que identifica *"o mundo como simulacro"* (op. cit., p.156) em que imagens remetem a outras imagens, justapondo o que eram os *estilos*, para além de uma representação do real como aparência; e, **e.** *as assimilações*, em que o experimentalismo gera possibilidades e indeterminações.

Já aquilo que é definido por Archer (2001) como pós-modernismo no artístico é destrinchado por Heartney (2001) em uma configuração particular, com semelhanças e outras especificidades. Este *Pós-Modernismo* seria constituído por: **a.** um *neo-expressionismo*, em que as obras sugerem a percepção do mundo como um prolongamento do *eu|ego* do artista, sem uma necessária contradição entre abstração e figuração; **b.** uma *resistência cultural dos antiestetas* que, em contraste ao neo-expressionismo, *"rejeitam a pintura, considerando-a corrompida de uma forma irremediável pela sua dependência histórica do mercado e da mitologia do individualismo heroico"* (op. cit., p.27), sabotam o conceito de coerência artística provocando sentimentos ambíguos e contraditórios com todo tipo de materialidade; **c.** uma *crítica ao objeto cotidiano* que questiona o reconhecimento da identidade diferenciada entre uma obra de arte e qualquer outro produto ou artefato cultural; **d.** um *feminismo*; e, **e.** um *multiculturalismo* em que são realçadas as qualidades intrínsecas de um *outro* (que não é necessariamente genérico) para além de um universalismo ou de uma forma privilegiada de verdade e realidade, seja na ordem narrativa, seja na interpretativa.

Para cada um destes itens apresentados tanto por Michael Archer (2001), quanto por Eleanor Heartney (2001), poderiam ser elencadas obras e artistas com suas poéticas e proposições. Talvez isto inverteria a própria intenção destas listas apresentadas, fazendo com que as realizações correspondentes fossem exemplos que ilustram uma tipologia criada por antecipação, quando na verdade, ao que parece, estas caracterizações resultaram de um esforço criativo destes autores em organizar a produção artística localizada em um escopo temporal que tem início após o fim da Segunda Guerra Mundial e estende-se aos dias de hoje. O mesmo pode ser afirmado sobre o que é proposto por Paul Wood (2002) e por Tony Godfrey (2008) que não fazem considerações prioritariamente sobre um período, mas sobre uma proposição: a *Arte Conceitual*.

A *Arte Conceitual* é uma nomenclatura paradoxal porque ao mesmo tempo em que denomina um tipo de produção identificada como fenômeno histórico específico, também denomina aquelas práticas de engajamento e de crítica às instituições culturais e fundamentos do artístico. Em tantas palavras, a *Arte Conceitual* aos poucos passou a ser identificada não como uma estilística específica de um momento, mas como um adjetivo que atribui qualidades de *conceitualismo* a “qualquer conjunto de práticas contemporâneas que não se conformam às expectativas convencionais” ou como “rótulo comum para aquilo que os conservadores dos tipos mais variados repudiam na arte contemporânea” (WOOD, 2002, p.9). Nestes termos, ao invés de propor uma ruptura, Paul Wood identifica precondições para a *Arte Conceitual* no próprio Modernismo que sustentava: **a.** a *experimentação formal* como significativa de conteúdos; **b.** a *qualificação do contexto* como elemento de atribuição de identidade ao artístico (contrário a uma suposta essência); e, **c.** a *contaminação pela linguagem* com a inserção de palavras na imagem para um questionamento das fronteiras do entendimento, da racionalidade e do sensorial. Assim, a *Arte Conceitual* seria um resgate de atividades artísticas não vinculadas a meios específicos, como as iniciativas iconoclastas que caracterizam vanguardas. A preocupação com a *representação* e com a *percepção* resultariam em uma condição na qual a obra de arte passava a ser vista “como uma ‘informação’ que se podia fazer circular mais eficientemente através do meio constituído por texto e fotografias do que por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente ditos” (op. cit., p.36) e desta forma, seria concebida como uma *Ideia* de estatuto político e qualidade representacional (mesmo que não mimética). Em meio a tudo isto, parece que, de algum modo, ainda existe uma expectativa da transformação do social pelo artístico.

Ou, ao menos, de “*conceber a arte como potencialmente um tipo de prática crítica, cognitiva e, acima de tudo, social, que pudesse permitir o alcance de uma autoconsciência*” (op. cit., p.53). A politização também marca a caracterização da *Arte Conceitual* elaborada por Tony Godfrey (2008) que localiza esta postura direcionada ao próprio artístico. Ele considera que a *autoconsciência* da Arte como um conceito ontológico e epistemológico não implica em uma necessária crítica de si mesma. Seria justamente, este movimento de retorno a si, aos próprios meios e mecanismos, temas e estruturas, que diferenciam a *Arte Conceitual* enquanto uma postura que questiona as qualidades tradicionais da obra artística como algo único, colecionável e comercializável. Para este autor, apesar da *Arte Conceitual* não poder ser definida em termos de estilo ou de linguagem, existiriam quatro tipos de formatos que podem identificar propostas artísticas como conceituais, quais seriam: **a.** os *readymades*, termo cunhado por Marcel Duchamp para aqueles objetos cotidianos escolhidos a partir de uma “*indiferença visual*” (“*visual indifference*” cf. CABANNE, 1971, p.48) e deslocados de seu campo semântico costumeiro; **b.** as *intervenções*, caracterizadas pela inserção de uma imagem, um texto ou uma coisa em um espaço inesperado de modo a chamar a atenção para aquele contexto; **c.** a *documentação*, mediante a qual uma proposição artística (a obra, o conceito ou a ação) só podem ser acessados por anotações, mapas, tabelas ou fotografias; e, **d.** as *palavras*, que desempenham a apresentação de um conteúdo artístico como linguagem. Este autor retoma, como exemplos, algumas *atitudes antiartísticas* do Modernismo, que foram precursoras de certa *autoconsciência crítica* do artístico e questionaram limites do pensamento e da linguagem. Seriam os *readymades* de Marcel Duchamp; as *colagens cubistas* com suas inserções de materialidades esdrúxulas e conteúdos verbais para compor plasticidades; as *provocações dadaístas* que afrontavam as redundantes posturas pudicas da sociedade conservadora; os *objetos surrealistas* e as suas “*livre associações*” com alusões poéticas ao imaginário e suas repressões. É com a culminância destas posturas que a *Arte Conceitual* não apenas apresenta uma continuidade, mas principalmente aporta um sentido para a ação “*quase-sem-querer*” coletiva de uma geração de artistas. Interessante que, para gerações subsequentes, a forma de difusão da tradição de realizações em *Arte Conceitual* finda por **fazer parecer que a própria historiografia é um *conceitualismo* que utiliza da documentação para atestar o artístico. Isto porque o *registro*, em sua paradoxal virtualidade, estabelece uma situação na qual certos sentidos só são possíveis em função de uma inexistência. Deste modo, já não é necessariamente um desprestígio não ter a experiência da presença do original. Não que a experiência desta presença não seja significativa,** mas que

grande parte dos estudantes de arte, e possivelmente grande parte dos artistas, têm uma relação com a história da arte que se estabeleceu através da imagem impressa, sobretudo no que diz respeito a períodos anteriores. Entretanto, ao longo do século 20, e tornando-se particularmente recorrente a partir dos anos de 1960, ocorreu um fenômeno importante em relação ao registro (...): produções consideradas importantes no período só podem ser acessadas atualmente através de seus registros, de sua publicação e circulação (...). Foi quando, anos depois, percorri livros e imagens de trabalhos que me fascinaram, mas que de uma forma inevitável e por diversos motivos já não existiam mais. A sensação de que essas produções já não existiam, de que elas não poderiam ser repetidas ou reconstruídas e de que eu não poderia encontrá-las em museus, ou mais diretamente experienciá-las, não foi o que surgiu primeiro, nem o mais decisivo em sua apreciação. Quando eu as vi, e depois voltei a vê-las e a revê-las, algo estava ocorrendo, algo nelas fazia sinal. Apesar desses trabalhos não existirem mais e de que não poderiam ser substituídos por essas imagens, havia uma grande intensidade transmitida no conjunto dos registros que restaram, quer dizer, nas fotografias, textos e depoimentos que apresentavam essas produções. Esses registros funcionavam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ali ocorria, em um outro momento e de uma outra forma. Esses trabalhos também possuíam outras características diferentes das produções artísticas mais tradicionais. Eles incorporavam, por exemplo, a participação, a relação, a transformação, a impermanência, o acaso, o cotidiano, a temporalidade, e possuíam frequentemente uma existência material efêmera ou circunstancial. A ênfase se encontrava na realização de uma experiência ou situação e não de um posicionar-se diante de algo já dado, mesmo se aberto a interpretações. A liberdade do que ali fora em outros momentos vivenciado poderia encontrar uma abertura no presente, poderia encontrar um olhar do presente sobre ela: alguém produziu intensidade, isso foi possível, por que não aqui? Por que não agora? (FERVENZA, 2008, p.1735-6)

Como nos indica o depoimento, muitas vezes o conhecimento que se tem das proposições históricas da *Arte Conceitual* acontecem em um “*impulsionar da experiência*” que mais uma vez e, assim por diante, proporcionam um “*fazer viver algo do que ali ocorria, em um outro momento e de uma outra forma*” (op. cit). Com isto, talvez não fosse motivo de susto, confrontar-se com uma inquietação quanto aos limites entre o irreal e o factográfico na História da Arte. Será que aqueles artistas, obras, proposições e acontecimentos existiram? Daquela forma e jeito mesmo como apresentado? Em alguns momentos, a invenção da existência da obra é o que faz com que ela tenha uma narrativa. É o que acontece por exemplo, com *Card File*|1962 (Fig.159) de Robert Morris (1931-...), em que o artista apresenta em 44 fichas de catalogação, as etapas do processo do fazer daquela obra.

Ou então, *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art* [1966] (Fig.160) de Mel Bochner (1940-...) em que o artista expõe quatro fichários contendo anotações, desenhos, textos escritos e uma miscelânea de conteúdos (que, apesar de visíveis, não necessariamente são considerados artísticos).



(Fig.159)



(Fig.160)

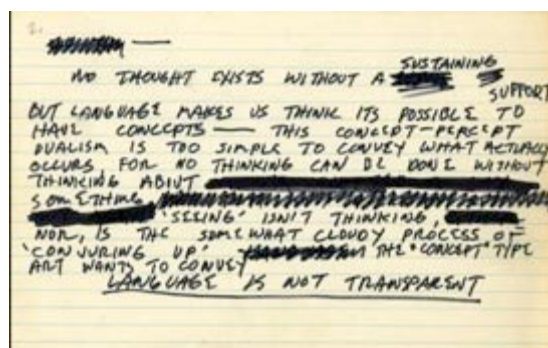


Fig.161 • Mel Bochner (1970) Language is not...



Fig.162 • Mel Bochner (2011) Blah. Blah. Blah.

Esta qualidade que as palavras tem de fazer acreditar, de fazer ver o que somente a imaginação deslumbra encanta até o mais cético dos descrentes. Com isto, a dimensão do narrativo não necessariamente reveste-se do limite do factográfico, mas pode também imperar texturas do irrealizável.

Afinal, quem poderá negar a existência de Marcelo do Campo, querido e ilustre esquecido?



Pr, 1Q, 8k 77s BMMu9ag 8DM5gu8M Og 9DM7 CBs Mg EDg 77Câ 1g 6D91gut0MMá 7
a 881 7ÇÇá CBs Mg Ogs Câ 1g, g B Ç777 777777 777 CsM99COg VMá 7; ÇQYÇª 7Q8A90Çªª [Y77
777
777



Pr, 1Q, èk 77s BMMu9ag 8DM5gu8M Og 9DM7 CBs Mg EDg 77Câ 1g 6D91gut0MMá 7
a 881 7ÇÇorá Mg,sgá Çá CBs Mg Ogs Câ 1g 7CsM99COg VMá 7; ÇQYÇª 7Q8A90Çªª “Y77

7 CBs Mg EDg 77Câ 1g 7 Q'Z QV7L 7éá 7CB9980ÇDs 8srg 7sgusM9rOg 71g 777 g 7C77g u: g 777 Car 7C7Má 7Bé 7C7O99M8C) dg 7DM7
á M88COg 7ª 7777 V&N7g Bm8COÇ71g 7777 CBs g 777 rCuug 88, 777 7ugá M7L 7éá 7C7Cpé 9dg 779gug 7C77Cg 77ugá M7OM77 CBs M77
7 ésa Câ 17M7g 77M8g 7777 7L7ru 7g Bâ COg 7OC7u 7C8é 7M 7C7OM98VMá 1BMM7Orá M78g 7Cg 7Dá 7OC7p 7M8é 7C, 777 7M8C8L: r 7C7L 7
7M7gá 7COC7u 7C7M7M7DM7Og é 8g 7Cá M78g 7ª 777; VQY 77sgá 7C7sgá 1C7C) dg 7M787M7g 71M78é 7Bg 7DM77 CBs Mg EDg 77Câ 1g 7M7
7 CBs Mg 777ROCOM7M7M7M7M8Cua Câ M78g 7Cé 9C78g e 7M7é Og 7éá 7C7M7M75 dg 77g e 7M77 7M8C8é 8g 7OC7g e 7C7M7Og 7C7B9980Ç
sgu 7Má 1g 7(u 7M79, 777 g 7C77g u: g 777 Car 7C7s 7B7C77erg: 7CD7C7COM é 7C7M78C7Cg 77sgu 7M758g 77ar 787 B7sg 77M7C71 7B7M78C7C7
7M77g Oé) dg 7OC777M7C7p- C). M77M7Cá eg 9, 777gá 7798g 77Orá M79gu 7C7sgu 97OM7C). M77ª é Cu 8g 7C7u 7C8é 7M 7C7Og 7Cé 8g 7Bé 7C7
rá 1g 7B(us 7C7Og 77sgu 7M758g 7DM7L 7g Oé) dg 7OC7g e 7C7L 7C7B7é 7C7u 8M7L 7M7C) dg 7é 7Má 7sgá g 77g 977râ 787M7M787M7C7g e 7C7M7M7
9é 7C7Og 7sgá 7M78C) dg 7C7s 78C) dg 7C7C77p 7Ds C) dg 7M7g 77L 7s: rg, 77798Bé 8é 7C7Og 7u 7C7g 7Bá 7C7DM7éá 7g e 7M7g 7p 0B 77M7sgus 7M9rOg 7
sgá g 7éá 7M758g 7Vá C: M7á 7C7B9980Ç 7C7éá 7C7M71M7Hus 7C7DM7C7B7M7D9DC7B) 7COC7DM7u 7C7B7C787OC7DM7á g Og 7C7L 7B707M77C7B
8Cu 8g 71M7ª é 7C7977M7 B7s 7C7ª é Cu 8g 77 B7s M79g 97C7B798sg 97M71M7ª M78C79, 77

Outra ilustre é a Domitila Hanca, artista criada por Tatiana Fernandez e inserida em contextos narrativos específicos de livros de História da Arte do acervo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. O leitor, é levado a acreditar na existência da artista já que informações a seu respeito foram compiladas em páginas que seguem a diagramação, tipologia e gramatura do papel de cada um dos livros⁷⁴ escolhidos. Afinal, por qual motivo não poderia ter existido uma artista como ela? Ou se tivesse existido, sem conhecimento dos historiadores e teóricos, mesmo assim, seria artista?

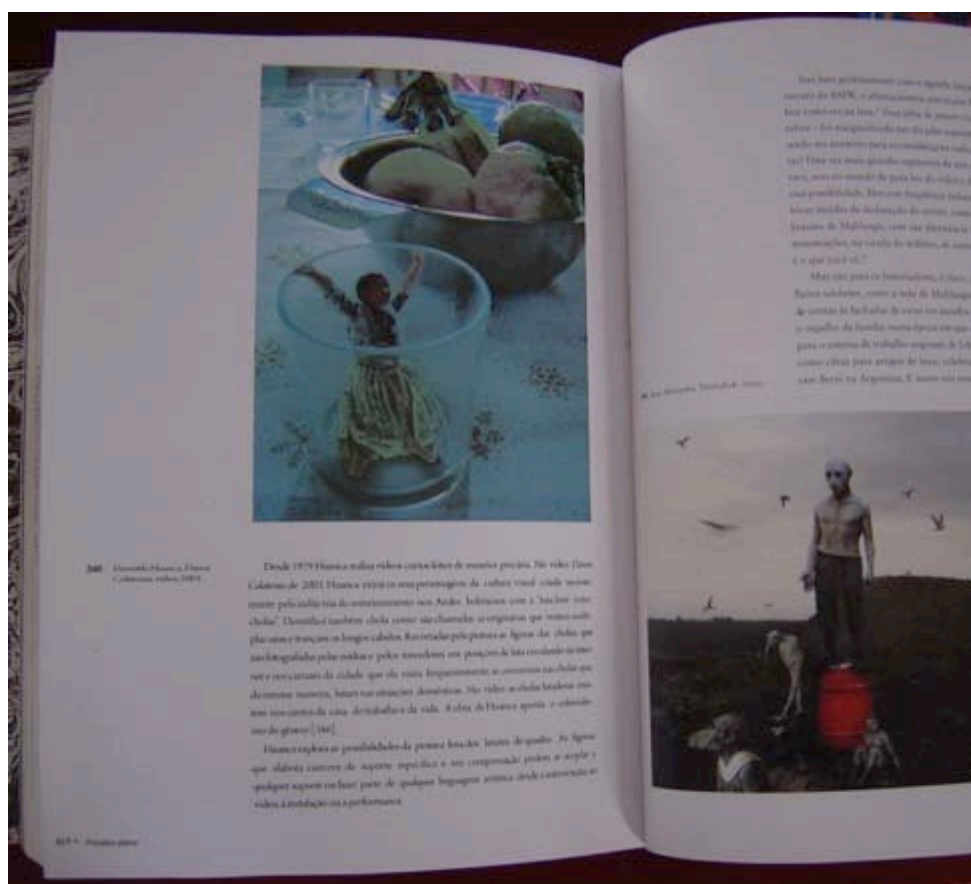


Fig. 165• Tatiana Fernandez (2013) Domitila Hanca em Julian Bell. Encontrável na Biblioteca Central da UnB, nº de chamada 7(09) B433m=690

Os livros escolhidos são os de referência básica para qualquer estudante de História da Arte: *Uma Nova História da Arte* de Julian Bell; *Iniciação à História da Arte* de H.W. Janson; *A História da Arte* de E.H. Gombrich; *Socialização da Arte* de Garcia Canclini; e, *Cannibal Culture: appropriation and the commodification of difference* de Debora Root.

Domitila Huanca

Não foi o sucesso de outras artistas que encorajou Domitila Huanca (1942). Ela é uma artista autodidata que nasceu num pequeno povoado nas margens do Lago Titicaca na fronteira entre Bolívia e Peru. Na década de 1960 Huanca aprendeu pintura quando trabalhava como empregada doméstica. Na década de 70 foi fortemente influenciada pelos filmes do mexicano Mario Moreno "Cantinflas" que ela vê como a grande virada que mudou sua obra. O desejo de fazer filmes levou Huanca a elaborar personagens do seu mundo particular, da vida cotidiana, dos livros de arte da patroa e das revistas e jornais que avidamente lia para criar histórias cinematográficas em formato de vídeo. As suas séries fotográficas mostram também uma grande carga narrativa na forma em que os personagens se relacionam com o contexto e na expressividade poética. As figuras são retiradas da história da arte como da observação direta do modelo ou de imagens de revistas e jornais.

Ela desloca a figura do fundo de tal maneira que a pintura acontece só no contexto de uma existência onde o fundo se move, ou onde é necessário que haja o que Merleau Ponty (1945) chama de um movente. A figura requer uma "vontade" que a mova, que a faça ser em determinada situação. As pinturas são feitas em pura tinta acrílica de uma densidade tal que a figura pode ter uma existência tridimensional. Ambos lados da pintura são a mesma figura em reverso porque revela de um lado a primeira camada de tinta e do outro a última.

Como Nevelson, Huanca construiu sua própria realidade e como Chase-Riboud fez isso sobre uma sensibilidade étnica distinta, ainda que Huanca não concordaria com uma etnicidade da arte. Ela extrai figuras do próprio contexto sintático e semântico para realizar uma forma de jogo formal e conceitual. Estas figuras são dispostas e fotografadas em diversas situações. Na série *Aparições cotidianas* Huanca se reinventa, e reinventa seu mundo.



443. Domitila Huanca, *Saños de Tarde* (1982). Intervenção com figura em acrílico 12 x 06 cm. La Paz, Museu de Etnografía e Folclore.

444. Domitila Huanca, *Aparições cotidianas* (1968). Intervenção com figura de tinta acrílica. Fotografia. Kasani, Coleção Wari-Wari.



Da mesma maneira que os recursos de montagem fotográfica contemporâneos Huanca realiza montagens com as pinturas acrílicas em diversos cenários onde as figuras, que pinta laboriosamente, camada após camada de tinta acrílica passam a existir. Desde 1979 Huanca realiza com estas figuras vídeos curtos caseiros. Nô vídeo *Danos Colaterias* de 2003 Huanca extrai os seus personagens do seu entorno visual e cultural.

Huanca explora as possibilidades da pintura fora dos limites do quadro. As figuras que elabora carecem de suporte específico e em compensação podem se acoplar a qualquer suporte ou fazer parte de qualquer linguagem artística desde a intervenção, ao vídeo, à instalação ou a performance.



399
Domitila Huanca,
Danos Colaterias,
2003.

Vídeo, 5:35 min.
Museo Nacional, Bolívia

Fig. 167 • Tatiana Fernandez (2013) Domitila Hanca em E.H. Gombrich, p.610.
Encontrável na Biblioteca Central da UnB, nº de chamada: 7(09) G632s 16ed. =690L



FIGURE 3.10 Domitila Huanca, *Afternoon dreams*, Photography, 1982
(Courtesy of Museo de Etnografía e Folclore, la Paz, Bolivia)



FIGURE 3.11 Domitila Huanca, *Afternoon dreams*, Photography, 1982

Huanca's work is not an appropriation, so she says, of Western art, it is on the contrary an act of expropriation in order to give them no particular owner. The same way she thinks of her characters, they have no particular context, no particular way of being or purpose, they can convey plenty of interpretations, insights or visions or play different roles in her work, they can also be painting, action, performance, intervention, installation, video, photography, land art and participatory art. They can be anything we want, not only what Domitila wants, she points out. In effect, the characters have the potentiality to be otherwise, always something new.

Em meio a estas dúvidas, talvez o que de fato captura a atenção é com o *depois*. Após sua invenção, estes artistas existem. Podem ser referidos e citados. Circulam enquanto exemplo por entre coisas ditas, mencionadas, escritas. E como não seria verdade? Para quem seriam mentiras? Confabulam, confundem, propõem. Eis que, para além das superficiais dicotomias entre mentira|verdade (e/ou) fato|ficção, a existência destes artistas configura o anedótico difuso, a curiosidade qualificada, o *rumor*. Enquanto *rumores*, a existência destes artistas implicitamente identificam e fazem uso de símbolos polissêmicos e motivados historicamente de modo que completam a alteridade pela criação de uma descontinuidade. Curioso com esta estrutura discursiva, Trajano (2000) caracteriza o *rumor*⁷⁵ como um tipo de estória que

chama a atenção por causa do impacto provocado por onde circulam, pela velocidade com que são disseminadas e pelas consequências resultantes do próprio ato de contá-las. Elas são parte de um complexo sistema de comunicação oral cujo conteúdo, alcance e potencial de repercussão têm grande variabilidade. (...) Algumas narrativas são ouvidas com descaso e em pouco tempo deixam de ser veiculadas. Um pequeno número provoca um rebuliço nas atitudes e sentimentos dos ouvintes, permanecendo em circulação por longos períodos. A maioria, porém, tem uma repercussão mediana, entrando e saindo do circuito de transmissão até que, em razão de sua constituição interna, morrem definitivamente ou readquirem carga significativa com o aporte de novos sentidos (TRAJANO, 2000, p.2).

75

A fofoca pode até ser considerada algo indigno, desmedido, fútil e superficial, mas pasmem: teóricos desdobram seus esforços para contemplá-la em suas elucubrações. Segue:

Os psicólogos Gordon Allport e Leo Postman procuraram delimitá-lo a partir de quatro atributos básicos: ser uma declaração de crença, não requerer padrões seguros de evidência, ser transmitido diadicamente pessoa a pessoa e ter a oralidade como meio de transmissão (Allport and Postman 1947: ix). Quatro anos mais tarde, alguns destes atributos foram plenamente ignorados por Peterson e Gist (1951: 159), que o trataram como uma explicação não verificável sobre eventos ou questões de interesse público que é transmitido de pessoa a pessoa. Um outro autor, cujas contribuições representam um marco no estudo do fenômeno, vai considerá-lo como um esforço elaborado coletivamente para se construir uma interpretação significativa sobre fatos ou situações ambíguas e imperfeitamente compreendidas (Shibutani 1966: 17). O fato de, dentre os autores mencionados, só Allport e Postman tomarem o meio de transmissão oral como um traço distintivo do rumor é indicativo das divergências que cercam o estudo desta forma narrativa. Chamo a atenção ainda para outras fontes de dissensão. Enquanto Allport e Postman (1947) e Firth (1967: 141) destacam a acuidade duvidosa como um dos atributos essenciais deste gênero, Peterson e Gist (1951) põem em suspensão o tema da veracidade dos rumores embora reconheçam que, em geral, os relatos têm natureza imprecisa e não verificável. No extremo oposto, Shibutani (1966), Lienhardt (1975: 108) e Kapferer (1990: 12-14) reconhecem a importância da questão da veracidade para aqueles que fazem os rumores circular, mas negam explicitamente sua relevância objetiva. Assim é que Kapferer vai notar que o que caracteriza o conteúdo do rumor não é sua correção, mas o fato da informação ser proveniente de uma fonte não oficial, não controlada pelas instituições da sociedade (1990: 13, 263)... (apud TRAJANO, 2000, p.6).

Os rumores podem ser instigantes. Principalmente se não nos envolvem de forma pejorativa. Agora, mesmo que este seja o caso, o que realmente impressiona é o “*alcance e potencial de sua repercussão*” (op. cit.) que acontece de maneira muito eficaz (e tantas vezes muito comprometedora). Com isto, surpreendo-me que o mecanismo de rumores não seja um recurso usado de forma mais enfática nas proposições artísticas como meio de gerar não apenas reputação e reconhecimento, mas mesmo a disseminação de conteúdos específicos de poéticas. Ao que lembro ter lido sobre a poética de Michael Archer (*Sim. Aquele mesmo do início do capítulo. Além de teórico, artista*) cuja

verdadeira importância de sua arte está no modo como ela inspirou uma dinâmica cultura oral. Sua obra vive nas histórias contadas por um artista a outro. O registro visual de sua arte efêmera raramente é muito estimulante, e como suas obras não têm títulos (elas não são “Sem Título”, na verdade não têm nome algum), não podem ser citadas rápida e facilmente. Elas exigem uma descrição verbal. Não surpreende que o grande objetivo artístico de Archer sempre tenha sido, em suas palavras, ‘estimular o debate’ (THORNTON, 2010 p.62).

Com uma artimanha, a poética de Archer incorpora a linguagem em seu efeito de comentar, explanar, explicar, mencionar, como sendo partes constitutivas da obra. Com esta manobra, cada vez que é aludida por outrem, sua poética adquire mais uma “*carga significativa com o aporte de novos sentidos*” (op. cit.). Em alguma medida, falar sobre arte também é um ato criativo de saber colocar em palavras o que se vê, pensa, sente e acredita. De uma forma ou de outra, quer se sustente que *as palavras e as coisas|imagens* são sistemas arbitrários de signos (*que as palavras e as coisas|imagens não precisam invocar com similitude o circundante e o sensível (e/ou) o ausente e o imaginável*), ou ao contrário: *Ut pictura poësis* (“*a pintura é como uma poesia*” citação atribuída a Horácio que solicitava à poesia o mesmo cuidado interpretativo destinado à pintura), é afirmada uma relação em que tanto o discurso, quanto a visualidade são “*formas de comunicação que se enriquecem mutuamente a partir de suas diferenças*” (GIANNOTTI, 2004, p.91). Quer se queira, ou não, é isto. A diferença entre ambos é tácita, mas são diferenças que aproximam e se contaminam com possibilidades díspares. Interessante ainda que, entre os espaços que surgem nas margens entre o discurso *sobre* e a visualidade do artístico, habitam, justamente, o conjunto de agentes e instituições que atuam na formação, inserção, reconhecimento e consagração de uma trajetória. Por entre estas margens surgem também as fendas das instâncias políticas e administrativas que regulam as políticas culturais, que legitimam as preferências do mercado, que corroboram com o papel desempenhado pela mídia e por seus veículos de divulgação e prestígio.



The Gossip, 1948

Fig. 169 • Norman Rockwell (1948) A Fofoca. Desenho.

Ou, como sugere Dora Longo Bahia (2008) o que muitas vezes valida

o valor artístico de um objeto está fora dele, (...) uma obra é apenas um pretexto para a experiência de arte se concretizar e sua qualidade artística está na articulação de vetores que conectam objetos a sujeitos. [A partir de reflexões coletivas apresentadas sob a rubrica⁷⁶ do projeto 'ANARCADEMIA' a artista nos provoca a pensar afinal, qual seria] a possibilidade de se fazer um trabalho em que a experiência de arte suplantasse a existência do objeto e fosse mantida num estado de suspensão semelhante ao do espanto: irrepetível e intraduzível (BAHIA, 2008).

76

“é um projeto concebido para a 28a Bienal de São Paulo (2008) com o objetivo de propor uma reflexão sobre o ensino da arte. Durante os meses que precederam a inauguração da exposição, um grupo de artistas e estudantes de arte encontraram-se semanalmente para discutir os limites da obra de arte e da atuação do artista contemporâneo. A partir da abertura da mostra, esses encontros serão transferidos para o Pavilhão da Bienal. Os participantes apresentarão diariamente suas reflexões, referências e experimentos plásticos na forma de projetos, individuais ou coletivos, que serão sobrepostos uns aos outros, contaminando-se, anulando-se ou completando-se” (BAHIA, 2008).

Ao intencionar uma situação em que a “*experiência de arte suplanta a existência do objeto*” de modo a proporcionar um estado “*irrepetível e intraduzível*” de espanto, há de se cuidar para que não ocorra uma generalização sobre o que supostamente afeta a sensibilidade das pessoas. Ainda mais quando verte-se esta vontade em proporcionar um espanto “*irrepetível e intraduzível*”. Afinal, a própria linguagem em sua estrutura narrativa é uma forma de (re)apresentar e verter a experiência de si e do outro. Como em um rumor, sempre é possível comunicar informações (e até mesmo acrescentar conteúdos) sobre uma determinada experiência de arte. É preciso considerar, ainda, que a presença (ou ausência) de um objeto também pode ser uma experiência de espanto (*já pensou se, um dia alguém decidir roubar as pirâmides de Gizé, ou até mesmo, a lua, como acontece no desenho animado Meu malvado favorito?*). Pois é. Neste mote, aquele espontâneo momento em que um sorriso se forma no canto da boca quando nos deparamos com algo sutil... também é irrepetível, mas não necessariamente um espanto. Foi o que aconteceu quando vi a pintura de Márcio Mota, exposta no canto de uma parede. Quase não estava ali. Estava quase escondida. Um objeto. Ao começar a percorrer o olhar sobre a superfície: humor. Entre outros conteúdos, lê-se:



Fig. 170 • Márcio Mota (2013) Pintura-Fichamento número 1.
Instagram.

Afinidade imediata. Não sei se era bem esta a intenção, mas aquele foi um momento de espanto que, justamente, gostaria de ter o prazer de repetir e compartilhar. Enfim. Em todo caso, o projeto *Anarcacademia*|2008 de Dora Longo Bahia, em colaboração com alunos e simpatizantes, traz à evidência uma outra questão: qual o limite da obra e da atuação do artista?; e, em que medida o espaço museal pode apresentar uma experiência *educativa como poética*? A esta altura acredito que já esteja mais do que evidente o interesse desta escrita por questões experimentais e conteúdos que transitam entre conhecimentos e saberes; entre contextos e instâncias do instituído e do instituinte. Com isto, um sincero apreço pelos momentos em que nos deparamos com sutis desencaixes que momentaneamente conciliam o contemporâneo com a exemplaridade histórica. Esta escrita tem se apropriado de um trabalho reflexivo sobre *as possibilidades que ainda não estão, mas podem ser*. Isto com a consciência que, a reflexividade sozinha não engendra estas possibilidades. Para isto, quase como uma exegese, estas linhas que aqui se seguem buscam uma cartografia do que podem ser estruturas de singular des-hierarquia e hibridismo na produção poética contemporânea.

**Para além deste código binário excludente...
aqui o realismo é um devaneio.**

3.1

O tempo é um lugar e o espaço é um instante:

Ligeiras Notas sobre exposições, catálogos, revistas e livros

*Cada um acredita que
o limite de seu campo de visão
é o limite do mundo*
Arthur Schopenhauer

Se o artístico verte possibilidades de experiência, esta por vezes pode estar para além do próprio artístico. Não apenas nas contaminações entre o que é o artístico e não-artístico; entre o íntimo e o público; o autêntico e o pastiche; o original e a outra coisa. Muitas vezes, estas possibilidades de experiência produzem uma vistoria das oportunidades e de seus compromissos pragmáticos com a existência, o que por sua vez pode produzir interpretações divergentes entre o contexto histórico e a própria experiência compartilhada.

No campo das artes plásticas encontramos uma série de procedimentos que visam reunir e constituir algum tipo de informação ou conhecimento sobre uma obra ou sobre um artista. Este conjunto de conhecimentos e técnicas pode ser inicialmente identificado como sendo a documentação sobre uma produção artística. Documentos podem ser usados tanto para atestar a autenticidade de uma obra como também para nos auxiliar a compreender como ela foi construída ou apresentada, quais foram os processos que entraram em sua realização e concepção, como ela foi pensada por seu autor, e também como foi sua recepção. Documentos podem ser utilizados em discursos interpretativos, que podem prescrever ou legitimar, comentar, nomear, analisar, comparar... No uso recorrente dos tipos de documentos que mencionamos, existe uma diferença bem delineada entre a produção artística, considerada geralmente como um tipo de objeto, e como um objeto artístico relativamente autônomo, e a documentação, que com ele não se confunde e, que não é na maior parte das vezes, considerada como artística (...) podemos identificar produções que irão alterar sua relação com os lugares, tanto físicos quanto teóricos, aos quais tradicionalmente são destinados os objetos artísticos e os documentos. Esses lugares terão suas fronteiras redesenhadas e sua importância reavaliada a partir de outros pontos de vista e correspondendo a outras necessidades. Por vezes, essas fronteiras serão flutuantes, e seus limites indeterminados. Dessa forma, constatamos que, para além de certa inter-relação encontrada em muitas produções artísticas entre os lugares de exposição, os arquivos e as bibliotecas, seria mais precisamente nos deslocamentos e nas alterações das noções relativas a esses lugares, e no deslocamento do uso e das concepções relativas a essas produções, que atuam e se situam com maior precisão nossas interrogações (FERVENZA, 2008, p.1736-7).

Interessada nestes *deslocamentos (ou desencaixes, que não são palavras sinônimas, tampouco criam uma mesma semântica mental ao que propõem elucidar)*, uma das primeiras formas de *registro* do artístico, além da própria obra-experiência, é o **como** de sua apresentação. Este *como* pode ser apreendido a partir da estrutura de todo o conjunto de procedimentos e relações que aglutinam um *enquadramento* para poéticas e percursos; personalidades e propostas; papéis sociais e funções. O *registro (que não necessariamente corresponde à documentação)* tem como uma de suas premissas a possibilidade ilimitada de assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados procedimentos de apresentação que, de uma modo ou outro, irão afetar e influenciar de forma significativa a visualidade do artístico. Serão tecidos breves comentários sobre quatro formas de *registro*: a *exposição*, o *catálogo*, a *revista* e o *livro de artista*. Cada uma destas formas apresenta particularidades e pode até causar uma certa náusea por estar compartilhando de uma mesma linha nesta escrita. Em todo caso, claro que cada uma destas formas são coisas distintas. No entanto, neste momento o que chama à atenção são as suas similitudes.

A primeira destas é justamente a possibilidade do *registro* constituir-se como o momento de inscrição de um objeto, procedimento ou prática no artístico instituído. Ou seja: além de exercer a difusão, divulgação e comunicação de conteúdos que já foram legitimados em outras instâncias do aparelho cultural, em Artes, o *registro* pode também atribuir legitimação e institucionalizar algo que ainda não tinha espaço de aparição. Assim, uma das maneiras mais óbvias de aparição é a *exposição* que coloca à vista o que é para ser visto (e não apenas, olhado e percebido, mas também sentido e ouvido por ser existente, presente ou ausente). Vale ressaltar que a *exposição* não é uma estrutura de recepção passiva de conteúdos previamente compostos de significação. A *exposição* contém um aspecto produtivo em sua concepção já que envolve diversos agentes e agenciamentos e carrega, em si, uma possibilidade de autoria, seja na sua idealização pelo próprio artista, por um curador, colecionador, museógrafo... Agora, esta possibilidade de vivenciar uma exposição não precisa acontecer tão somente em espaços que assemelham ao formato insípido, inodoro e incolor de ambientes austeros onde impera o silêncio do intocável. Se em alguns momentos, ainda é preciso que existam espaços de arte em que “*o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz (... em que) A arte é livre, como se dizia, para assumir a própria vida*” (O'DOHERTY, 2002, p.4) em outros, é necessário justamente o contrário.

Seja a proposta de Walter de Maria (1935-2013), *New York Earth Room*|1977 (Fig.54), em que o artista foi comissionado a preencher um espaço de 335 metros quadrados com 197 metros cúbicos de terra, na 141 Wooster Street em Nova York; ou de Arman, *O Pleno*|1960, em que o artista preenche a Galerie Iris Clert em Paris com lixo, detritos e sucata. Seja a proposta de Marcel Duchamp, *16 Milhas de Fio*|1942 (Fig.171), em que o artista preenche a exposição retrospectiva dos surrealistas organizada por André Breton com um emaranhado de fios em zig-zague; ou a proposta de Jannis Kounellis (1936-...), *Cavalos*|1969 (Fig.172), em que 12 cavalos são instalados na Galeria L' Attico. Seja a rachadura de 167 metros que Doris Salcedo (1958-...) cria no chão do foyer da Tate Modern, intitulada *Shibboleth*|2007 (Fig.173); ou a ocupação das frestas dos módulos pré-fabricados que formam a parede da Galeria Espaço Piloto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília com papéis amassados contendo desenhos como propôs Paulo Faria *Fenda Habitada*|2008 (Fig.174).



77



78



79



80

77

Fig.171 • Marcel Duchamp (1942) 16 Milhas de Fios. Instalação.

78

Fig.172 • Jannis Kounellis (1969) Cavalli. Instalação.

79

Fig.173 • Doris Salcedo (2007) Shibboleth. Instalação.

80

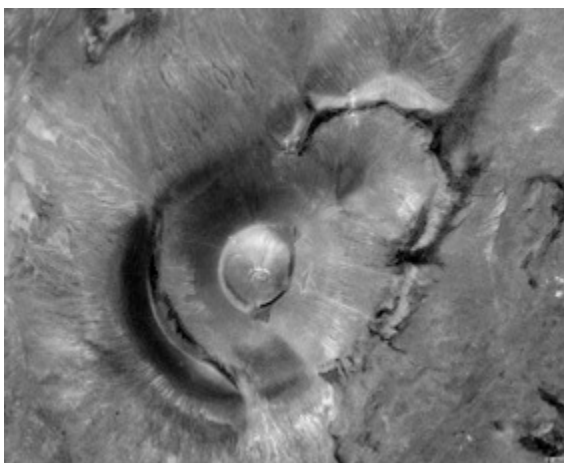
Fig.174 • Paulo Faria (2008) Fenda Habitada. Instalação

Cada uma destas propostas, como inomináveis outras, questionam a própria natureza do espaço museal instituído como instância instituinte de significação. Afinal 16 milhas de fio, 12 cavalos, uma rachadura e uma fresta não seriam artísticos se estivessem em qualquer outro contexto a não ser o de uma galeria. Ou seriam? E o que acontece quando espaços, a princípio não convencionais, sustentam proposições inesperadas? Sejam os guarda-chuvas amarelos e azuis de Christo que unem os Estados Unidos ao Japão pelo projeto *The Umbrellas Japan-USA*|1984-91 (Fig.175); ou as bolas de neve colocadas em postes de madeira pré-existentes no vulcão Popocatepetl no México por Gabriel Orozco sob o título *Planetas dentro do vulcão*|1992 (Fig.176). Seja o projeto *Cratera Roden*|1972 (Fig.177) em que James Turrell compra o terreno nos arredores de uma cratera em Flagstaff, Arizona|EUA e ali pretende estabelecer museu, biblioteca, aeroporto e um planetário; ou o *Grande Budha*|1985 (Fig.178) de Nelson Félix (1954-...) em que uma árvore no Seringal Nova Olinda no Acre recebe garras de metal que perfuram seu tronco à medida em que crescer.



(Fig.175) (Fig.176)

(Fig.177) (Fig.178)



Cada uma destas propostas provoca estranhamento. Então: *Arte Contemporânea é isto?* Ao que se responde: se não fosse Arte, seria o quê? Um momento de devaneio na existência de alguém? Muito pouco. Tanta coisa é puro devaneio e nem por isto, Arte. Ou então, talvez deixe de ser devaneio, justamente por continuar a existir em registros, imagens e palavras, rumores. Talvez o leitor tenha percebido, mas em todo caso, explícito: reparou que ao mencionar *exposição*, não foram apresentadas quaisquer considerações ou explicitação de realizações mais convencionais? Aquelas, que relatam tão bem aquilo que tanto conhecemos: imagens emolduradas penduradas em um prego na parede. Pois bem. Como se estas coadunam a um espaço já consolidado, preferi **considerar a exposição como o expor**, no sentido de tornar público. Claro que não é a mesma coisa. Claro que deveria ser um pouco mais cuidadosa. No entanto, esta aparente amplitude só significa que uma *exposição* pode ser tão somente isto: uma situação de apresentar algo (*ou nada*) a outros (*ou a ninguém*). Fora isto, nas considerações aqui apresentadas não é necessário que qualquer outro formato seja preestabelecido. Afinal, até mesmo aquilo que faz uma exposição ser o que é, no sentido mais costumeiro possível, também pode ser motivo para confabulação poética.

Seja a *Galerie Légitime*|1962-63 (**Fig.179**) de Robert Filliou (1926-1987) na qual o artista organizou uma exibição de objetos, anotações e fotografias dentro do próprio chapéu; ou o *Musée d'Art Moderne|Département des Aigles*|(27/09/1968) (**Fig.180**) de Marcel Broodthaers (1924-1976), instalação apresentada pela primeira vez na casa do artista na rue de la Pèpinière, nº 30 em Bruxelas, onde elaborou uma crítica ao museu enquanto instituição, configurando simultaneamente as funções de diretor administrativo, artista, crítico e público. Seja o *Museu Arte Rua*|1995 (**Fig.181**) de Delei e Lila Rosa, proposta em que os artistas realizam pinturas em paredes e tapumes da cidade de Brasília com releituras de obras de artistas modernistas brasileiros; ou o *Davis Museum*|2009-13 (**Fig.182**) de Davis Lisboa (1965-...), espaço que se arvora a ser o menor museu de Arte Contemporânea do mundo. Fundado no Facebook (<http://www.facebook.com/groups/davismuseum>), tem uma coleção permanente de artistas colaboradores e tem por intuito organizar e produzir exposições e incentivar pesquisas em poéticas contemporâneas. Seja o projeto *Moradas do Íntimo*|2010 (**Fig.183**) idealizado por Gê Orthof (1959-...) e Karina Dias, desenvolvido em duas fases: primeiro foi colocado um anúncio nos classificados de um jornal, sob a demanda de encontrar um espaço expositivo na morada de algum residente interessado; já em um segundo momento foram expostas em espaço expositivo convencional as mesmas obras e os registros da ação anterior.



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15



Cada uma destas proposições dimensiona a relação entre a produção do artístico e a sua aparição. Neste sentido, a cena transborda uma complexidade tanto mais extensiva se consideradas não apenas as instalações (*site-specific* e *in situ*), mas também todas as possibilidades engendradas pelas novas tecnologias e uso de diferentes mídias para a veiculação vinculada de significados e valores; possibilidades e posturas; poéticas e devaneios. Neste sentido, reitero que

embora utilizemos de forma recorrente e coloquial a expressão “*ver uma exposição*” para designar tal situação, é certo que para efetivar esta atividade empregamos nosso corpo no fluxo da ação, agenciando a totalidade de nossos sentidos em uma experiência do movimento corporal durante a qual “*fazemos acontecer*” a ação - consciente deliberada - de vivenciar uma exposição. Um aspecto aparentemente banal da ação de visitar uma exposição consiste no fato de que tal vivência ocupa uma duração de tempo no fluxo da vida, mas diferentemente de outras manifestações artísticas nas quais o tempo é pré-definido pela linguagem específica da obra, por exemplo, uma peça de teatro, um concerto, um filme, a duração pode ser estabelecida pelo visitante-espectador. É possível que um determinado visitante, em dada circunstância, efetive uma permanência muito breve no interior de uma mostra de razoáveis proporções e grande número de obras ou, pelo contrário, permaneça durante um longo período de tempo em outra mostra bastante pequena no que concerne à quantidade de obras, às dimensões do recinto destinado a sua montagem ou à complexidade do circuito proposto para a visitação pela curadoria (CARVALHO, 2012, p.51).

Com isto, independente se em uma expografia que torna explícita uma relação mais passiva do espectador com a obra ou imerso em uma proposta mais incomum, não apenas o visitante de uma exposição (geralmente) pode efetivar uma relativa escolha sobre o período de tempo em que permanecerá no recinto, mas muitas vezes, também pode levar a exposição para casa. Isto acontece possibilitado pelos inúmeros recursos gráficos que vertem conteúdos em forma de folhetos informativos, brochuras e catálogos. Os formatos podem ser dos mais variados seja com o propósito de divulgação de conhecimentos estéticos e históricos; de especificidades técnicas ou funcionais; de formação artística ou educação sentimental. Os catálogos muitas vezes são elaborados para comporem parte mesmo da exposição e comporem com a exposição mesma. Se com isto compreendem não apenas a função de registro, como se documentassem uma exposição, mas também de desdobramento poético quando estruturados com a intenção de compor junto com o exposto como mais uma obra.

A instrumentalização dos interesses envolvidos e do contato com o público possui grande dependência do catálogo artístico, seja ele um volume industrial, seja uma obra específica de arte contemporânea. Defino catálogo comercial ou industrial como sendo o volume bibliomórfico produzido a partir de parâmetros mercadológicos de concepção e acabamento técnico, buscando atender expectativas primariamente socioculturais. Nele, a ação artística existe quase exclusivamente como assunto ou ilustração, e a instituição e os curadores assumem, orgulhosamente, o papel de exegetas da arte. A sua imprescindibilidade como documento é inquestionável, assim como seu poder legitimador de todas as instâncias envolvidas. É a função que define o catálogo como tal. Ele indica, arrola, registra, classifica, ilustra, explica etc. O formato é secundário, podendo ser mesmo um prospecto de algumas páginas (SILVEIRA, 2004, p.2).

O catálogo também adquire prestígio, porque é nele que acontece a permanência daquilo que é tão transitório: seja a própria exposição cuja montagem irá eventualmente ser desestruturada para a acomodação de uma próxima; seja a presença do visitante naquele espaço de exposição mais permanente. Com isto, levar para casa um instante daquele momento, não parece ser algo tão improvável assim.

A fetichização do souvenir passa a ser, nele, evidente. Mas apesar dessa explosão do século XX, é no index medieval e renascentista onde parece se encontrar a sua origem. No catálogo ainda por vir (no sentido restrito da palavra), o fichário, a classificação e o registro criariam o lugar por excelência de defesa às fragilidades da memória. A origem física do fichário ou do volume está numa solução antropométrica ligada à formatação de procedimentos racionais de combinação e arranjo, como no cruzamento do uso de letras e números numa dada disposição espacial. (...)O desabrochar decisivo do catálogo teria se dado no século XVI, como fruto do renascimento, tanto na forma de livro (códice, rolo etc.) como de espaço topográfico de coleção (o jardim botânico, por exemplo) **(op. cit., p.2)**

Como destino de um momento, aglomerado em um instante do espaço, formatado, diagramado, incorporado de sentidos, referências, narrativas o catálogo configura um procedimento em que pode até vir a ser considerado como uma exemplaridade do artístico. Mais uma vez, seguindo as indicações propostas por Paulo da Silveira, ao referir o catálogo ao conceito de *intermídias*⁸¹ (cf. *intermedia*) de Dick Higgins (1938-1998), um

caso clássico é o do artista suíço Daniel Spoerri. Sua obra *Topographie anécdotée du hasard* foi originalmente publicada em Paris pela Galerie Lawrence, em 1962, em pequeno formato. Foram impressos mil exemplares para serem enviados, substituindo a função que caberia a um convite ou outra peça gráfica. O livreto era derivado de seus *tableaux-pièges*, quadros armadilhas. A partir do croqui das coisas sobre sua mesa de refeições num determinado momento de uma tarde, a história de cada objeto, ou de suas relações como souvenir, era contada, compondo um painel muito particular, informativo das relações do artista e, portanto, do efervescente movimento artístico à sua volta. O livro não caberia em classificações literárias. O texto, nele, estava em função da obra de arte, literalmente. Mais tarde, em 1966, o trabalho foi bastante ampliado, e reeditado em inglês pela editora de Dick Higgins (um dos fundadores do movimento Fluxus) como *An anecdoted topography of chance*, com tradução de Emmett Williams, ilustrações de Roland Topor e colaboração de Robert Filliou. Anos depois, em 1990, o primeiro livreto foi republicado na França, em edição fac-símile, pelo Centre Georges Pompidou. Com esse e outros importantes trabalhos que assumem a forma mundana de uma simples brochura, o catálogo se instala como obra diferenciada e avulsa, independente de uma exposição **(op. cit., p.6)**.

81

Intermedia é um conceito descritivo das qualidades e características de atividades e proposições que não podiam ser contidas sob a chancela de uma única nomenclatura do gênero artístico (desenho, pintura, teatro, poesia) por sua efetuação transgredir as fronteiras do até então instituído.

Outra proposição que se fez valer das estratégias possibilitadas pela novas facilidades do meio gráfico foi a exposição|publicação ocorrida como descrita abaixo.

No domingo dia 15 de julho de 1973 chegava a bancas do país a exposição de Antonio Manuel, De 0 a 24 horas, publicada como suplemento de *O jornal*, com tiragem de 60 mil exemplares. O artista teve cancelada à última hora, por problemas políticos, uma exposição individual que ocuparia todo o terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista decidiu transformar aquela mostra numa exposição gráfica. Em depoimento, ele diz que propôs veicular no suplemento cultural a exposição não realizada no MAM e a diretoria concordou em ceder as seis páginas do segundo caderno. A exposição teve a mesma duração de um jornal na banca (CÂDOR, 2010, p.661).

O catálogo como espaço expositivo remete à possibilidade de tessitura da publicação como uma modalidade específica de enunciação. Algo cuja obviedade auto-evidente, quase faz com que passe despercebido. Afinal, se atento para as possibilidades da exposição de seus conteúdos e proposições a um público mais amplo, as publicações de artistas (em diferentes tipos de formato) são *artificações* de recursos disponíveis da mídia. No intuito de codificar ainda mais esta relação entre a publicação de artista e os significados do contexto mais amplo, um pouco de atenção será voltada para uma publicação de artistas brasileiros, a *Revista Malasartes*, editada entre setembro de 1975 e junho de 1976. Apesar da brevidade de sua existência, com a publicação de apenas três números, a *Revista Malasartes* assume o papel de realização ímpar no panorama artístico brasileiro em função do caráter crítico com o qual analisou a situação da arte contemporânea brasileira naquele momento. Editada no Rio de Janeiro sob a responsabilidade do jornalista Mário Aratanha, a publicação enfoca as artes visuais, embora também contemple a poesia, o cinema e a música. Idealizada por um grupo de artistas e críticos de arte, a revista se propunha a interferir no debate sobre a *política das artes* sem, para isto, apresentar outra inovadora tendência estética. As intenções são explicitadas no editorial do primeiro número que apresenta o caráter heterogêneo do grupo: pessoas que, apesar de terem “*formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si*” são unidas pelo “*consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que poderia desempenhar*” (MALASARTES, 1975). Entre os colaboradores podemos citar Carlos Vergara (1941-...), Luiz Paulo Baravelli (1942-...), Rubens Gerchman (1942-2008), Carlos Zílio (1944-...), José Resende (1945-...), Waltercio Caldas (1946-...), Cildo Meireles (1948-...) e Ronaldo Brito (1949-...).

Este grupo, por mais *dessemelhante* que fosse, é composto por expoentes de uma mesma *geração* que decidem uma tomada conjunta de posição. Vale frisar que esta tomada de posição já não se orienta a partir dos mesmos valores, afetos e percepções que norteavam a produção dos artistas modernos⁸². Ao invés disto, o desejo de revelar a experiência processual do artístico os fez questionar as diretrizes ideológicas do próprio circuito. Desta crítica ao fazer artístico em suas instâncias desde mais íntimas até mais públicas, transbordou em implicações sobre o sistema cultural brasileiro como um todo, resultando em uma explicitação de como operavam as práticas sociais que, atualizadas no meio artístico, promoviam ou excluía determinadas realizações plásticas.

Das suas considerações, estes colaboradores propuseram: **a.** a *ampliação do circuito* para a inclusão das práticas de artistas contemporâneos ainda incompreendidos; **b.** a *desmercantilização* do controle da produção e do gosto; e, **c.** a *produção de uma crítica* rigorosa que permitisse definir novos parâmetros historiográficos. Como consequência, estas propostas resultaram não apenas em uma reflexão que tomava consciência do artístico ser um sistema institucionalizado de produção de sentido, mas também em uma crítica da produção, recepção e circulação artísticas no contexto brasileiro daquele momento. Assim, a publicação da *Revista* promovia, pelo próprio existir, um **circuito informacional alternativo**, dentro dos moldes tradicionais do mercado editorial. Talvez por isto, uma vez estabelecidos os contatos e expostas as questões prementes, sua existência tenha sido tão fugaz. Enfim. Além da *Revista Malasartes*, outras publicações com diferentes enfoques também foram realizadas neste mesmo período; algo que indica não apenas o aumento do contingente de profissionais das artes no Brasil, mas também atesta a existência de um público leitor interessado em formar e se informar acerca dos critérios que especificam as características deste campo. Merecem destaque as revistas *Vida das Artes* (1975-6), dirigida por José Roberto Teixeira Leite; *Galeria de Arte Moderna* (1976), relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; *Arte Hoje* (1977), de Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça. A questão que se coloca é se, enquanto publicação de artista, será que a própria revista sobre o circuito artístico pode ser considerada um artístico em si mesma?

82

Ao invés de refletir sobre a necessidade de criação de uma nova linguagem que pudesse comunicar conteúdos ainda não expressos ou apresentar as características da brasilidade, a preocupação que transparece em alguns processos poéticos do circuito artístico brasileiro da década de setenta remete a questões sobre o circuito ideológico, bem como sobre a poética da palavra.

1. Circuito & Mercado de Arte

- ★ Função da Arte no ambiente cultural :
- a) leis do Mercado \rightarrow objeto/fetichismo
 - b) leis de incentivo \rightarrow produto cultural

Relação entre circuito e mercado : Sistema

como entender a situação da Arte : momento produtivo dos artistas & modo vigente do consumo/significação

Atores do Circuito \rightarrow artista · crítico · colecionador · marchand · público + pesquisador / teórico & historiador
em uma ideologia conservadora (por necessidade)

\hookrightarrow Arte como memorialização da civilização.
[dom vs. educação/aprentizado social]

Arte como Espaço Mítico

- ★ Estratégias de Bloqueio e Manutenção/Recuperação : controle da produção e distribuição (privilegiar/recolocar linguagens)
- \hookrightarrow Exclusão \hookrightarrow Legitimação/Retrospectiva
- a) Lugar de Exposição (institucionalização)
b) textos críticos (vs. análise da especificidade do trabalho de Arte)
c) mundanidade (opinião) \rightarrow padrão de gosto
- divulgação
significação prévia
convencional
neutralizadora

2. Circuito & Produção

- ★ Como acontece a apropriação da Arte Contem posição pelo Mercado? vs. Mito Históricas da Tradição Artística.
Vanguarda

Mercado : garantia econômica da continuidade do trabalho
Produção e crítica do circuito/do sistema

- ★ Quais as formas alternativas de divulgar?

- ★ Como politizar : trabalho/mercado · trabalho/circuito · circuito/ambiente cultural

Artista : processos de significação

3. Circuitos & Ambiente Cultural

- ★ Qual a relação entre Arte e Elit? Absença/Estabilidade Social
Cumplicidade Ideológica

Caráter Inicialista \rightarrow intervenção.

- ★ Quais as situações alternativas?

O que significa trabalho coletivo?

- a) resignificar o artista/trabalho artístico : mitificação & personalização : privilégio
- b) como organizar uma História Crítica de Arte Brasileira?

Produção Técnica sobre Arte Brasileira Contemporânea

Fig.184 • Luisa Günther (2012) ...sobre o circuito. Desenho.

Afinal, qual a diferença entre perceber o artístico e ler uma coletânea de textos sobre Arte escritos por artistas e críticos? Ou será que esta é realmente a questão? De qualquer forma, vale mais uma breve citação travestida de devaneio pois, assim como a sintaxe da linguagem visual estrutura padrões perceptivos, uma revista não se compõe apenas de um conjunto de informações apresentadas, mas também implica uma série de arranjos editoriais que influenciam os modos de leitura. Considerações a este mesmo respeito ecoam entre outros que informam que:

atualmente não esperamos, encontrar trabalhos visuais impressos em revistas, esperamos que haja comentários críticos, históricos, sobre eles, reproduções fotográficas. As estruturas de identidade de objetos de arte foram colocadas sob tensão, consecutivamente, por cada movimento artístico, e a sucessão de novos movimentos se tornou mais rápida neste século. Tendo em vista esse fenômeno, talvez a questão proposta anteriormente possa ser alterada para: “Será que este editorial pode ser levado em consideração como um membro da classe ampliada dos ‘trabalhos de artes visuais’? (ART & LANGUAGE, 2006, p.239).

Aos poucos, fica evidente que, além de determinadas práticas visarem conservar ou transformar a estrutura do campo, a própria dinâmica do circuito com seus mecanismos de legitimação institucional, também operam como instâncias em que ocorre uma imbricação entre artistas, críticos e historiadores. É possível destacar ainda que, **a cada momento em que uma produção do artístico transborda os limites do instituído, aparecem também circuitos alternativos para suas realizações experimentais para além da rede institucional já estabelecida.** Assim, para além dos espaços expositivos de museus e galerias ou do respaldo da crítica, por vezes, artistas e outros **propositores** inovam com poéticas que contribuem para uma cena repleta de manifestações inclassificáveis na nomenclatura canônica, manifestações propícias a novos espaços e outros públicos. Por mais que isto, atualmente, pareça adquirir aos poucos uma tessitura do comum. Ainda mais considerando que isto não é nada de novo e tampouco esta prática é característica exclusiva deste momento, ou daquele que vem sendo referido em relação à *Revista Malasartes*. Isto acontece pelo menos desde os tempos dos impressionistas, que expuseram suas obras pela primeira vez em 1874 no estúdio fotográfico de Félix Nadar. Sem mencionar o *Salon des Indépendants (1884)*, o *Salon de la Rose + Croix (1892-97)*, o *Salon de La Section d’Or (1912)*, o *Cabaret Voltaire (1916)*, ou no caso brasileiro a *Semana de Arte Moderna (1922)* - expressões iniciais entre tantas outras. Em cada uma delas artistas buscaram não apenas ocupar novos contextos e espaços, mas também desempenhar novas situações e funções.

Entre estas novas funções podemos destacar a redação de manifestos e a publicação de revistas que passaram a existir em relação de diálogo e de interdependência com as realizações plásticas e, também, umas com as outras. Além dos conhecidos manifestos *Futurista* (1909), *Dadá* (1918) e *Realista* (1920) ou *Antropófago* (1928), *Ruptura* (1952) e *Neoconcreto* (1959), podemos destacar no circuito internacional as revistas *Skupina Vytvarnych Umelcu* (1911-4), *Der Blaue Reiter* (1912), *A Tett* (1915-6), *De Stijl* (1917-32), *Valori Plastici* (1918-20), *Unovis* (1919-20), *L'Esprit Nouveau* (1920-5) *Blok* (1924-6), *Cercle et Carré* (1929-30), *Corrente* (1938-43), *Angry Penguins* (1940), *Arte Madí* (1940), *Reflex* (1948), *Gutai* (1954-72), *Art & Language* (1968), entre outras (cf. DEMPSEY, 2003). Já no caso brasileiro, podemos apontar que revistas similares estavam geralmente associadas a movimentos literários e, apenas secundariamente, a processos poéticos das artes visuais. Como exemplo, cito as revistas *Nitheroy* (1836), *Minerva Brasiliense* (1843), *Laterna-Mágica* (1844) e *Guanabara* (1849), todas publicadas por iniciativa de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), bem como aquelas decorrentes do

movimento modernista, em São Paulo, que culminou com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e trouxe para a arena editorial um grupo de intelectuais firmemente dispostos a colocar em circulação seus escritos de ideais artísticos. Em razão da dificuldade de encontrar uma editora capaz de acompanhar suas propostas gráficas e o conteúdo inovador de seus textos, esses homens de letras e artistas plásticos decidiram arcar com os custos de produção. Foi nesse contexto que vieram à tona as revistas *Klaxon*, *Arco & Flecha* e *Estética*, com textos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Menotti Del Picchia, ilustrados com desenhos de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Brecheret e Anita Malfati (EL FAR, 2006, p.40-1).

Indico ainda as revistas *A Revista* (1925) sob a responsabilidade de Carlos Drummond de Andrade; *Terra Roxa e outras terras* (1926) e *Festa* (1927), de Tasso da Silveira; e, *Orfeu* (1947), editada por Lêdo Ivo (cf. TELES, 1997). Notáveis estas iniciativas em virtude do rastro de impossibilidade deixado pela política cultural colonial portuguesa que até 1808 proibia a impressão de textos e limitava o acesso à instrução e à educação no Brasil. Essa situação desoladora é comentada com uma pitada de humor, nada menos que um século depois, pelo editorial de *A Revista* que afirma “*falta-nos desde a tipografia até o leitor, quanto a escritores, oh! temos de sobra*” ao que completa, com certo sarcasmo: “*assim, Deus Nosso Senhor mande uma epidemia que os reduza à metade*” (DRUMMOND de ANDRADE, 1925).

É preciso explicitar que, fundada somente em 1808, a Imprensa Régia tinha o objetivo de tão somente prestar os serviços de publicação de textos relativos à legislação e outros documentos oficiais. Em pouco tempo

até mesmo pela falta de outras tipografias no país e pela demanda de feitos ligados a arte, cultura e oratória, o governo português deu à Imprensa Régia um uso mais difuso, (...) permitindo em seus prelos a passagem de textos literários e de conhecimentos gerais (EL FAR, 2006, p.16).

Aos poucos outros espaços de possibilidade foram preenchidos pela iniciativa privada de editores como *E. & H. Laemmert* (1838), *Paula Brito* (1840), *Livraria Garnier* (1844), *Casa Garraux* (1860), *Livraria Teixeira* (1876), *Livraria do Povo* (1879), *Monteiro Lobato & Cia* (1917), que contribuíram para diversificar o mercado com a oferta ampliada de gêneros, desde novos títulos e autores, até os clássicos consagrados da literatura universal. Nesta primeira fase de ampliação não-estatal do mercado editorial, nem sempre existiu o interesse para se investir em desconhecidos. Restava aos autores emergentes a opção de pagar do próprio bolso pela impressão de seu manuscrito, como sucedeu com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*|1881 de Machado de Assis; *Casa de Pensão*|1884 de Aluísio de Azevedo; *O Ateneu*|1888 de Raul Pompéia; todas as obras de Lima Barreto exceto uma; e, *Macunaíma*|1928 de Mário de Andrade. Eventualmente, as demandas do mercado levam ao desenvolvimento de meios de comunicação de massa e à tímida implementação de uma indústria cultural que intensifica-se na década de 1950. A virada do século XX marca o advento de um aumento na demanda do mercado editorial que, por sua vez, leva ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa cuja implementação de uma indústria cultural intensificou-se na década de 1950. O barateamento dos materiais impressos de modo que os volumes luxuosos destinados ao consumo por parte de uma elite erudita cedem espaço para brochuras realizadas a baixo custo voltadas para a informação rápida e despreziosa, bem como para o entretenimento. No que tange às artes visuais, numa época em que ainda era difícil o acesso a obras originais em função de uma carência de museus ou galerias, as publicações especializadas apresentavam-se ao público como divulgadoras de conhecimentos de uma realidade artística internacional, sendo também responsáveis pela conscientização das possibilidades de uma estética nacional autóctone. A vontade de uma arte comprometida com a problemática social e a pressão dos acontecimentos sociais decorrentes do movimento político-militar Tenentista da década de 1920, bem como da Revolução de 1930, provocam mudanças sensíveis na conduta de artistas e intelectuais brasileiros.

Acrescido a isto, a vinda e a fixação de europeus, intensa em função dos acontecimentos políticos na Europa, continua a constituir um aspecto relevante da história da produção artística brasileira - como já havia acontecido antes com a vinda da Missão Artística Francesa em 1816. O curioso é que estes imigrantes ou filhos de imigrantes - de Lasar Segall a Cândido Portinari ou de Alfredo Volpi à Tomie Ohtake - introduziram na arte brasileira uma nota nacional, como foi o caso dos integrantes do Grupo Santa Helena, e **paradoxalmente, encaminham a cultura brasileira à sua auto-indagação** (ZÍLIO, 1983; ZANINI, 1983; 1991; MORAIS, 1995; CHIARELLI, 2002). É neste contexto que a revista ilustrada passa a ser uma tática de divulgação e circulação, sendo os dois maiores expoentes brasileiras deste período as revistas *O Cruzeiro* (1928-75) e *Manchete* (1952-2000). Vale a pena frisar a importância das revistas ilustradas para a divulgação e circulação, não apenas das curiosidades supostamente banais do cotidiano, mas também de informações relativas ao próprio campo artístico. Relativo a isto, se em um primeiro momento deste modernismo brasileiro existiram registros e manifestações artísticas preocupadas com as particularidades plásticas de um possível nacionalismo estético brasileiro, eventualmente nas décadas de 1940 e principalmente na de 1950, ocorre uma ruptura de cunho internacionalista⁸³. Na ansiedade de provar-se internacional, no desejo de atualizar-se e acompanhar o surto de progresso que assolava o país, uma nova vertente da produção artística brasileira abraçava os conceitos construtivistas que prescreviam a pesquisa plástica pura da forma e cor. Uma modernidade austera, de linguagem universal que se queria inteligível a todos os povos em todos os tempos, representativa de um suposto progresso inevitável, seria a renovação desejada por uma humanidade ímpar na história. O marco desta ruptura é um manifesto homônimo do Grupo Ruptura que dá visibilidade às opiniões entoadas.

83

Além de haver interferido em linguagens, as influências internacionais da década de 1950 também podem ser identificadas no mercado de arte brasileiro (BUENO, 2005) que passou a promover obras e estilos que consolidavam diálogos e influências, consonâncias e dissidências entre imaginários supostamente universais. Se no Brasil até então, as manifestações artísticas eram divulgadas em poucas galerias, em artigos jornalísticos ou pela publicação de manifestos que expunham premissas e intenções plásticas, a eventual consolidação de coleções de arte moderna pela elite e sua tímida inclusão em acervos de museus fomentaram/legitimaram a formação de artistas aptos a romper com a tradição estética clássica, com a historiografia artística tradicional. Nestes termos, as inaugurações do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) em 1948 e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em 1952, marcaram uma nova fase de consolidação de um projeto de política cultural e educação artística no país.

Publicado em 1952, este manifesto se propunha a romper com “*todas as variedades e hibridações do naturalismo*” bem como com “*o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer*” (CORDEIRO, 1987). O principal interesse destes artistas concretos foi a defesa da autonomia de uma pesquisa artística fundamentada em princípios capazes de promover a inserção da arte na sociedade brasileira⁸⁴. Este interesse era corroborado pelo uso que fizeram de materiais como o esmalte, a tinta industrial e o compensado. Para estes artistas, o objeto artístico realizava-se enquanto concretização de uma ideia universal e inteligível com base racional, de preferência matemática. Em meio a tais preceitos, a expressão individual, as particularidades e idiosincrasias, não têm lugar no processo artístico. Apesar de sofrer uma reação inicial negativa, a eventual consagração das tendências abstratas da arte concreta de vertente geométrica, começou a consolidar-se justamente no decorrer da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1951. Esta consagração indicou o início da superação da discussão até então vigente, que contrapunha figuração e abstração como manifestações artísticas incompatíveis (PEDROSA, 1981a; 1981b; 1986a; 1986b; GULLAR, 1998; CHIARELLI, 2002; AMARAL, 2003), instaurando um novo debate, agora voltado para as vertentes da abstração. As questões e definições sobre o estatuto da produção artística, introduzidas por estes artistas mobilizam debates e tornam-se fundamentais para a compreensão da posterior dissidência que tem sua origem no *Grupo Frente*, na cidade do Rio de Janeiro. Eventualmente as divergências entre os grupos concretos paulista e carioca acabaram por provocar uma cisão formal entre eles, discordância que foi explicitada no *Manifesto Neoconcreto* divulgado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22 de março de 1959 e culminou com a realização da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no MAM/RJ. (*Bem!*)

84

É possível afirmar, portanto, que a década de 1950 foi marcada por uma nova modernidade estética para o Brasil, diferente daquela proposta em 1922. O próprio contexto histórico possibilita perceber as diferenças: já a partir do final da década de 1940, a democratização do país e a restituição das liberdades políticas após o surto de getulismo anunciavam a atmosfera otimista que embalaria as elites intelectuais brasileiras. Marcadas pela imagem de um país prestes a se modernizar, com o fim do Estado Novo, as novas formas de associação política e sindical, os processos de urbanização e a crescente industrialização do país, tudo parecia indicar progresso. A associação brasileira com capitais externos configurou novas dinâmicas sociais e conquistas tecnológicas que promoveram o surgimento e consolidação de indústrias de base e de bens de consumo. A ideologia do desenvolvimentismo transparecia nas recém inauguradas redes de comunicação e de transportes, na extensão diversificada das áreas urbanas, na complexidade do sistema comercial, industrial e bancário (FERNANDES, 1974). Para consolidar este cenário, Juscelino Kubitschek ao ser eleito anunciou que promoveria 50 anos em 5 e, ao efetivar a construção de Brasília, consagrou o moderno com novo cânone estético: símbolo do futuro a ser concretizado.

Após esta digressão, é possível retomar uma análise sobre a relação entre intelectuais-artistas e as estruturas editoriais da imprensa brasileira. Isto porque o próprio *Manifesto Neoconcreto* é expressão que se apresenta através da imprensa, mediante uma apropriação dos mecanismos de circulação do circuito da mídia.

Interessante pensar que a inserção deste manifesto no Jornal do Brasil é uma extensão estética já que esta publicação diária também buscou articular uma nova identidade visual, em consonância com o momento.

Em 1956, o Jornal do Brasil, que durante muitos anos foi tido como um 'boletim de anúncios' deu início à sua reforma com a criação do Suplemento Dominical, o SDJB, que tinha à frente Reynaldo Jardim. O SDJB recebeu a colaboração de poetas, escritores, artistas plásticos, todos os jovens de vanguarda ligados ao movimento concretista (...) O jornal ampliou o noticiário, adotou a fotografia na primeira página e, a partir de 1959, sob a orientação de Amílcar de Castro, sofreu modificações gráficas. Surgiram o Caderno C de classificados, e o Caderno B, dedicado às artes, teatro e cinema. (ABREU, 2002, p.11).

Nos anos de 1950 a imprensa brasileira dependia dos favores do Estado, seja com isenções fiscais, publicidade governamental ou na distribuição das quotas de papel, matéria-prima importada. Este quadro precisou modificar-se em função da diversificação das atividades econômicas advindas com a implementação das indústrias de base e de bens de consumo. A partir de então também tiveram início os investimentos substanciais em propaganda e surgiram as primeiras grandes agências de publicidade no país. Interessante ressaltar que foi por interesse da publicidade que muitos jornais passaram a se preocupar em aumentar a sua circulação. Como as agências davam prioridade aos veículos de maior tiragem, os anúncios eram uma forma simultânea de dependência ao mercado e libertação das amarras do Estado. No caso brasileiro, este impasse entre mercado e política, bem como suas implicações na sobre-determinação dos conteúdos, aconteceu não apenas junto ao mercado editorial, mas também nas práticas das artes. Esta oposição entre formas expressivas e dinheiro reproduz-se no campo artístico na dicotomia entre a **arte pura** que pode ser considerada *simbolicamente dominante, mas economicamente dominada* e a **arte comercial**. Como consequência, resulta a

oposição secundária conforme a qualidade das obras e a composição social dos públicos correspondentes. No polo mais autônomo, isto é, do lado dos produtores para produtores, essa oposição se estabelece entre a vanguarda consagrada e a vanguarda nascente ou a vanguarda envelhecida, mas não consagrada (BOURDIEU, 2001, p.66).

A autonomia relativa implícita na opção simbólica de produzir para outros produtores faz sentido quando é considerada a qualidade hermética de algumas vanguardas que nem sempre são compreendidas por um público mais amplo. É o risco que se corre quando da inovação, seja de conteúdos pictóricos, seja de discursos verbais. Afinal, não é à toa que aqueles primeiros autores de uma literatura nacional modernistas precisaram financiar suas próprias publicações. As implicações relativas às formas de sociabilidade propiciadas pelas artes e, em específico, a relação entre arte e sociedade/conjuntura política é, deste modo, colocadas no centro das discussões. Especificamente ao contexto imediatamente anterior à publicação da *Revista Malasartes*, com a *configuração sócio-histórica* (ELIAS, 1990) brasileira inaugurada com o Golpe de Estado de 1964, seguido pelo Ato Institucional nº 5 de 1968, requisitou-se uma nova postura crítica por parte dos artistas, em suas produções. Ao criar situações que incitavam a participação do espectador e, implicitamente também transformavam o papel do artista na sociedade, de modo a pôr em evidência as contradições existentes. As ações coletivas seriam então como metáforas explícitas das urgências contestadoras e dos limites da expressão cotidiana.

Esta mudança de referencial na relação do espectador (*mas também do artista*) com a proposição de Arte desencadeou, de fato, uma série de questionamentos sobre a caracterização das identidades envolvidas e suas funções sociais. Nestes termos, já que a condição de artista não seria algo inerente nem dada ao ator social, mas construída pelas relações sociais estabelecidas, fazia-se necessário não apenas reabilitar a subjetividade no processo criativo artístico, mas também engendrar novas possibilidades no circuito. Entretanto, estas salutares intenções defrontam-se com uma elite cultural brasileira que justamente promovia (*e ainda promove, como fazem as outras demais elites, mistério nenhum nisto*) sua inserção simbólica mediante o consumo de valores e costumes, de modas e estilos. Assim, esta elite visava não apenas à manutenção de certos aspectos *consagratórios* do campo artístico - como, por exemplo, a obra de arte propriamente dita - como também não tinha maiores interesses frente à uma expansão do plano cultural que resultasse em uma diversificação dos mecenas, dos produtores de artigos culturais e do público consumidor. A concentração dos mecanismos de conferência de status pelas artes equipara-se à centralização dos veículos de comunicação a partir da década de 1960. Se a princípio, este monopólio da informação era visto com bons olhos pelos donos da notícia, aos poucos, com o agravamento da crise política percebe-se quão comprometidos estavam com a situação pela simples incapacidade de poderem se posicionar diante dela.

Deste silêncio surge a oportunidade para a existência de uma imprensa alternativa, quase toda de caráter político por fazer oposição sistemática ao regime militar, mediante a denúncia da tortura, da violação dos direitos humanos e das críticas direcionadas ao modelo econômico. Como não havia a possibilidade de burlar a censura, sob pena de fechamento da publicação, artifícios eram desenvolvidos no sentido de evitar publicar notícias factuais ou críticas diretas e, ao invés disso, descrever situações de fome, desemprego e miséria. Entretanto, tratava-se muito mais de fazer um contraponto à imprensa do que, efetivamente, substituí-la.

Os jornais de oposição surgiram de todas as formas, nasciam de discussões em pequenos grupos e ganhavam mercado seja pela venda de mão em mão, seja por intermédio das bancas de jornal, com todas as dificuldades implícitas da época e mais as inerentes à distribuição no intrincado mercado de jornais e revistas (GILFRANCISCO, 2004).

Esta relativa liberdade teve o efeito de promover mais debates, promovendo inúmeros parâmetros críticos à conjuntura instaurada. Na imprensa alternativa destacaram-se as revistas *Pif Paf* (1964), *Exemplar* (1967), *A Carapuça* (1968), *O Pasquim* (1969-91), *Bondinho* (1970), *Flor do Mal* (1970), *Grilo* (1971), *Já* (1971), *Pato Macho* (1971), *Opinião* (1972), *Ex* (1973), *Movimento* (1975), *Em Tempo* (1977), *Enfim* (1979), entre outras (cf. BRASIL, 2005). Eventualmente, a diversificação da audiência é acompanhada pela abertura política iniciada no governo Geisel (1974-1979) e levada adiante no governo Figueiredo (1979-1985). Esta estratégia de liberalização política tinha a finalidade de recuperar o apoio da sociedade. O que não impediu que jornalistas, movidos por sentimentos cívicos de outra natureza que dos militares, prosseguissem com suas incursões discursivas. Muito pelo contrário.

Havia, basicamente, duas grandes classes de jornais alternativos. Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do nacional e do popular dos anos 50 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 60. (...) A outra classe de jornais foi criada por jornalistas que passaram a rejeitar a primazia do discurso ideológico. Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, tinham suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean-Paul Sartre (KUCINSKI, 1991).

Como será que estas diferenças repercutem na forma ideológica da *Revista Malasartes*? A pertinência deste questionamento reside na semelhança de condições intelectuais que permeiam este momento histórico, seja em termos da exposição a determinadas categorias teóricas, seja em função de uma dinâmica própria das gerações envolvidas.

A opção de promover novas possibilidades, alternativas no plano discursivo é questão pautada pelo texto de Ronaldo Brito que inaugura o primeiro número:

independente de suas linguagens, passou a ser necessário aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social? Há provavelmente urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas, ao nível da produção e veiculação de seus trabalhos. Uma mobilidade essencialmente tática, voltada para fora (...) e que permita, por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. Ou mesmo criar formas alternativas de venda e divulgação, sem a ingenuidade de considerá-las a solução para o problema da apropriação da arte pelas classes ricas (BRITO, 2006, p. 265).

Se a questão de maior urgência é relativa às modalidades de intervenção no circuito, intervenção esta que deve promover novas produções visuais e decorrentes reflexões teóricas, as indignações sinceras são relativas à função da arte no ambiente cultural brasileiro. Como transformar as leis do mercado que valorizam exacerbadamente a obra de arte e a transformam em bem de consumo ostentatório? Esta discrepância entre o valor de culto e o valor de exposição da manifestação artística - ou entre seu valor de existência e seu valor de promoção - suscitaram empreendimentos inusitados no plano das práticas: as inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles (2006), as propostas de arte postal de Paulo Bruscky (2006) e Julio Plaza (2006) ou de guerrilha cultural de Julio Le Parc (2006). Para refletir sobre este tema entre outros, os textos publicados, traduzidos ou reeditados pela *Revista Malasartes* que merecem o destaque de seus autores colaboradores são os seguintes: Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Roberto Pontual, Joseph Kosuth, Allan Kaprow, Terry Smith, além de extratos dos futuros livros *A Querela do Brasil*|1982 de Carlos Zilio e *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura*|1985 de Ronaldo Brito. Estas realizações, inseridas em um mesmo espaço editorial poderiam até fazer com que se questionasse quais seriam os limites entre uma proposição artística e a Literatura. Ainda mais se for considerado que, além de uma linguagem artística, a Literatura é uma modalidade específica de enunciação em que se articulam as subjetividades de escritores e leitores por meio de textos (que na maior parte das vezes) dependem do formato impresso (geralmente em forma de livro) que atravessa a editora, a livraria e circula por entre o público como reduto cultural de memórias, ideias, pensamentos e sentimentos acumulados.

Como pautado pelo grupo Art&Language, os limites entre o que seria um texto sobre arte e um texto artístico eram fluidos (*Fluxus!*) já que o próprio texto teórico poderia ser uma proposição caso atuasse deste modo. Por entre os meandros da arte conceitual, este era justamente o ponto de ruptura entre o que seria o artístico enquanto intenção e o formalismo como estrutura que pré-condiciona. O artístico seria não somente uma composição cujo arcabouço invariavelmente remete a uma condição, mas uma possibilidade dos conceitos verterem suas dinâmicas próprias. Se há tempos existe uma relação do artístico como imagem com o artístico como palavra, relação que oscila entre a descrição, nomeação, narração, explicação, a modernidade provoca um deslocamento único a partir do momento em que

as palavras não evocam mais apenas seu conteúdo. Elas passam a valer por si mesmas como elementos gráficos expressivos. Ao se liberar do compromisso narrativo a palavra se torna para a arte moderna uma imagem ou um desenho. As palavras e o desenho não evocam nada mais do que a si mesmos, sua presença material. Um desenho passa a ser visto antes de tudo como um desenho, e não como uma representação de algo (GIANNOTTI, 2004, p.95).

Se isto é válido para as palavras, como classificar o pensar do pensamento?

É possível? Pensamentos evocam si mesmos? Como?

Os pensamentos que emanam em palavras são tão distintos assim

dos que se configuram por imagens,

notas musicais,

fórmulas matemáticas,

movimentos corporais?

Se imagens são imagens e as palavras deixam de ser conteúdos, mas também estruturas visuais aparentes, mais uma vez é preciso considerar as condições que delimitam aquilo que está diante dos olhos. O quê afinal, distingue a literatura enquanto texto artístico de algumas proposições de arte conceitual enquanto domínio de palavras?

Historicamente, segundo Alain Viala (1985), a *literatura* teria surgido apenas em meados do século XVII, com a criação das principais academias, o surgimento dos direitos autorais e o crescimento do comércio de obras, quando então, a arte de escrever começou a separar-se do saber erudito e as expressões *gens de Lettres* ou *homme de Lettres* já não eram suficientes para expressar a diferença então esboçada. A distinção lexical mais imediata foi dada então pelo termo *poeta* que se diferenciava do letrado ou especialista do saber, mas se aplicava a todos os *mestres da forma* fossem eles autores de obras em verso ou em prosa, de literatura de arte ou de entretenimento. A substituição dessa designação abrangente pelo termo *escritor* parece localizar-se ainda no século XVII, quando *escritor* começa a ganhar o sentido de criador de obras com objetivo estético, o qual passou a se impor sobre a aplicação em vigor até então, de *escriba*, *copista*. É interessante observar a sobreposição do termo *escritor* e o de *autor* (...) O espaço da literatura, da criação literária, em nossa cultura, então, encontraria paralelo com aquilo que confere ao indivíduo, como ser único e singular, lugar especial e privilegiado, destacado da sociedade. E não tem outra direção que caminham algumas das ideias sobre a arte de escrever da modernidade: criação solitária, envolvendo uma *psicologia* dos personagens e uma *psicologia* do autor, axiada sobre o tema da *inspiração íntima*, devendo brotar das profundezas do indivíduo-autor (Duarte, 1981:43); além disso e especificamente, uma linguagem própria ao indivíduo criador (e, portanto, contrária à norma), de função expressiva (e não estritamente comunicativa), onde se privilegia a polissemia (em detrimento da clareza) e efeitos de deslocamento; linguagem esta que por muito tempo foi associada à *conotação*, em oposição à *denotação*, utilizada na comunicação cotidiana, não *poética*, da sociedade (Costa Lima, 1973:3-6). Assim, além de solitária e íntima, é também na sua especificidade – domínio da linguagem – que a arte de escrever, tal qual concebida na nossa cultura, revela seu ancoramento ao primeiro termo da dicotomia indivíduo x sociedade. E, se formos um pouco adiante, veremos que, é no *indivíduo* (sujeito criador ou sujeito leitor) que a literatura se consubstancia, é nele também que ela para, ou seja: se o desvio é valorizado como manifestação da individualidade única em sua plenitude, só o é enquanto limitado à dimensão individual; enquanto escritor e sociedade partilharem "*da mesma convicção quanto à 'normalidade' do não-poético, isto é, da sociedade*" (Costa Lima, 1973:7) e a criação literária não incidir sobre objetos "*dotados de potência modificadora*" (id., ibid.). Assim, uma vez valorizada e enquadrada como desvio, a literatura adquire legitimidade própria, que lhe confere plena liberdade de criação, onde tudo se torna possível – já que não tem *responsabilidade social* e pode, por isso mesmo e nestes limites, revelar à sociedade sua loucura, propor questões, permitindo o prazer na dúvida (ALBERTI, 1991, p.68; p.70).

(pois é: às vezes, as citações ainda são a melhor maneira de especificar exatamente o que se gostaria de dizer)

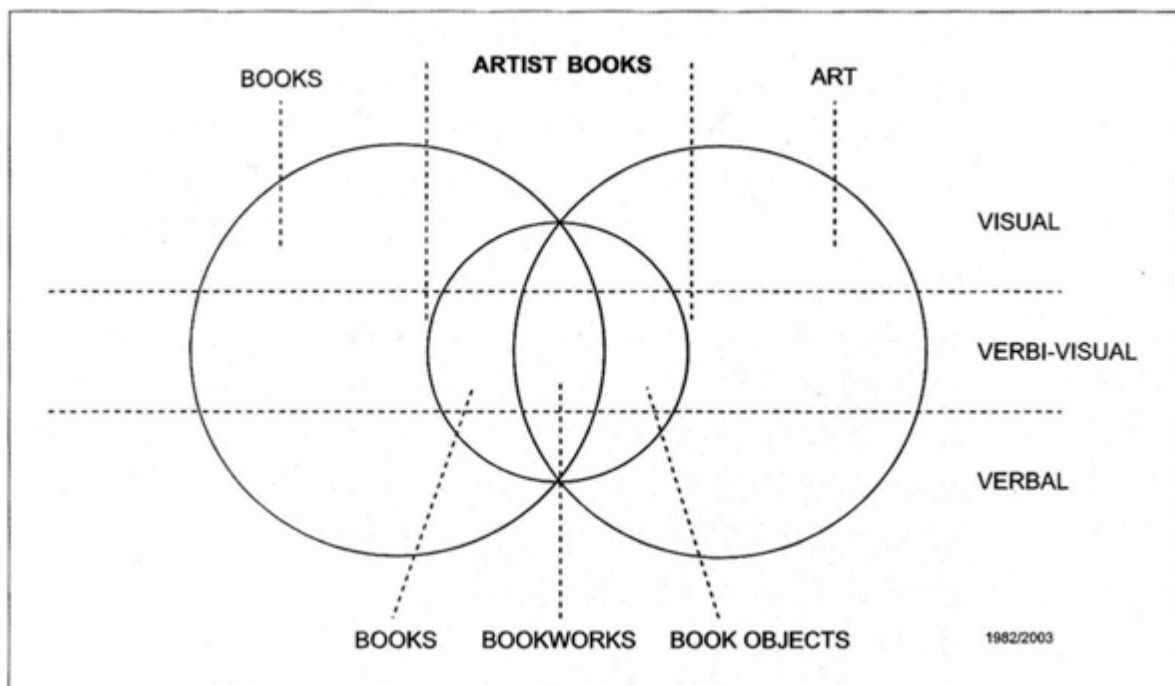
Por vezes, são justamente as palavras de outros que conseguem significar para nós mesmos o que pensamos, acreditamos, sentimos, sabemos. Talvez seja este compartilhar que realiza a comunidade, sociedade, o momento histórico, o contexto como um fluir de experiências.

E quais seriam as experiências consideradas significativas a serem compartilhadas? Qualquer uma? Todas? Ao que parece, não. Tanta coisa passa despercebida, fica esquecida, é sonogada. Independente se de forma intencional ou não, cada contexto, momento histórico, sociedade, comunidade escolhe aquilo que julga ser significativo, exemplar, exclusivo, de acordo com os interesses, as intenções, as vontades, as percepções. Com estas afirmativas vagas, pode até parecer que estou reificando um processo muito mais complexo, personificando estruturas sistêmicas amplas e ramificadas de sentido. De fato. Outra forma de pontuar esta questão seria remetendo-a ao conceito de **Paideuma**. Atribuído a Ezra Pound (1885-1972) e também ao etnólogo Leo Frobenius (1873-1938), *paideuma* seria uma forma de estruturar os significados e de ordenar o conhecimento de modo a possibilitar uma remissão àquilo que é pertinente em detrimento do que é obsoleto. É evidente que, tanto o que vem a ser pertinente, quanto o que é considerado obsoleto, varia de acordo com a atribuição de valores, de importâncias. A questão é que estas fronteiras de sentido existem, talvez devido aos sentidos sobrepostos pela interpretação, mas também pelas próprias distâncias seja entre as gerações; entre as experiências; as subjetividades. Se a questão se desloca para o das fronteiras entre as linguagens, não apenas faz-se necessário refletir sobre a língua, mas também sobre os códigos. Aqui a *poliglossia* ocorre por entre a visualidade artística e a escrita do semântico; mas também, por entre a teoria sociológica e a da produção artística; pelo limiar das línguas que compõem as referências desta escrita; pela escolha de ser uma escritora-narradora-personagem “*diante de um dilema: o desafio estético [de] criação de sua fala – [para] descobrir o desejo que a move (...) na iminência de encontrar método para sua escrita e buscar novas posições do sujeito na língua* (MADEIRA, 2012, p.48). Com isto, talvez o que se busca, é de fato, fazer uma literatura-sociológica-e-artística. Aqui

literatura é entendida como uma força. Nem instituição nem corpus de obras canônicas. Um lugar na língua, um espaço para a exploração da subjetividade dos indivíduos cujo itinerário é capaz de sintetizar a história de comunidades inteiras. Espaço das emoções e do mistério que ronda a experiência. Experiência que só se torna significativa se encontra sua forma narrativa, isto é, se encontra o narrador para pô-la por escrito. Histórias e personagens são, portanto, o resultado da experiência e da imaginação, que tornam possíveis novos usos da língua, fazendo-a ganhar vida própria, atropelar-se, ordenar, fragmentar e recompor-se – uma língua que pensa. Seres de letra e de papel, os seres de ficção adquirem veracidade por meio de detalhes que desvelam seus dramas, sua história, seu vigor. Personagens são circunscritos por discursos (sobre si, sobre os outros, sobre o mundo) em um entretecer de vozes simultâneas e múltiplas. Há, muitas vezes, variações de olhares, modulações de tonalidades, mesmo quando as sequências, as frases, as palavras, se repetem idênticas (op. cit., p.49).

Aqui, além de narradora de mim mesma em busca de uma simultaneidade entre minha experiência e o conhecimento de outros, é o uso da escrita que realiza a compilação e desvela fragmentos e dramas; imaginação e o seu avesso; palavras e suas estruturas idênticas. Talvez por isto, o formato para apresentar esta *tese|coisa* tenha sido uma aproximação ao do *livro de artista*, estrutura discursiva apresentada em formato de obra em que “*as expressões da narrativa se apresentariam numa condição de múltipla existência (...) um dos suportes por excelência de narrativas experimentais*” (1998, p. 109). Se uma tese é o espaço de exposição pública de uma pesquisa, apresentado como uma encadernação recheada de conteúdo, aqui este formato migra para ser o suporte de uma experimentação narrativa no qual a densidade dos significados está acumulada nos detalhes. Desde a tipografia, a diagramação, o papel, as imagens escolhidas, os enxertos manuscritos, cada um destes elementos configura um espaço para a experiência de um sensível e para a inserção do leitor na teoria sociológica (também do artístico). Faço duas ressalvas: a primeira que a discussão teórica apresenta uma alternância de linguagem entre estruturais mais formais e outras bastante coloquiais; a segunda, que a teoria sociológica nutre distintos tipos de relação com a produção de conhecimento em Artes (seja teórica, histórica, crítica ou poética) em momentos de maior ou menor assimetria mútua, mas sempre, com intenção de diálogo. Agora, o que seria o livro de artista?

☐



☐

☐r. ,Q] ZkksBMMi9ag8,☐r1gg: rCjDVMa np1g8[C'] a ãe ýý&X,☐ B98☐gg n9,☐

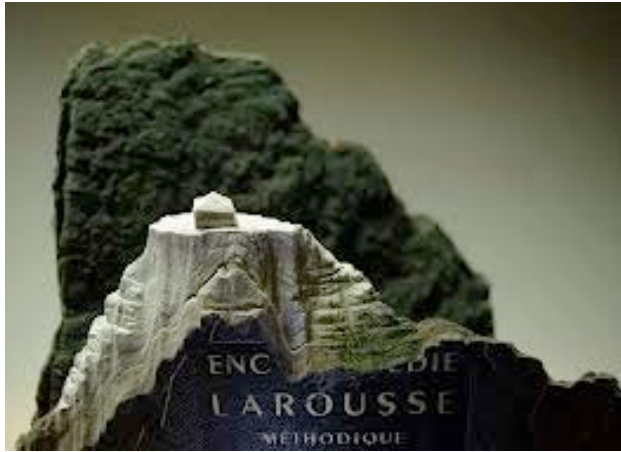
☐

☐

Para além deste diagrama (*que é autoevidente*), é preciso considerar que “os livros de artista surgem em um contexto de indeterminação das obras de arte e em função de uma ausência de categorias que nomeiem o uso de meios e materiais inéditos” (CADÔR, 2010, p.660). Apesar desta relativa indeterminação, é tácito que “nos livros de artista existe uma narratividade, entendida como o intervalo de sentido entre uma página e outra, entre imagens ou palavras, e que deve ser preenchido pelo leitor” (op. cit., p.660). Este espaço de preenchimento ocupa o livro em sua estrutura volumétrica e transportável, estrutura esta que resulta de uma sequência de inovações técnicas (a invenção do próprio código que transmite e conserva conteúdos; do suporte que irá acolher este código, desde a argila, o papiro, o pergaminho em couro, o papel; dos mecanismos de reprodução, desde o copista, a gravura, a imprensa com tipos móveis reutilizáveis, a fotocopiadora). Por entre a miríade de conteúdos que podem vir a ocupar a sua estrutura, o livro também pode ser, justamente, um tipo específico de formato do artístico, desde suporte para a reprodução de obras até obra realizada como a intenção específica de existir como o próprio conteúdo. Com isto, a inevitável confusão entre designações da nomenclatura que tateiam entre *livro de artista*; *livro-objeto*; *esculturas narrativas* que tem o livro como objeto temático; e *obras publicações*.

A categoria dos livros de artista inclui os livros-objetos, os livros-obras e livros que são apenas livros podendo ser múltiplos ou únicos, sejam ou não reclamados como obras autônomas da arte ou integrantes do corpus de uma expressão multimodal (...) O livro de artista propriamente dito, juntamente com suas variações, exige que o comentador tenha consciência aguda da sua circunstância social, em cruzamento com as mais irrequietas concepções do que seja uma obra ou uma ação artística. Além disso, será preciso conhecer um pouco mais de outros produtos intermediais, além de fundamentos de desenho industrial, artes gráficas, encadernação artística e computação (SILVEIRA, 2008, p.14; p.19).

Aqui, para confundir ainda mais as circunstâncias, prefiro designar estes empreendimentos como *tese-coisa*. Talvez *livro-objeto*, já que o objeto é, em si, um livro ou o livro configura sua existência no espaço como um objeto. Ou ainda, *livro-obra* já que os conteúdos aqui apresentados dependem do formato de livro para acontecerem. Em todo caso, visando destrinchar melhor esta nomenclatura, sem a intenção de exaurir suas querelas, seguem algumas aparições do livro como objeto esculpido, como: as paisagens rochosas (Fig.186) de Guy Lamarée (1957-...); camadas literárias (Fig.187) de Brian Dettmer (1974-...); as micro-realidades (Fig.188) de Jeniffer Khoshbin (1968-...); as meta-narrativas ilustradas (Fig.189) de Su Blackwell (1975-...); as tramas (Fig.190) de Pablo Lehmann (1974-...); os seres marítimo-geométrico-orgânicos (Fig.191) de Valerie Buess (1966-...).



(Fig.186)



(Fig.187)



(Fig.188)



(Fig.189)



(Fig.190)



(Fig.191)

São muitos⁸⁵ e incríveis.

Além de livros cujas entranhas são transformados em outros objetos de si mesmos, livros

85

Entre outros: Alex Queral (1954-...); Arián Dylan (1984-...); Doug Beube (...); Georgia Russell (...); Jacquelin Rush Lee (1964-...); Jeremy May (1976-...); Julia Shand (1983-...); Kylie Stillman (1975-...); Lisa Kokin (1954-...); Mike Stilkey (1975-...); Nicholas Jonas (1974-...); Pamela Paulsrud (1951-...); Robert The (1961-...); Susan Porteous (1980-...); Vita Wells (1954-...); Yvette Hawkins (1979-...). Para outras referências Dettmer (2013).

também compõem outras estruturas poéticas como acontece com: *Pense-Bête*|1964 (Fig.192) de Marcel Broodthaers, em que o artista engessou cinquenta cópias não-vendidas de seu livro de poemas; ou, o cordel *Books hung on strings*|1973 (Fig.193) de Hans Peter Feldman (1941-...); ou *a História da Arte Chinesa*|1987 (Fig. 6) de Yong Ping Huang (1954-...) após três minutos na máquina de lavar.



(Fig.192)



(Fig.194)

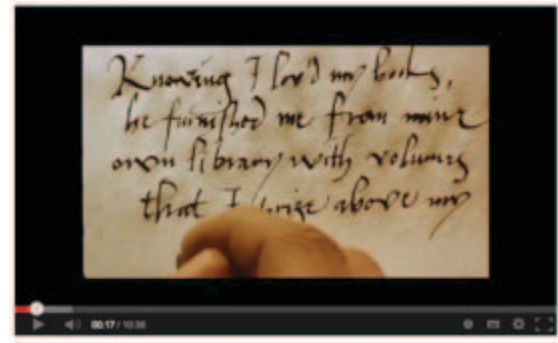


(Fig.193)



(Fig.195)

Outras vezes, estruturas-livro são realizadas em materialidades diversas como acontece com o *Livro de Artista | Work in process* (Fig.194) de Maria Tomaselli (1941-...) em que a artista desde 2007 realiza gravuras em lonas de caminhão usadas e as costura em um formato de publicação. Ou então, *The secret life of plants*|2002 (Fig.195) de Anselm Kiefer (1945-...) em que doze placas de chumbo de um metro e noventa e cinco centímetros apresentam considerações visuais sobre a relação entre o mundo emocional das plantas e a vida humana.



'@r. ,@Q'; Y

'@r. ,@Q' [Y

Outra referência que não podia deixar escapar são dois filmes de Peter Greenaway 'Q'ZªV,,Y. *Prospero's Books*|1991-129min. '@r. ,@Q' [Y e *The Pillow Book*|1996-126min. '@r. ,@Q'; Y. Ambos estruturam a narrativa a partir de uma heteroreferência literária: *A Tempestade*|1610-11 peça de William Shakespeare 'QZ; èVQ; Q; Y em que uma tempestade é criada pelo Duque de Milão para restaurar o lugar de sua filha Miranda no poder prestes a ser usurpado por seu tio; e, *O Livro das Observações (O Livro de Travesseiro)*|1002 de Sei Shonagon "'; ; VQ; Q; Y em que a autora apresenta apontamentos sobre seus pensamentos, seu cotidiano, seus contemporâneos.

Estes dois filmes apresentam o livro quase como um personagem em uma narrativa que incorpora camadas múltiplas e sobrepostas de imagens, textos e animações. Em *Prospero's Books* somos convidados a conhecer o amor que o narrador tem por seus livros, cada um com uma particularidade que confere a especificidade contida no próprio título. São vinte e quatro livros, que de acordo com o seu roteiro filmico são assim descritos:

1. Livro da Água⁸⁶

Este é um livro de capa impermeável, que perdeu sua cor pelo demasiado contato com a água. É repleto de desenhos investigativos e textos exploratórios escritos em diferentes espessuras de papel. Há desenhos de todas as associações aquáticas concebíveis: mares, tempestades, chuvas, neve, nuvens, lagos, cachoeiras, córregos, canais, moinhos d'água, naufrágios, enchentes e lágrimas. À medida que as páginas são viradas, os elementos aquáticos se animam continuamente. Há ondas turbulentas e tempestades oblíquas. Rios e cachoeiras fluem e borbulham. Planos de maquinaria hidráulica e mapas meteorológicos tremulam com setas, símbolos e diagramas agitados. Os desenhos são todos feitos à mão. Talvez seja essa a coleção perdida de desenhos de Da Vinci, encadernada em livro pelo Rei da França em Amboise e comprada pelos duques milaneses para dar a Próspero como presente de casamento.

2. Um Livro de Espelhos

Encadernado em tecido de ouro e bastante pesado, este livro tem oitenta páginas espelhadas e brilhantes: foscas, translúcidas, algumas manufaturadas com papéis prateados, outras revestidas de tinta ou cobertas por um filme de mercúrio que pode rolar para fora da página se não for tratado com cautela. Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele era há três minutos, alguns refletem o leitor tal como ele será em um ano, como seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma ideia, um texto ou um anjo. Um espelho mente constantemente; outro espelho vê o mundo de frente para trás; outro, de cima para baixo. Um espelho retém seus reflexos como momentos congelados infinitamente lembrados. Outro reflete um outro espelho através da página. Há dez espelhos que Próspero ainda precisa definir.

3. Um Livro de Mitologias

Este é um livro grande. Em algumas ocasiões, Próspero o descreveu como tendo quatro metros de largura e três metros de altura. É encadernado em um pano amarelo brilhante que, quando polido, reluz como latão. Trata-se de um compêndio, em texto e ilustração, de mitologias

com todas suas variantes e versões alternativas; ciclo após ciclo de histórias entrecruzadas, que tratam de deuses e homens de todo o mundo conhecido - do Norte gelado aos desertos da África -, com leituras explicativas e interpretações simbólicas. De reconhecida autoridade, suas informações são as mais ricas que há no Leste Mediterrâneo, na Grécia e na Itália, em Israel, em Atenas e Roma, Belém e Jerusalém, onde são suplementadas com genealogias naturais e não-naturais. Para o olhar moderno, o livro é uma combinação das *Metamorfoses* de Ovídio, *O ramo de ouro* de Frazer e *O livro dos mártires* de Foxe. Cada história ou tem uma ilustração. Usando esse livro como um glossário, Próspero pode reunir, se assim desejar, todos os deuses e homens que alcançaram fama ou infâmia através da água ou através do fogo, através do engano, em associação com cavalos ou árvores ou porcos ou cisnes ou espelhos, orgulho, inveja ou gafanhotos.

4. Uma Cartilha das Pequenas Estrelas

Este é um guia de navegação pequeno, escuro e com capa de couro. É um livro repleto de mapas dos céus da noite, os quais, ao se desdobrarem, caem para fora da página, desmentindo o tamanho modesto do livro. Por retratar a imagem do céu refletida nos mares do mundo quando estes repousam, está cheio de manchas que indicam onde as massas de terra do globo interromperam o espelho oceânico. Isso, para Próspero, foi de grande utilidade, pois dirigindo sua nau avariada para uma dessas pequenas falhas no mar de estrelas, ele encontrou sua ilha. Quando abertas, as páginas da cartilha cintilam com planetas viajantes, meteoros lampejantes e cometas giratórios. Os céus negros pulsam com números vermelhos. Novas constelações se enfeixam repetidamente por ágeis linhas pontilhadas.

5. Um Atlas Pertencente a Orfeu

Revestido de uma capa de lata verde-laqueada, com superfície gasta e queimada, este atlas é dividido em duas seções. A primeira é repleta de grandes mapas de viagem e manuais de música do mundo clássico. A segunda, de mapas do inferno. O livro foi usado quando Orfeu viajou ao mundo subterrâneo em busca de Eurídice. Daí que os mapas se encontrem chamuscados e tostados pelo fogo do inferno e marcados pelas mordidas de Cérbero. Quando o atlas é aberto, os mapas borbulham em piche. Avalanches de cascalhos frouxos e de areia fundida caem de suas páginas e cretam o chão da biblioteca.

86

Fragmento do roteiro publicado em:

GREENAWAY, Peter. *Prospero's books - a film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto & Windus, 1991, p. 17-25. Traduzido por Maria Esther Maciel (s/d).

6. Um Livro Duro de Geometria

É um livro volumoso, de cor marrom, encapado em couro e gravado com números dourados. Quando aberto, complexos diagramas geométricos em três dimensões saltam das páginas, como em um livro *pop-up*. As páginas piscam com figuras e números logarítmicos. Os ângulos são medidos por finíssimos pêndulos de metal que balançam livremente, ativados por ímãs ocultos no papel espesso.

7. O Livro das Cores

É um livro grande, encadernado em seda carmesim. É mais largo que alto e, quando aberto, as páginas duplas se estendem, formando um quadrado. Trezentas páginas cobrem o espectro de cores com matizadas sombras que se movem do negro de volta ao negro. Quando aberto em sua dupla extensão, a cor evoca tão fortemente um lugar, um objeto, uma posição ou uma situação, que a sensação sensorial correspondente é experimentada de forma direta. Assim, uma reluzente laranja amarela é a entrada para um vulcão e um verde-azul escuro é a lembrança de um mar profundo onde peixes e enguias nadam e espirram água no leitor.

8. A Anatomia do Nascimento, de Versalius

Versalius produziu o primeiro livro autorizado de anatomia, que é surpreendente em seus detalhes e macabro em sua singularidade. Este *Anatomia do Nascimento* - um segundo volume, hoje desaparecido - é ainda mais perturbador e herético. Concentra-se nos mistérios do nascimento. É cheio de desenhos descritivos dos trabalhos do corpo humano, os quais se movimentam, pulsam e sangram quando as páginas se abrem. É um livro proibido, que questiona os processos desnecessários de envelhecimento, deplora os desgastes associados à procriação, condena as dores e os desconfortos do parto, além de questionar, em termos gerais, a eficiência de Deus.

9. Um Inventário Alfabético dos Mortos

É um volume funéreo, longo e delgado, encadernado em lâminas de prata. Contém todos os nomes dos mortos que viveram na terra. O primeiro nome é de Adão e o último de Susana, mulher de Próspero. Os nomes são escritos em diversas tintas e caligrafias, estando dispostos em longas colunas que ora refletem o alfabeto, ora a cronologia histórica. No entanto, as taxonomias utilizadas são, freqüentemente, de decifração tão complicada, que você poderá pesquisar anos e anos à procura de um nome que, com certeza, estará lá. As páginas do livro são muito antigas e trazem, em marcas d'água, uma série de desenhos de tumbas e columbários, lápides elaboradas, sepulturas, sarcófagos e outras loucuras arquiteturais para os mortos, sugerindo que o livro servia a outros propósitos, mesmo antes da morte de Adão.

10. O Livro dos Relatos de Viajantes

Este é um livro que está muito danificado, como se usado em demasia por crianças que o estimaram. A capa de couro carmesim, arranhada e corroída, que um dia fora incrustada com um desenho figurativo de ouro, está agora tão surrada que suas configurações

tornaram-se ambíguas, provocando muita especulação. O livro contém aqueles prodígios inacreditáveis que os viajantes contam. "Homens cujas cabeças saem dos peitos", "mulheres barbadas, chuvas de sapos, cidades de gelo roxo, camelos que cantam, gêmeos siameses", "alpinistas gotejantes de orvalho, como touros". É cheio de ilustrações e tem pouco texto.

11. O Livro da Terra

Um livro volumoso coberto por uma membrana de cor cáqui. Suas páginas são impregnadas de minerais, ácidos, alcalinos, substâncias, gomas, venenos, bálsamos e afrodisíacos da terra. Risque uma grossa página escarlate com a unha de seu polegar para incitar fogo. Passe a língua no cinza de uma outra página para trazer a morte por envenenamento. Ponha a página seguinte de molho na água para curar o antraz. Mergulhe uma outra em leite para fazer sabão. Esfregue duas páginas ilustradas uma na outra para fazer ácido. Encoste sua cabeça em outra página para mudar a cor de seu cabelo. Com este livro, Próspero saboreou a geologia da ilha. Com sua ajuda, dela extraiu sal e carvão, água e mercúrio, e também ouro, não para sua bolsa, mas para sua artrite.

12. Um Livro de Arquitetura e Outras Músicas

Quando as páginas são abertas neste livro, planos e diagramas saltam completamente formados. Há modelos definitivos de prédios constantemente escurecidos por uma nuvem de sombras móveis. Praças de mercado se enchem e se esvaziam de multidões ruidosas, luzes piscam na paisagem noturna da cidade, ouve-se música nos salões e nas torres. Com este livro, Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as ideias arquitetônicas da Renascença.

13. As Noventa e Duas Concepções do Minotauro

O livro reflete sobre a experiência do Minotauro, a mais célebre estirpe da bestialidade. Ele traz uma impecável mitologia clássica para explicar procedências e "pedigrees" que incluem Leda, Europa, Dédadus, Teseu e Ariadne. Caliban, que assim como os centauros, as sereias, as harpias, a esfinge, os vampiros e os lobisomens, é um filho da bestialidade, teria grande interesse nesse livro. Zombando d'*As Metamorfoses* de Ovídio, ele conta a estória de noventa e dois híbridos. Na verdade, deveriam ter sido contadas cem, mas o puritano Teseu, que já tinha ouvido o bastante, aniquilou o Minotauro antes que este tivesse terminado. Quando aberto, o livro exala um vapor amarelo e cobre os dedos do leitor com um óleo negro.

14. O Livro das Línguas

Este é um livro grande e alentado, com uma capa verde azulada que se turva como um arco-íris sob a luz. Mais uma caixa que um livro, abre-se de maneira não-ortodoxa, por ter uma porta na capa. Dentro, encontra-se uma coleção de oito livros menores, dispostos como garrafas em uma maleta médica. Por trás desses oito livros há outros oito, e assim por diante. Abrir os livros menores é liberar muitas línguas. Palavras e sentenças, parágrafos e capítulos se juntam como girinos de um

lago em abril ou pássaros nos céus noturnos de novembro.

15. Plantas Plenas

Parecido com um tronco de madeira antiga e curada, este é um herbário que põe fim a todos os herbários, tratando das mais veneráveis plantas que governam a vida e a morte. É um tijolo de livro, com uma capa de madeira envernizada que já foi, e provavelmente ainda é, habitada por minúsculos insetos subterrâneos. As páginas são recheadas de plantas e flores prensadas, corais e algas marinhas, sendo que em torno do livro pairam borboletas exóticas, libélulas, mariposas esvoaçantes, besouros reluzentes e uma nuvem de pólen dourado. É, simultaneamente, um favo de mel, uma colmeia, um jardim e uma arca de insetos. É uma enciclopédia de pólen, perfumes e feromônio.

16. Um Livro do Amor

Este é um volume pequeno, fino e aromático, encadernado em ouro e vermelho, com laços de fita escarlate para marcar as páginas. No livro vê-se a imagem de um homem e uma mulher nus, bem como a imagem de um par de mãos entrelaçadas. Essas coisas foram, certa vez, vislumbradas brevemente em um espelho, e esse espelho estava em um outro livro.

17. Bestiário de Animais do Passado, Presente e Futuro

É um livro grande, um dicionário de animais reais, imaginários e apócrifos. Com esse livro, Próspero é capaz de reconhecer onças e sagüis, morcegos-das-frutas, manticoras e dromecélios, o cameleopardo, a quimera e o catoblepas.

18. O Livro das Utopias

Este é um livro das sociedades ideais. Encadernado em capa de couro dourado e contracapa de ardósia negra, contém quinhentas páginas, seiscentos e sessenta e seis verbetes indexados e um prefácio de Sir Thomas Moore. O primeiro verbe é uma descrição convencional do Céu, e o último, uma descrição do Inferno. Haverá sempre alguém na Terra cuja utopia ideal será o Inferno. Nas páginas restantes do livro, toda comunidade política e social conhecida e imaginada é descrita e avaliada, e vinte e cinco páginas são dedicadas a tabelas nas quais as características de todas as sociedades podem ser discriminadas, permitindo ao leitor selecionar e combinar aquelas que formem sua utopia ideal.

19. O Livro da Cosmografia Universal

Com diagramas impressos, de grande complexidade, este livro é uma tentativa de colocar todos os fenômenos universais em um mesmo sistema. Os diagramas são gravados nas páginas: figuras geométricas ordenadas, anéis concêntricos que rodam e contra-rodam, tabelas e listas organizadas em espirais, catálogos dispostos em um corpo humano simplificado que, ao se mover, coloca as listas em nova ordem, movimentando os diagramas do sistema solar. O livro oferece uma mistura do metafórico com o científico e é dominado por um grande diagrama que mostra a União do Homem e da Mulher - Adão e Eva - em um universo

bem estruturado, no qual todas as coisas têm seu lugar demarcado e a obrigação de serem profícuas.

20. Amor das Ruínas

Um manual de antiquário, um inventário do mundo antigo para os humanistas da Renascença interessados em antiguidades. É repleto de mapas e planos dos lugares arqueológicos do mundo, como templos, cidades e portos, cemitérios e estradas antigas, contendo também as medidas de cem mil estátuas de Hermes, Vênus e Hércules, descrições de cada obelisco e pedestal do Mediterrâneo conhecido, planos das ruas de Tebas, Óstia e Atlântida, um diretório dos pertences de Sejanus, as lousas de Heráclito e as assinaturas de Pitágoras. É um volume essencial para o historiador melancólico que sabe que nada perdura. Suas proporções são como as de um bloco de pedra, quarenta por trinta e por vinte centímetros. A cor é de mármore azul estriado. Arenoso ao toque, tem páginas rijas e crespas, impressas em fontes clássicas que não possuem o W nem o J.

21. As Autobiografias de Pasífae e Semíramis

Uma pornografia. É um volume enegrecido e manuseado, cujas ilustrações são levemente ambíguas em relação ao conteúdo. O livro é encadernado em couro curtido de cor negra e tem capas de chumbo danificadas. As páginas são cinza-azuladas e salpicadas de um pó verde lodoso, fios de cabelo crespo, manchas de sangue e outras substâncias. Uma ligeira nebla de vapor ou fumaça levanta-se das páginas quando o livro é aberto, sendo que este se mantém aquecido - como se contivesse o exíguo calor que aparentemente envolve o gesso que seca ou as pedras lisas depois que o sol se põe. As páginas deixam manchas ácidas nos dedos de quem as manuseia e é aconselhável usar luvas.

22. Um Livro do Movimento

Este é um livro que, em um nível mais elementar, descreve como os pássaros voam, as ondas encrespam, as nuvens se formam e as maçãs caem das árvores. Descreve ainda como o olho muda de forma quando olha a longa distância, como os pêlos crescem em uma barba, como o riso transfigura um rosto e por que o coração bate e os pulmões inflam involuntariamente. Em um nível mais complexo, ele descreve como as ideias perseguem umas as outras na memória e para onde vai o pensamento depois que o pensamos. O livro é coberto por um resistente couro de cor azul e, por estar sempre se abrindo subitamente por sua própria vontade, encontra-se envolvido por duas tiras de couro, atadas com força na espinha dorsal. À noite, o livro se debate contra a estante e tem de ser contido por um peso de metal. Uma de suas seções se intitula "A Dança da Natureza", na qual podem ser encontradas todas as possibilidades de dança para o corpo humano, codificadas e explicadas em desenhos animados.

23. O Livro dos Jogos

Este é um livro de tabuleiros de jogos com infinitas possibilidades de uso. O xadrez é um dentre os milhares de jogos do volume, ocupando apenas duas páginas, a 112 e a 113. O livro contém tabuleiros para serem

jogados com fichas e dados, cartelas, bandeiras e pirâmides em miniatura, pequenas reproduções de deuses do Olimpo, ventos em vidros coloridos, profetas do Antigo Testamento feitos de osso, bustos romanos, os oceanos do mundo, animais exóticos, peças de coral, cupidos de ouro, moedas de prata e pedaços de fígado. Os tabuleiros de jogos representados no livro abarcam tantas situações quantas experiências houver. Há jogos de morte, de ressurreição, amor, paz, fome, crueldade sexual, astronomia, da cabala, de estratégias, das estrelas, de destruição, do futuro, de fenomenologia, mágica, retribuição, semântica, evolução. Há tabuleiros com triângulos vermelhos e negros, diamantes cinzas e

azuis, páginas de texto, diagramas do cérebro, tapetes persas, tabuleiros em forma de constelações, animais, mapas, viagens ao Céu e viagens ao Inferno.

24. Trinta e Seis Peças

É um grosso volume impresso de peças teatrais datadas de 1623. Todas as trinta e seis peças estão lá, menos uma: a primeira. Dezenove páginas foram deixadas em branco para a sua inclusão. Ela é chamada "A Tempestade". O fôlio é modestamente encadernado em linho verde-escuro, com uma capa de papelão onde se destacam as iniciais do autor, gravadas em ouro: W.S.

Já em *The Pillow Book*, somos confidenciados os desejos da narradora (Nagiko) que escolhe seus amantes em função de sua escrita caligráfica sob sua própria pele. A trama desdobra a vendeta da narradora após perceber seu envolvimento em uma intriga amorosa entre o antigo editor (e pederasta) de seu pai (Yaji-san) e aquele que seria seu atual amante (Jerome). Esta vendeta inicia após ter seu manuscrito rejeitado pelo antigo editor de seu pai, que afirmou que não publicaria seu livro já que este sequer valia o papel sobre o qual seria impresso. Entristecida, descreve a situação a seu amante que propõe que o livro seja escrito sob sua pele: ele a ajudaria sendo o emissário daquele conteúdo, aproveitando o apreço que o editor teria pelo corpo masculino nu. Após escrever o primeiro livro, preocupada com a demora do amante, presencia a sua traição. Enfurecida, envia outros doze livros, resguardando em anonimato sua autoria. Os livros apresentados são: **Livro Um** (*O livro da agenda*), escrito em caracteres vermelhos, dourados e pretos sobre o corpo do amante; o **Livro Dois** (*O livro dos inocente*) e o **Livro Três** (*O livro do idiota*) são escritos sobre os corpos de dois turistas suecos; o **Livro Quatro** (*O livro da impotência*) é escrito sobre o corpo de um velho que corre nu pela rua; o **Livro Cinco** (*O livro do exibicionista*) é escrito sobre o corpo de um gordo; o **Livro Seis** (*O livro dos amantes*) escrito sobre o corpo morto do amante que comete suicídio acidentalmente após a narradora não o aceitar de volta; o **Livro Sete** (*O livro do sedutor*) tem seu conteúdo quase destruído, uma vez que desiludido com a morte do amante, o editor não abre a porta ao mensageiro que fica ao relento na chuva; o **Livro Oito** (*O livro da juventude*) é entregue em fotografias; o **Livro Nove** (*O livro dos segredos*) é escrito nos cantos secretos do corpo de um monge budista (por entre os dedos, atrás das orelhas, etc.); o **Livro Dez** (*O livro dos silêncio*) é escrito na língua; o **Livro Onze** (*O livro dos traídos*) é entregue no corpo de um motorista envolvido em um acidente de carro diante do editor; o **Livro Doze** (*O livro dos falsos começos*) é escrito no fiofó de um transeunte. No último livro (*O livro dos mortos*) a narradora revela sua identidade, a corrupção e chantagem perpetrada, a traição de seu amante. Envergonhado, o editor devolve o livro feito com a pele de Jerome e comete haraquiri.

O que estes dois filmes nos indicam é que cada livro tem sua idiossincrasia de forma e conteúdo; cada intenção e sua respectiva estrutura de apresentação tem implicações mútuas de sentido. Não apenas isto. Apresenta também a imbrincada relação entre o livro e a leitura, mas também, com a escrita e com a palavra; com a linguagem e com os símbolos que a codificam. Cada um destes filmes acalentam um recôndito do imaginário com os excessos que o *devaneio* explicitado configura enquanto possibilidade. No desenrolar de suas narrativas⁸⁷ vemos palavras que precisamos ler, mais ou menos analfabetos a seus conteúdos. Assistimos a imagens de escribas, que nos apresentam seus pensamentos em imagens.

87

Em artigo para o periódico *Dits*, edição temática “Le Récit”, 2003, Patrick Roegiers propõe que se parta do mais básico de todos os entendimentos, o princípio que diz que a narrativa conta em primeira pessoa fatos que realmente existiram. A partir disso, pode-se passar às outras formas de narrativas, mais transversais, “que religam a arte contemporânea ao passado, conjugam a história pessoal e geral, misturam cinema, literatura e artes plásticas” (p. 14). Roegiers não define como são essas variações, mas elenca uma possibilidade de representantes e exemplos para um total de oito expressões plásticas da narrativa.

Assim, (1) para a “narrativa da história” ele menciona um filme de Werner Herzog e o caderno de viagens desenvolvido entre 1520 e 1521 por Albrecht Dürer (considerado um dos primeiros do gênero); (2) para a “narrativa da figura”, cita as variações de Francis Bacon sobre Van Gogh; (3) para a “narrativa da memória”, cita Peter Greenaway, Georges Perec e Christian Boltanski; (4) para a “narrativa das lacunas da memória”, menciona um achado arqueológico (um homem no Tirol italiano) e uma marca numa tela de Vermeer que indicaria o uso de uma *camera obscura*; (5) para a “narrativa da duração”, lembra Roman Opalka e suas telas com numeração sem fim; (6) para a “narrativa do subconsciente”, chama Louise Bourgeois e Annette Messager; (7) para a “narrativa da ficção”, Cindy Sherman e Sophie Calle; e, por fim, (8) para a “narrativa da biografia”, chama atenção sobretudo para as mulheres, Sophie Calle, Louise Bourgeois e Annette Messager, outra vez, Tracey Emin, Valerie Mrejen, John Coplans, entre outros, incluindo ainda Francis Picabia, com sua frase “o que eu gosto mais nos outros, sou eu” (Roegiers, “Le moi ou la destruction du monde”, *Dits*, n.2, 2003, p. 14-22).

Fig. 198 • Screenshot da página 26 de Silveira, 2008.
(ou) sobre as possibilidades da narrativa segundo o autor.

Cada um destes filmes nos apresenta a existência de um alguém que nos aconselha, nos apresenta uma experiência, nos compartilha de sua vida: o narrador. Em contraposição à informação “*que coloca a exigência de pronta verificabilidade*” (BENJAMIN, 1985, p.61), o narrador nos apresenta uma experiência que carrega consigo, de forma mais ou menos explícita “*uma utilidade. (...) Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida – em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte*” (op. cit. p. 59). A narrativa pode com isto, encontrar um espaço no imaginário de cada um que se dá o tempo de reviver aquela experiência, que deixa com que esta more em um espaço da memória. No entanto, se apressados, interessados não pela experiência da partilha, mas na imediata qualidade do óbvio, a narrativa murcha e “*perde-se com isso o dom de escutar e desaparece a comunidade dos que escutam. Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas*” (op. cit., p.62).

Nas próximas páginas serão desenvolvidas algumas considerações sobre uma forma particular de narrativa e compartilhamento de experiência: o **diário**. Aqui, o *diário* será considerado não apenas como *registro do cotidiano*, mas também como *possibilidade poética*, como *estrutura-objeto*. Com isto, aproxima-se ao *livro de artista*. Para dar continuidade a esta escrita, serão confrontadas duas definições opostas sobre uma nomenclatura ainda mais abrangente: o *livro de arte*. Segundo esta citação,

Panek considerada *livro de arte* aquele que se apresenta como um objeto com valores estéticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosa e não necessariamente ilustrado: mas, se, contiver ilustrações feitas com processos manuais como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos foto-mecânicos. (...) Considerar-se-ão, no levantamento dos livros de arte, tanto o livro produzido propositalmente como obra de arte, com técnicas e materiais que o distingue dos demais livros publicados em sua época, com tiragem limitada, e destinado a um pequeno número de pessoas, como também o livro produzido natural e espontaneamente como obra de arte, com técnicas e materiais próprios de seu tempo (Knychala apud BARRIOS, 2008, p.791)

Vs. Raymond Hesse que considera livros de arte aqueles que utilizam somente processos mais artesanais (...) a edição de arte deveria apresentar um texto de interesse literário, ser ilustrado por processo original que não fosse nem fotográfico e nem mecânico, e ser impresso com cuidado sobre papel de boa qualidade em tiragem limitada. A recusa em utilizar processos mecânicos e fotográficos de reprodução da imagem neste tipo de edição vem do fato de que estes são considerados “não artísticos”. A preferência é por processos mais artesanais e, portanto, considerados mais artísticos e de mais alto valor (Hesse apud BARRIOS, 2008, p. 792)

Se for preciso escolher uma, entre estas duas definições para seguir o andamento desta escrita, opta-se por uma terceira. Logo justifico. As definições apresentadas anteriormente são específicas a si mesmas quanto ao valor agregado que querem atribuir ao elemento de suposta artisticidade o *livro de artista*. Como este maior ou menor preciosismo não é de meu interesse, indico apenas que o livro é uma forma que acontece a partir do material de que é composto, é um volume com limites físicos, formais e técnicos, limites estes geralmente atrelados a uma ordenação da leitura e uma lógica discursiva.

O livro é permanente, está sob nossos olhos como um objeto. Ele nos fala com uma autoridade monótona que seu próprio autor não teria. Temos de ler o que está escrito. Para escrever, aliás, já o autor operou uma transposição. Ele não diria aquilo que escreve. Adentrou – que ele se defenda disso não muda em nada a realidade do fato – no reino do psiquismo escrito. O psiquismo ensinado adquire aí sua permanência (...) As palavras com seu temperamento próprio se cortejam (...) Por vezes as palavras são infiéis às coisas. Elas tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinónimas oníricas. Sempre se exprime a fantasmalização dos objetos na linguagem das alucinações visuais. Mas para um sonhador de palavras, existem fantasmalizações pela linguagem (...) No cuidado em fazer uma letra bonita, parece que nos deslocamos no interior das palavras **(BACHELARD, 2009, p.24; p.40; p.48)**.

Como contraponto, o *livro de artista* pode ser tudo isto e também o contrário. Se é afirmado por alguns que o *livro de artista* “*não é local para reproduções de trabalhos de arte e sim, para a obra original, ou seja, é o campo primário para a realização da arte*”, e mais, que “*no livro de artista a imagem que está no interior é arte e não ilustração*” **(PANEK, 2006, p. 41)**, aqui o interesse é salvaguardar o artístico como modalidade de experimentação seja de formato|acabamento, de conteúdo narrativo verbal|visual, naquilo que, após tudo isso, mesmo assim, ainda poderá ser considerado um livro. Com isto explicitado, escolho a definição de *performance-livro* que indica uma

experiência do corpo, não das palavras, nem da leitura, como um livro (...) escrever no espaço socializado tornando-o o não-lugar momentâneo da gagueira, desobstruindo fluxos repetitivos e clichês, eliminado por instantes algumas experiências do poder: o texto, o gesto, o cânone. O livro/não-livro com suas páginas-imagens se desenrola entre textos, ilustrações, palavras e não-palavras (silêncios?), etc., uma não-narrativa radical. O que sobra então? Esperamos que sobrem imagens móveis de gestos-potência de resistência às forças reativas que se impõem nas sociedades **(CRUZ, 2011b, p. 3716)**.

performance-livro em sua escrita e em sua leitura

O livro enquanto um espaço de socialização, de disponibilidade e de partilha. O livro como contexto para uma situação e também como evento de uma ação. Por vezes, o é em uma performance que começa no momento de sua concepção. Na tradição de *livros de artista* o galerista Seth Siegelaub (1941-2013) é indicado como um dos primeiros a perceber o potencial das publicações de artistas como obras de arte autônomas, os *livros de arte* são anteriores a isto (*e muito*). Sem querer especificar⁸⁸ identidades diferenciais entre estas duas modalidades, indico sim, uma mudança na estrutura motivacional destas realizações: ao que parece, *livros de arte* são quaisquer estruturas que tem o artístico como assunto; já *livros de artistas* são livros que tem por autor um artista (*ao que complica um pouco: um poeta é artista? Um livro de poesias ilustrado por um gravurista é um livro de arte ou de artista(s)?*). Enfim. Prosseguindo, Siegelaub idealizou uma publicação em que cada artista teria 25 páginas. O livro sem título passou a ser chamado pelo nome dos artistas, Carl Andre; Robert Barry; Douglas Huebler; Joseph Kosuth; Sol LeWitt; Robert Morris; Lawrence Weiner, sendo mais conhecido pelo apelido *The Xerox Book*|1968 Neste mesmo ano, Siegelaub publica *Statements*, de Lawrence Weiner, um livro só de textos curtos, à maneira dos aforismos. Já em março de 1969, organiza uma exposição que se realiza apenas no catálogo.

88

Uma listagem sempre contém uma incompletude própria, mas seguem alguns exemplos para consulta por quem se interessar possa: **1.** Der Blaue Reiter|1912 de Wassily Kandinsky & Franz Marc; **2.** Klänge|1913 de Wassily Kandinsky; **3.** La prose Du Transsibérien et de la petite Jehanne de France|1913 de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars; **4.** Die Träumendem Knaben|1917 de Oskar Kokoschka; **5.** La fin du monde|1919 de Fernand Léger & Blaise Cendrars; **6.** Die Kathedrale|1920 de Kurt Schwitters; **7.** Dlia Golosa|1923 de El Lissitzky & Vladimir Mayakovsky; **8.** Le Sept Péchés capitaux|1926 de Marc Chagall; **9.** Genesis|1924 de Paul Nash; **10.** Communications|1921 de Maurice de Vlaminck; **11.** Quatre histoires de blanc et noir|1926 de Frank Kupka; **12.** Primitives|1926 de Max Weber; **13.** Poèmes et Lithographies|1954 de Pablo Picasso; **14.** El entierro del conde de Orgaz|1969 de Pablo Picasso; **15.** Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux|1934 de Max Ernst; **16.** Wild Pilgrimage|1932 de Lynd Ward; **17.** Jazz|1947 de Henri Matisse; **18.** Progression Mythologique de Victor|1948 de Victor Brauner; **19.** Le Poème de l'angle droit|1955 de Le Corbusier; **20.** Vers le blanc infini|1960 de Jean Arp; **21.** A rake's progress|1963 de David Hockney; **22.** 65 Maximiliana, ou l'exercice ilegal de l'astronomie|1964 de Max Ernst; **23.** Paris sans fin|1969 de Alberto Giacometti; **24.** Notes|1968 de Claes Oldenburg; **25.** Babycakes| 1970 de Ed Ruscha; **26.** Meridian Passage|1979 de John Broadus; **27.** Execution|1990 Ken Campbell; **28.** The Apocalypse: The revelation of Saint John Divine|1982 de Jim Dine. Para outras referências Johnson (2001).

Outra importante referência é a tese de Silveira (2008), que detalha, entre outras, as propostas: **1.** Rodapé|2005 de Paulo Bruscky; **2.** Numéricos|1986 de Wladimir Dias Pinto; **3.** Eu e você|2001 de Karin Lambrecht; **4.** Vaga em campo de rejeito|2003 de Maria Helena Bernardes; **5.** O + é deserto|2003 de Hélio Ferverza; **6.** Sobreposições imprecisas|2003 de Elaine Tedesco; **7.** Consciência errante|2004 de André Severo; **8.** Desejar uma árvore|1983 de Bruno Munari; **9.** Fuji-Yama-Series|1981 de Jochen Gerz; **10.** Wind & de Wilgen/Wind & the Willows|1996 de Lawrence Weiner; **11.** Twentysix gasoline stations|1963 de Ed Ruscha; **12.** A walk past standing stones|1980 de Richard Long; **13.** Flower arrangement for Bruce Nauman|1970 de Dennis Oppenheim; **14.** Ajawaan|1987 de Hamish Fulton; **15.** Song of the skylark|1982 de Hamish Fulton; **16.** Echo-logy|1975 de Allan Kaprow; **17.** Litter only|2000 de Alexandra Martini; **18.** Doubles-jeux|1998 de Sophie Calle; **19.** World Passport|2003 de Sonya Spry; **20.** Ciranda: ensaios em narrativas visuais|2005 organizado por Paulo Silveira.

Com o nome de *One month*, o catálogo tem o formato de um calendário, sendo que, cada dia do mês corresponde a uma página com o trabalho de um artista.

"Dear Mr. _____,⁸⁹
I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled "One Month."....
You have been assigned March ___, 1969.
Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.
Your reply should specify one of the following:
1) You want your name listed, with a description of your "work" and/or relevant information.
2) You want your name listed, with no other information.
3) You do not want your name listed at all.
A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.)
Kindly confine your replies to just verbal information.
All replies must be received by February 15th. If You do not reply by that time, your name will not be listed at all.
Thank you for your cooperation.
Sincerely,
SETH SIEGELAUB.
21 January 1969

Fig. 199 • Seth Sieglaub (1969) Carta-convite. Impresso.

No que vem sendo escrito aqui, esta proposta marca o encontro do *livro de artista* com o *diário*, temática que será desdobrada nas próximas páginas. No entanto, para finalizar este conteúdo específico de livros de artista, gostaria tão somente de deixar registradas algumas propostas que me encantaram ao longo das pesquisas elaboradas para esta escrita. Isto porque se o *imaginário* apresentado logo no início configura o contexto das coisas por mim conhecidas e apreciadas antes de iniciar tudo isto que aqui está, tentar compreender o que também existia e com quais proposições estava dialogando, fez com que aparecesse uma outro contexto de realizações e propostas.

89

Entre os artistas que aceitaram participar estão: Terry Atkinson; Michael Baldwin; Robert Barry; Rick Bartheleme; N.E. Thing; James Lee Byars; John Chamberlain; Ron Cooper; Barry Flanagan; Alex Hay; Douglas Huebler; Robert Huot; Stephen Kaltenbach; Joseph Kosuth; Christine Kozlov; Richard Long; Robert Morris; Claes Oldenburg; Dennis Oppenheim; Allen Ruppersberg; Robert Smithson; Dewain Valentine; Lawrence Weiner; e, Ian Wilson. Os que não responderam à carta compõem o livro com uma página em branco. São eles: Carl Andre; Michael Asher; Dan Flavin; Sol Lewitt; Bruce Nauman; e, Ed Ruscha.

O Ser
É Uma
Possibilidade

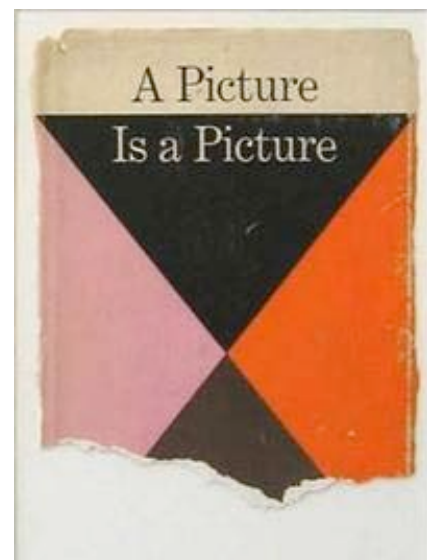
SOLILOQUY
KENNETH GOLDSMITH



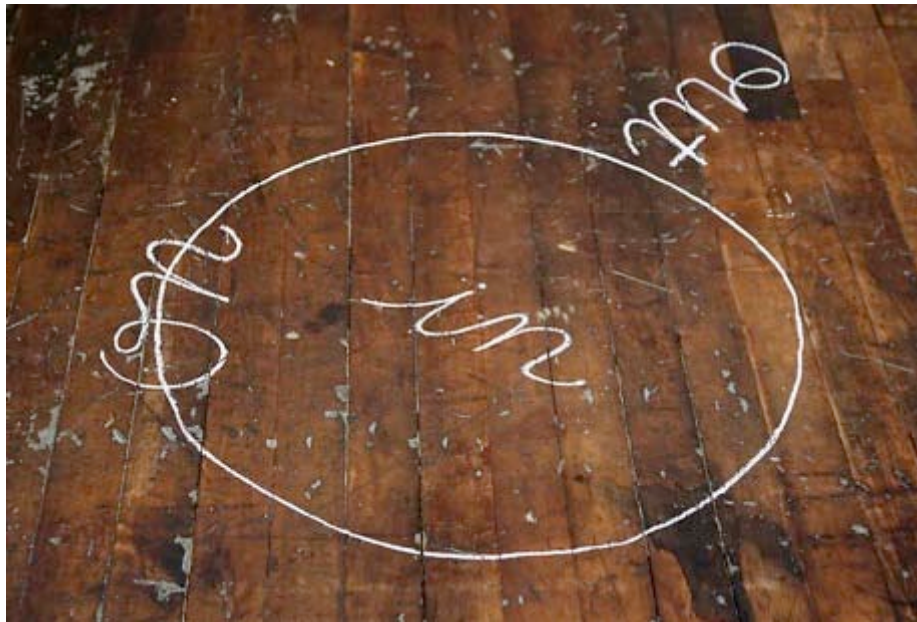
(Fig.200)

I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.

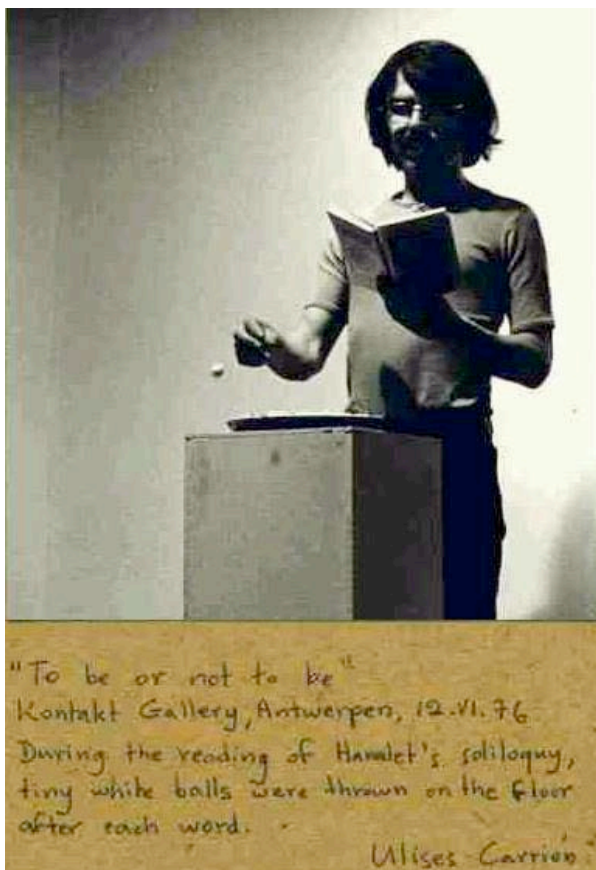
(Fig.201)



(Fig.202)



(Fig.203)



(Fig.204)



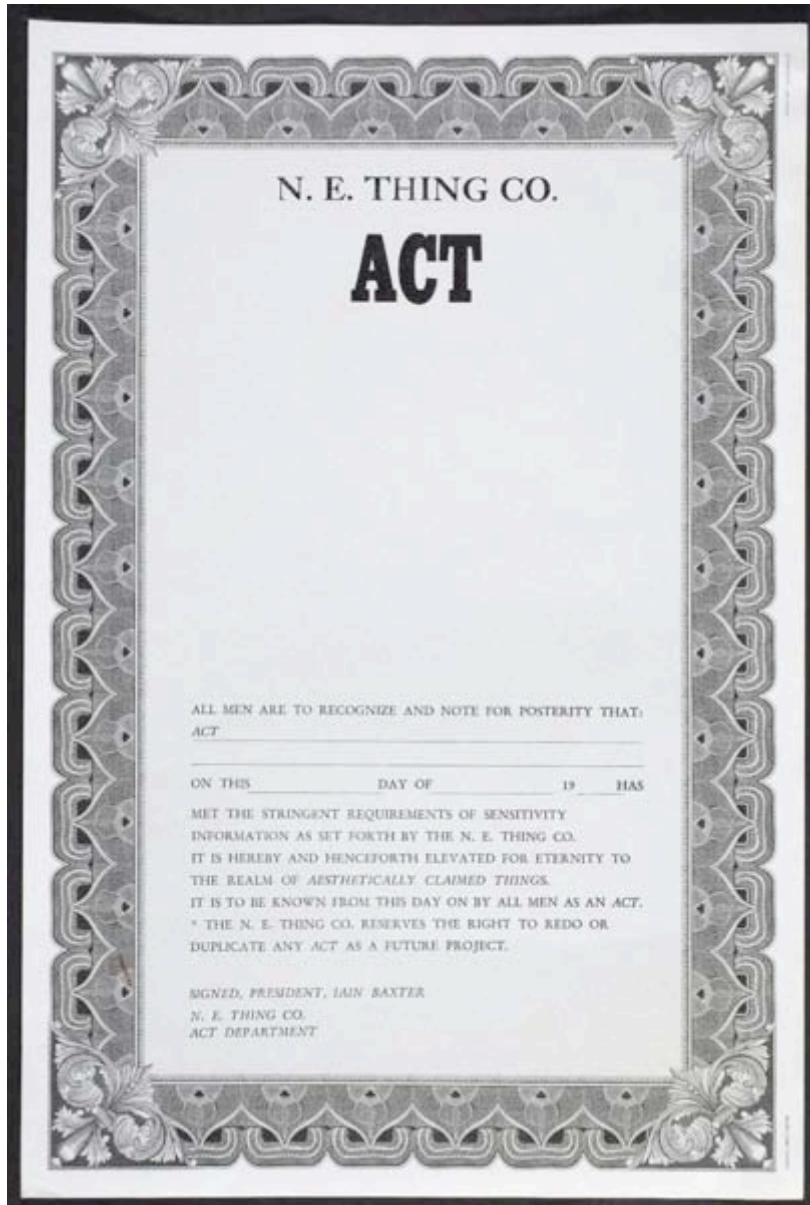
(Fig.205)



(Fig.206)

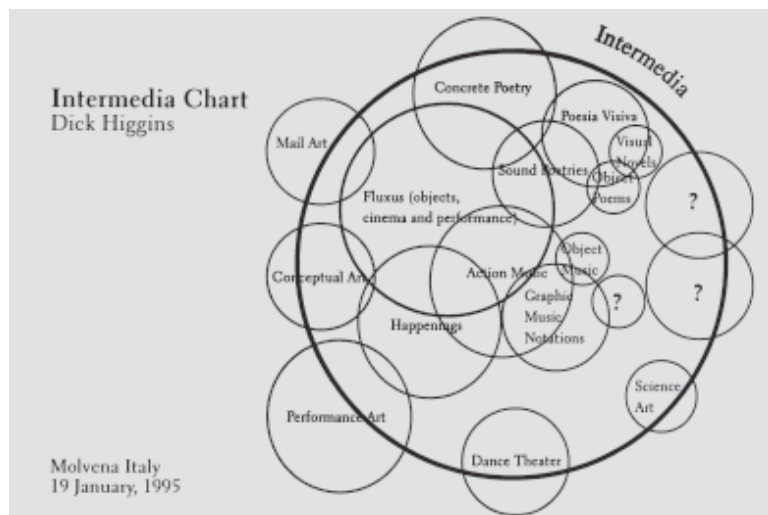


(Fig.207)



(Fig.208)

(Fig.209)





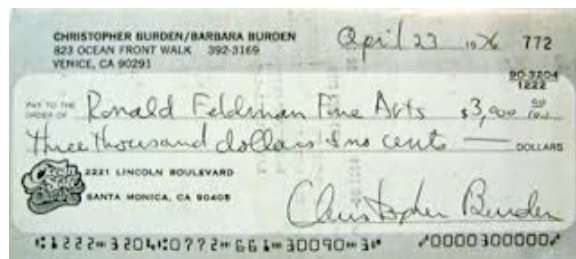
(Fig.210)



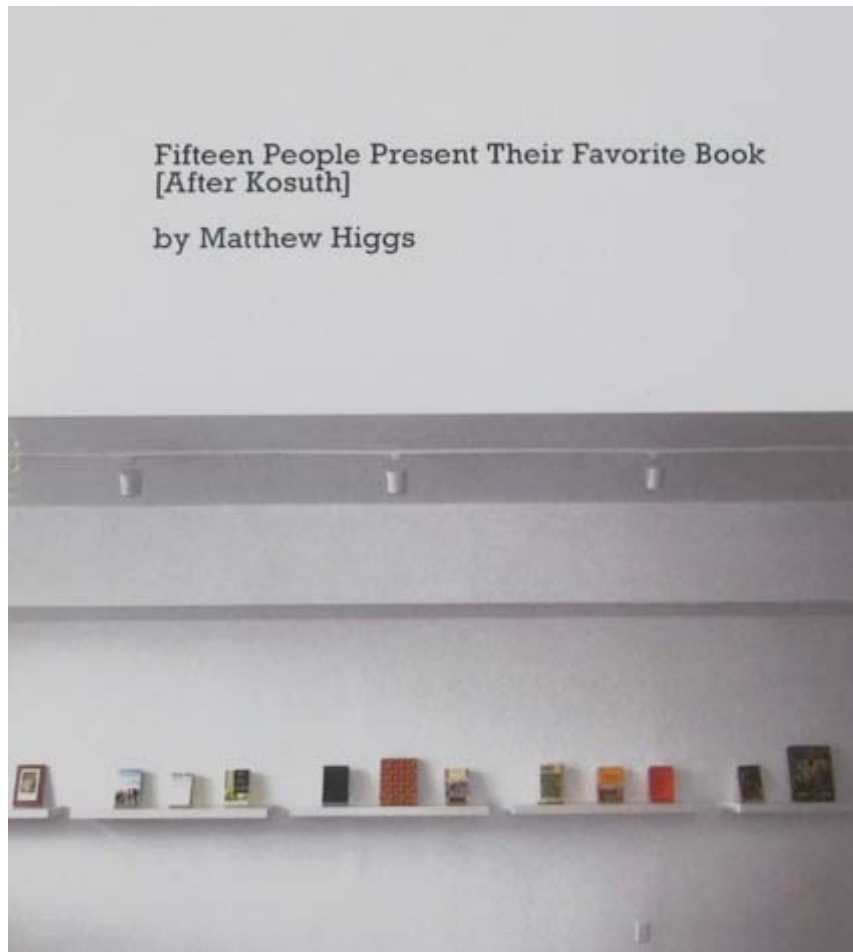
(Fig.211)



(Fig.212)



(Fig.213)



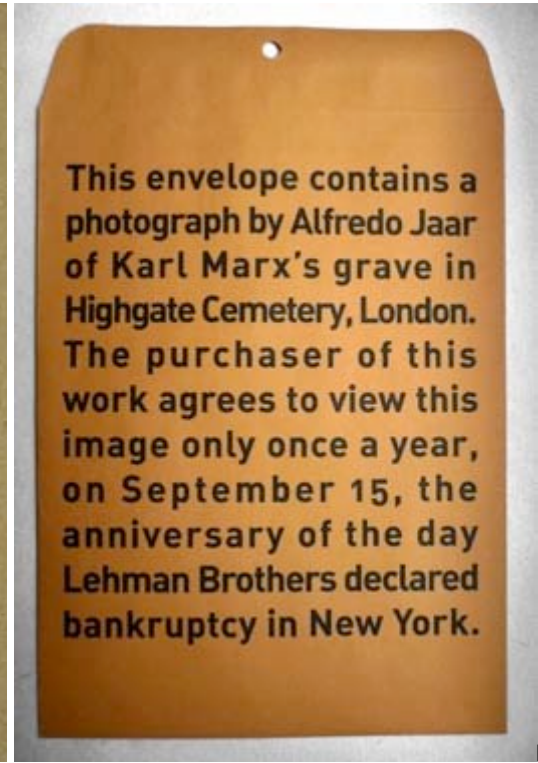
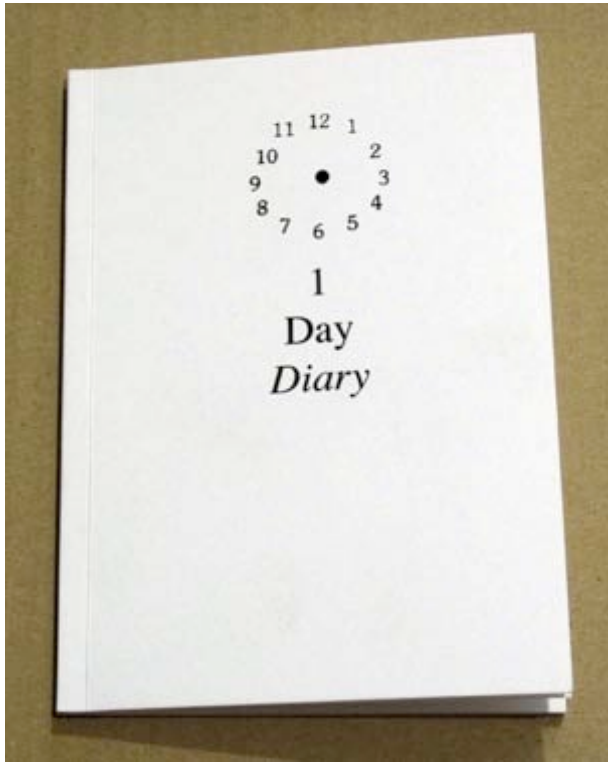
(Fig.214)



(Fig.215)



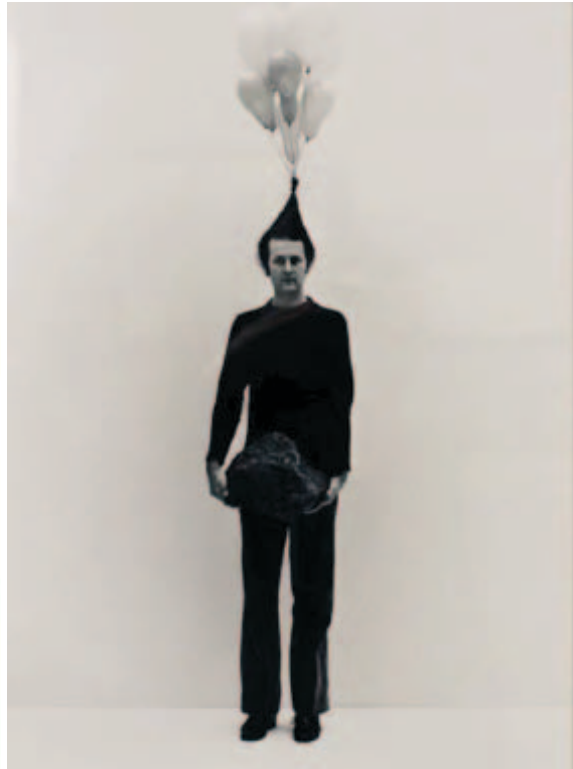
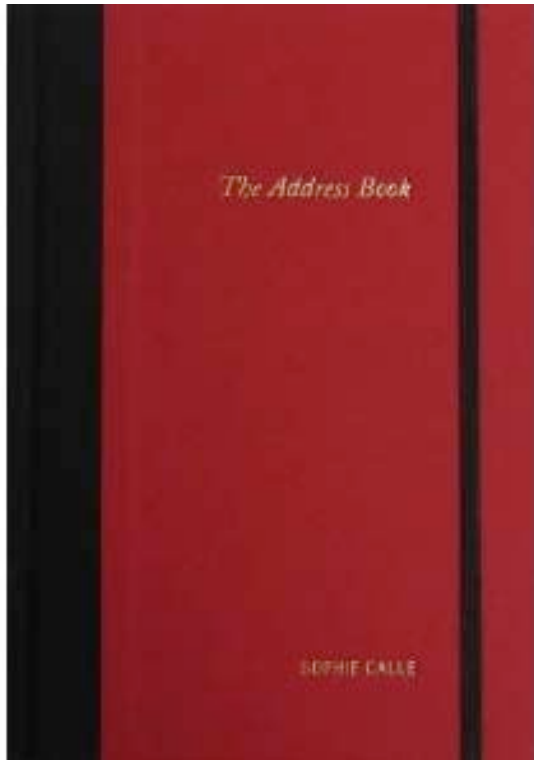
(Fig.216)



'0r, a Q' V



'0r, a Q' V



'0r, a Q' V



'0r, a Q' V





(Fig.221)



(Fig.222)



(Fig.223)



(Fig.224)



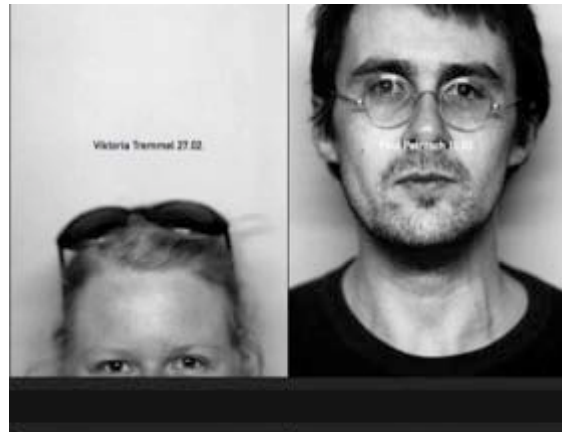
(Fig.225)



(Fig.226)



(Fig.227)



'Dr, a]



'Dr, a "

ALL THE THINGS I KNOW
 BUT OF WHICH I AM NOT
 AT THE MOMENT THINKING—
 1:36PM. JUNE 15, 1969



'Dr, a & j



'Dr, a & Q





3.2

O cotidiano e suas díspares mesmices: Ligeiras Notas sobre o diário como poética topocronológica

*Escrever para recordar?
Não para me recordar,
mas para combater a dilaceração do esquecimento.*
Roland Barthes

Se pudesse começar tudo de novo, escreveria esta *tese-coisa* como se fosse um diário. Talvez assim, conseguiria a integração plena entre intenção e gesto (*como se isto fosse possível*). No entanto, infelizmente, quando esta ideia surgiu, já não havia mais tempo hábil para tamanho empreendimento. Admito também que gostaria de ter escrito tudo isto à mão, em um caderno de anotações, em um texto contínuo. Agora, se isto tivesse acontecido, provavelmente o próprio conteúdo desta escrita seria outro. Fico pensando: *o que seria das imagens? Será que faria desenhos ilustrativos delas (à moda dos antigos) ou faria colagens de suas impressões?* Enfim. Quem sabe, um dia... Para meu acalento, sei que, por ter escrito cotidianamente, isto é um *quase diário*. Mesmo assim, não é um *diário* porque, para que fosse, teria de ter marcas de temporalidade, teria de constar o caráter fragmentário do escrever. No entanto, este *quase diário* contém algumas outras marcas que transparecem na subjetividade de uma escrita em primeira pessoa de modo a revelar uma reflexividade sobre minha própria experiência, sem que, para isto, configure algo autobiográfico. Com isto, exponho a necessidade de conhecer quais seriam as características do *diário*. A primeira distinção seria que

autobiografia e diário são gêneros diferentes, mas possuem em comum o fato de trabalharem com uma forma específica de narrativa - a prosa - e remeterem a uma temporalidade inscrita no campo da memória (o passado), tendo como eixo norteador o relato da vida de um *eu*. E, são, justamente, essas características que os fazem compartilhar da denominação *prosa memorialística* (ARAÚJO, s/d, p.2574).

Esta relação entre a narrativa e a temporalidade, na qual a vida de um *eu* é apresentada como memória externada para um *mim mesmo (e para um outro)* nos revela o **lembrar de si como ato simultâneo ao próprio viver**. Com isto, talvez o maior estranhamento esteja no fato que o *diário* é o desdobrar de uma escrita que talvez nunca venha a ser lida (*por outros*), mas que, apesar disso, acontece para ser *registro* e lugar de impacto da experiência diária. Espaço da intimidade, o *diário* não tem necessariamente o mesmo gênero contratual da autobiografia que, para além das estruturas aparentes do texto, coloca uma assimetria entre as posições do autor e do leitor. Já o *diário*, caso venha a ter leitores, **pulveriza esta assimetria em uma latência do confessional que, ao revelar o íntimo, provoca uma continuidade, um conluio da experiência**. Esta posição do sujeito na narrativa de si mesmo é, acima de tudo, a própria

relação do escritor com aquilo que foi no passado, a reconstituição da experiência vivida numa construção *para a leitura* e as diferentes posições atualizadas pelo sujeito no ato de escrever (ALBERTI, 1991, p.66).

Este *narrador* que escreve, realiza uma escolha que reverbera como uma **memorialística das experiências** que compõem os momentos de si mesmo que, caso sejam lidos, passam a existir mais uma vez enquanto outra experiência. Assim,

o escritor-diarista assume-se como um *eu fora do tempo*: pela ação de sua escrita (que não é a mesma ação de uma firmeza ordinária); por seu trabalho incomum (prolongando escrituras diversas); pela solidão do seu ofício (cada escritor, só escreve seu diário); pela intimidade de uma fala simples. O diário deixa de ser histórico para ser a história cotidiana de quem o escreve (a vida do autor é uma obra) (ARAÚJO, s/d, p.2566).

Como cada um tem seu próprio cotidiano, que apesar de compartilhado é único, fica evidente que existe uma variedade de formas de se manter um *diário* e que o meio escolhido afeta tanto o conteúdo, quanto as possibilidades do projeto do escritor. Por mais que seja uma afirmação um tanto óbvia, *'intimidade, cada um tem a sua'*, o que admira é a forma como esta intimidade vem a público. Assim, o *diário* é simultaneamente uma expressão (*mais ou menos*) espontânea da subjetividade e, também, uma prática cultural cuja história tem uma relação com o desenvolvimento de uma consciência coletiva do tempo enquanto categoria linear e mensurável. Afinal, quem nunca escreveu um *diário*? *Diário* que pode variar desde um colecionismo de todos os bilhetes de ingressos para peças de teatro já assistidas até uma descrição detalhada de tudo o que aconteceu como quem explica a própria vida pelas tão conhecidas palavras *meu querido diário...* Ou então, o *diário* como o registro de um cotidiano que simplesmente acontece como em *[Vizite]*|2000 (Fig.228), compilação em que Hans Schabus apresenta os retratos das pessoas que, ao longo do ano de 1999, visitaram seu ateliê.

Nesta proposição, os retratos dos visitantes são compiladas em um livro que explicita a diferença da estatura das pessoas já que a máquina fotográfica estava fixa em uma mesma altura, de modo que o registro apresenta o tamanho relativo de uma pessoa comparada à outra. Seja como registro, seja como acontecimento, o *diário* **aglutina temporalidades que não necessariamente produzem uma totalidade inevitável**. Muito pelo contrário, estas temporalidades aglutinadas podem explicitar a própria descontinuidade da existência. Afinal,

o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (**AGAMBEN, 2012, p.70**).

A escrita de um *diário* permite uma volta ao passado em um momento do presente, presente este vivenciado como passado atualizado. O grande paradoxo é justamente que aquele passado não foi necessariamente daquele jeito, tampouco o presente será algo caso deixe de ser vivido como um novo para além da escrita do diário. Afinal, já pensou um diário em que todas as suas entradas reportam ao fato de estar sendo escrito? Ou então: como não imaginar quanto tempo James Joyce (**1882-1941**) levou para descrever todos os eventos que aconteceram no dia 16 de junho de 1904? Sem dúvida, a escrita de *Ulysses*|1922 demorou mais do que 24 horas. Ou deveria compor o *diário de um dia*|2011 (**Fig.217**) de Sara MacKillop (**1973-...**)? Ou talvez ser esquecido por entre as páginas ocas do livro dedicado à memória|(s/d) de Vincenzo Agnetti (**1926-1981**)? Enfim. Estas perguntas (como também ‘*quantos anos tem novembro?*’ feita por Pablo Neruda), permitem uma reflexão sobre o significado do tempo. Se este é uma linearidade contínua, se é uma estrutura espiralada, se é um retorno. A partir deste mote, detalho uma proposição poética de Javier Peñafiel (**1964-...**): *A agenda do fim dos tempos drásticos*|2008. Realizada com o intuito de “*colaborar com o fim dos tempos drásticos (os tempos do capricho institucional, do melodrama sentimental e da necrofilia do mundo final, entre outros*” (**PEÑAFIEL, 2008**), o artista caracteriza cinco tipos de dias: o *dia comum*; o *dia próprio*; o *dia similar*; o *dia impróprio*; e, o *dia plural*.



Os dias similares

Nos dias similares, a produtividade não impede a existência de espaços livres de tempos drásticos que convertem ócio, tédio e trabalho em um único produto. A criatividade é a cognição dos dias similares. Sua cadeia de descontinuidade. Os dias similares são de alta porosidade, absorvem tudo em seu tempo de coincidências, a capacidade temporal é enorme. As manhãs de um mês todo podem coincidir, os melhores prazeres se acumulam nos dias similares. Mas são dias de luz artificial. Ao caducarem, os tempo drásticos levam consigo a luz do dia, tal como a conhecíamos como a continuidade da noite. Os dias similares facilitam desdramatizar o amor e dramatizar o humor. Ao transitar por esses dias o efeito surpresa não enfraquece, mas se transforma em um mundo surpreendente. A isso se soma a sensação de não saber optar entre chorar e rir. Uma bela despreocupação flui. Uma pessoa que habita somente esses dias será facilmente reconhecível por sua melancolia nada regressiva.

Os dias próprios

Nos dias próprios vivem-se preocupações adesivas, ficam conosco ao longo do dia, é muito forte a sensação de permanecer ensimesmado. Mas o que é bom para a autobiografia é ruim para a rapidez. Nos dias próprios tudo pesa mais. Estabelecem-se recordes de passos com a maior velocidade. Os dias próprios são os mais sustentáveis por essa extrema lentidão, que leva à economia energética e a certa caricatura do espírito. São dias inúteis para desdramatizar, já que se levam tão a sério, sempre vendo o mundo em primeira pessoa. Coladas a si próprio, afogam-se todas as experiências vividas. Os dias próprios aplicam o excesso de vida em tempo real. Minutos próprios tornam as horas douradas, até a chegada das chuvas.

Os dias impróprios

Os dias impróprios são bem divertidos, durante os quais escutar é falar. As pessoas egoístas e monofocais se transformam em generosos dialogantes, os tímidos convertem sua passividade em uma eloquência vinculante. Aos que buscam o temor, os dias impróprios serão difíceis de viver. Por outro lado, os sonâmbulos encontrarão uma boa peregrinação, inclusive um calendário seguro para perambular sob controle. Não se deve dar as costas ao dia impróprio, porque ele vive de traição, pensa sempre na melancolia do dia seguinte. Nos dias impróprios, a responsabilidade e a culpa se encarregam de tudo, quem não compreende cada proximidade envelhece rápido, aperfeiçoando a morte.

Os dias comuns

Nos dias comuns as tipologias são de grande utilidade; no tempo em comum as pessoas recusam as estatísticas, não existe comercialização da comunidade. No decorrer desses dias as pessoas adquirem certa imunidade ao consumo drástico. Réplicas da multiplicidade são adoradas mediante rituais laicos que preocupam aqueles que preferem os dias menos compartilhados. Nos dias comuns, a arte pública é desnecessária e a natureza faz um pacto tão íntimo com o real que nada está separado. As moradias unifamiliares são impossíveis. O trajeto de carro é desnecessário porque se tornaria eterno a partir do momento que saísse da garagem. Todo transporte é público e cada bilhete se repete sem lucro. Nos dias comuns as pessoas têm privilégios de atleta e atingem elaboradas condições ergonômicas. A geometria, o caos e as medidas regulares transformam-se em cálculos corruptos. Um narcisismo suave faz com que os tempos sejam líquidos: teme-se inundações.

Os dias plurais

Nos dias plurais, a hiperatividade está garantida, tudo se reproduz em formato de festival, o ócio adquire uma forma ditada pela maioria. É o lugar do número maior, Milhões de carros transitam ao mesmo tempo, uma pessoa pode conduzir dois de uma só vez, em um estranho concerto a quatro mãos e dois volantes. Nesses dias, as pessoas se desdobram para atingir o todo, multi-instrumentistas de uma proliferação sem freio. As vogais são para o ruído o que as consoantes são para a poluição, a cacofonia está garantida. Nesses dias, fala-se da terceira pessoa do plural, um novo organismo institucional que garantirá um colapso brutal de quem elege a prática masoquista contínua. Nos dias plurais, as perguntas proliferam. A indústria farmacêutica cresce com a transformação dos cidadãos em consumidores pelo vício e não pela necessidade. As conversas telefônicas são impossíveis, somente a escrita comunica. Nesses dias, a polifonia é tão alta que ninguém pode distinguir uma só voz. Inadequados para o diálogo, abusamos das anotações. No plural, os jogos em comum tornam-se quase perfeitos, um código erotômico que acontece alegremente.

Esta tipologia (*que deve ter sido criada em um dia comum*) acompanha um livreto-diário em que é possível especificar qualquer coisa que esteja de acordo, ou não, com as especificidades de cada dia. Ao invés de linear, o tempo é apresentado como uma tipificação de sentimentos, acontecimentos e condições de existência. Esta proposição chama a atenção para o fato que, ao ser escrito, o *diário* insere uma nova temporalidade em um tempo no qual já estivemos e, também, um *não-vivido* em um presente imediato, sendo que, esta escrita fragmentada é uma projeção da própria descontinuidade da vida. Se for retomado o fato do *diário* ser uma prática social, resta saber como acontece a sua inserção por entre as possibilidades de outras formas de escrita. Afinal, como significar a escrita para além das regras imediatas do óbvio. Seria também uma regra permitir que esta escrita aconteça como um *fluxo de consciência*⁹⁰?

90

Infelizmente, já não cabe aqui tecer considerações mais extensas sobre a escrita enquanto fluxo de consciência, tampouco sobre o *automatismo psíquico* dos surrealistas. Deixo apenas como referência que esta discussão é extensa (!!!). Em todo caso, *fluxo de consciência* é a designação atribuída ao processo psíquico descrito por William James (1842-1910) em seu clássico *Princípios de Psicologia* (1890), no qual a consciência não se apresenta para si mesma como interrompida, mas como um *monólogo interior* contínuo de associações e metáforas. Especialmente na literatura, indico entre outros: Edgar Allan Poe (1809-1849); Fiódor Dostoiévski (1821-1881); Liev Tolstói (1828-1910); Anton Chekov (1860-1904); Italo Svevo (1861-1928); Édouard Dujardim (1861-1949); Marcel Proust (1871-1922); Virginia Wolf (1882-1941); John Dos Passos (1896-1970); Samuel Beckett (1906-1989); Clarice Lispector (1920-1977); Autran Dourado (1926-2012).

O PENSAMENTO É UM DIÁLOGO INTERIOR

É possível ter este vínculo entre escrita e pensamento como se um revelasse o instantâneo da ocorrência do outro? Ou: como escrever somente se de acordo com regras criadas para gerar constrangimentos para si mesmo? Um exemplo seriam as proposições de Kenneth Goldsmith (1961-...) que inculca a si mesmo desafios em escritas performáticas como as proposições N^o 111 2.7.93-10.20.96|1997 em que escreveu 600 páginas de frases rimadas que terminavam com a letra ‘R’, cada frase foi organizada silábica e alfabeticamente; *Fidget*|1999, em que realiza a descrição de cada movimento que seu corpo executou em um período de 13 horas consecutivas; e, *Soliloquy*|2001, (Fig.200) em que formou um compêndio de todas as suas palavras proferidas ao longo de uma semana. Esta escrita pautada pelo desafio de verter conteúdos não-usuais a partir de regras que formatam as possibilidades do exequível, fazem com que a própria experiência do escrever seja apresentada como uma ação simbólica sobre o que poderia passar despercebido. Assim também é o *diário*, estrutura mnemônica em que o escritor se recorda de si mesmo a partir de fragmentos que poderiam ser insignificantes, mas que, por algum motivo, são utilizados para caracterizar um discurso sobre o cotidiano. Talvez o *diário* cause certo estranhamento justamente por esta sua proximidade àquele mais imediato da existência, ao fragmento aparentemente insignificante de um momento que sequer deveria ter sido notado,. Afinal, que tipo de vivência tem qualidade estética a ponto de poder verter uma narrativa? Ou seria a narrativa que atesta esta qualidade a qualquer evento, contexto, situação que seja? Com o intuito de atribuir validade artística, N.E. Thing Co. (a.k.a. Iain Baxter&) criou um sistema de certificados|1968 que julgava de modo jocoso a qualidade estética de experiências cotidianas: lugares, objetos e, até mesmo, as proposições de outros artistas. Estas experiências podiam ser classificadas como ACT (*aesthetically claimed things*; coisas esteticamente aclamadas; Fig.208) ou ART (*aesthetically rejected things*; coisas esteticamente rejeitadas). Cada coisa era fotografada e recebia o carimbo atestando seu lugar nesta classificação de acordo com “os rígidos requisitos de informação sensível especificados”.

Hans Ulrich Gumbrecht (1998) Modernização dos Sentidos. São Paulo: Editora BA
Mundo Cotidiano e Mundo da Vida como conceitos filosóficos: uma Abordagem Genealógica

♥ A função genealógica da história conceitual. **MÉTODO**

Não conduz necessariamente à legitimação dos conceitos em questão nem implica a obrigação de analisar integralmente TODOS os textos em que se encontram citados. (p. 960)

☆ Em que momento a noção de realidade é equivalente ao de verdade?
Quando não é mais?

Resposta: Colapso do Paradigma sujeito/objeto como padrão do conhecer

Conhecimento como At...

NIETZSCHE → Lebensphilosophie

☆ A fenomenologia como uma reformulação da relação entre o sujeito/objeto como paradigma.

HUSSERL: A transcendência do mundo dos objetos em relação à (...)

BERGSON: interesse lógico pela memória humana como espaço em que quer que uma referência entre a mente e a matéria

MENTE
Faculdade de Conhecer
Razão...



porque os sentidos são tão sum

O Real é uma essência intermediária

(p. 167) **DURKHEIM** foi cuidadoso o suficiente para reconhecer que a pretensão de objetividade era meramente uma hipótese de trabalho que ajudava a constituir a sociologia como disciplina.

(p. 169) "A objetividade de todo o conhecimento adquirido pela experiência reside na estruturação por ele de uma dada realidade conforme categorias que são subjetivas na medida em que refletem as premissas de nossa experiência. (...)
Aos que pensam que este tipo de verdade não é bastante precioso nossa disciplina não tem nada a oferecer. Mas eles buscam por aquela outra verdade que a sociologia substitui por aquilo que somente ela pode oferecer: conceitos e juízos, que nem são nem refletem a realidade empírica, mas permitem estruturá-la"

EM VÃO (...)

WEBER

Os Arquifênômenos da vida humana

☆ o privilégio da existência humana

HEIDEGGER



Por entre todas as possibilidades do cotidiano, afinal, qual a legitimidade do *diário* enquanto narrativa, de quais discurso, por quais pessoas? Em tantas palavras:

Porquê diário? – poderemos questionar. Onde o registo do cotidiano? Em que dia(s) se vive e/ou se escreve o que se regista? Porque classificar de diário aquilo que poderia ser simplesmente uma coleção de pensamentos, esboços de reflexão ensaística, ou tão simplesmente *fragmentos*, tão ao gosto do escritor, da modernidade e tão descomprometidamente livre de submissão a regras atinentes a um único gênero? (GOULART, 2007, p.368).

Este tipo de preocupação também acometeu Philippe Lejeune (2009) em seus levantamentos sobre o *diário*. No interesse de validar o *diário* como forma de escrita literária, Lejeune caracteriza quais seriam as qualidades idiossincráticas que tornam esta expressão da subjetividade um *discurso do inexato*, mas nem por isso, errado. O autor identifica

uma relação entre a explosão do diário a partir do fim da idade média e duas estrondosas revoluções na mensuração e vetorização do tempo: o relógio mecânico, inventado no início do século catorze e gradualmente miniaturizado até que, a partir do século dezessete, cada indivíduo podia medir seu próprio tempo; e o calendário anual, que substituiu o calendário perpétuo em 1650 e transformou o tempo em um processo irreversível e dinâmico (LEJEUNE, 2009, p.178).⁹¹

Este irreversível que acomete a estrutura do tempo (*na percepção mais usualmente aceita*), vai de encontro a uma existência inadiável. Por vezes, a única coisa que resta é prosseguir. Assim, o ritmo de uma vida pode ser dimensionado quando a própria existência requer que o escritor, ao expor fragmentos de si, expurgue aquilo que também ainda não conhece em totalidade. Isto porque, a existência não é limitada àquilo que cada um percebe de si mesmo; tampouco àquilo que os outros sabem e revelam.

O diário pode ser visto como um jogo de autodeslocamento no sentido de se tentar captar e esboçar as bordas do sem-forma, que é o indivíduo moderno. Ele é assim um resultado da deriva desse sujeito entre a esfera privada e a pública. O fragmento como forma – em oposição ao sistema – e a programática recusa da ideia de um sujeito onipotente diante de um mundo reduzido a objeto (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.165).

de nós mesmos...

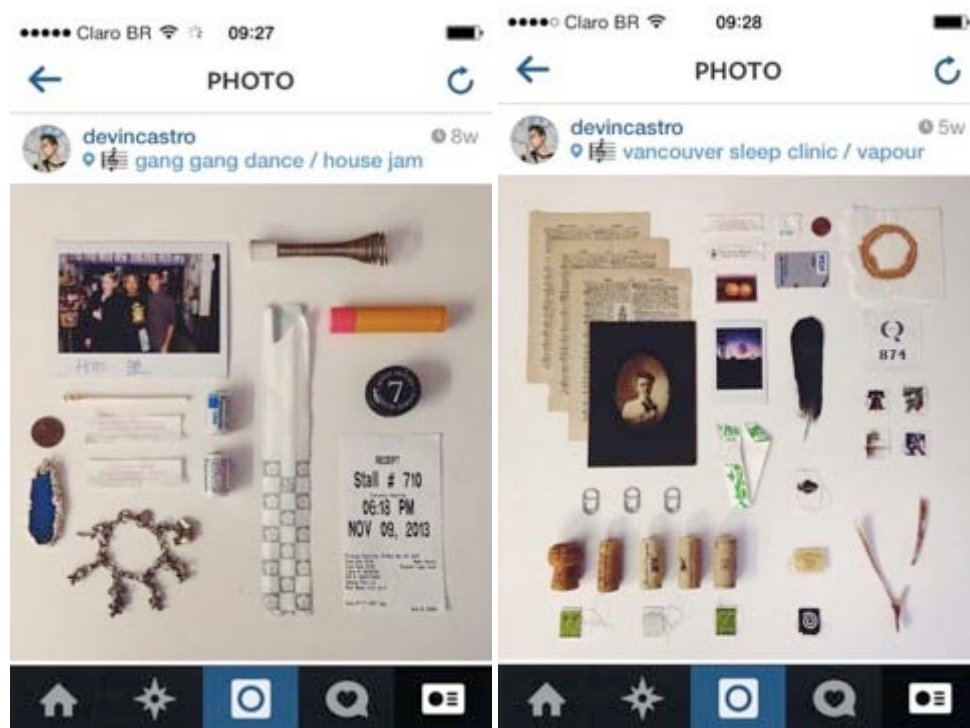
⁹¹ "(...) the link between the explosion of the diary form beginning in the late middle ages and two major revolutions in measuring and vectorizing time: the mechanical clock, invented in the early fourteenth century and gradually miniaturized so that from the seventeenth century on, each individual could measure his own time; and the annual calendar, which replaced the perpetual calendar in 1650 and transformed time into an irreversible and dynamic process" (LEJEUNE, 2009, p.178).

Será quimera, lembrar de si como se fosse um algo já ido

Concedido, o diário seria o equivalente temporal do que espelho do mago no espaço, capaz de concentrar em uma superfície fina a totalidade da imagem da realidade circundante. Ser um tipo de panóptico. É isto que, por vezes, arvora a ser: “querido diário, eu lhe contarei tudo”. No entanto, o seu valor advém justamente de sua descontinuidade.

(LEJEUNE, 2009, p.179).⁹²

Em todo caso, isto pode até verter uma poética: o diário como um calendário; como uma codificação no espaço de coisas que aconteceram no tempo. Ou um mecanismo de inscrição dos fragmentos despercebidos da existência. Aos poucos o daqui a pouco chega em sua inevitável necessidade de ser agora. O tempo deste capítulo chega ao fim com a indicação de duas proposições que poderiam ser apresentadas com mais detalhamento. Indico apenas, que elas me comovem por sua simplicidade de apresentar o seu cotidiano por entre as estruturas e aparatos do meu percurso diário: acordo de manhã e a primeira coisa que faço é abrir os olhos. Eventualmente, entro em contato com o mundo que acontece por entre a tecnologia. Às vezes, visualizo o registro da semana feito por @devincastro no Instagram:



⁹² “Granted, the diary would like to be the temporal equivalent of what the sorcerer’s mirror is in space, able to concentrate on a thin surface the total image of the surrounding reality. To be a sort of ‘panopticon’. That is what it sometimes claims to do: “Dear little diary, I will tell you everything”. But value lies precisely in its selectivity and discontinuities”

Outras vezes, antes de dormir, descubro o que @keiyamazaki está comendo de café-da-manhã, lá no Japão, em um dia que ainda não chegou por aqui.



Não conheço ambos, mas fazem parte de meu cotidiano como se os conhecesse. Engraçado, não é? Até mesmo porque, conhecemos tantos cujo cotidiano sequer cogitamos como seja. Enfim. Enquanto isso, crio meus próprios calendários.

☒

☒

**O cotidiano é o fragmento de um momento da existência.
Aparentemente inevitável, é um pedaço de uma provisoriedade.**

**Se o que nos acontece são fragmentos...
... como e quando terminar um diário?
... como estruturar um fim para algo que irá durar mais do que nós mesmos?**







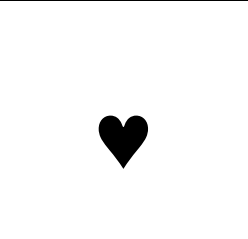











☒





☒

☒


☒☒☒

Janeiro (10)












					(2002) Quem dá também toma	6	(2002) O que vem antes...	7	
						(2002) Cada um traz consigo...		(2011) Autonomia engajada	14
(2002) Não deu pra ir	(2002) O tempo é um lugar	(2002) O reverso	(2010) A ambiguidade (2011) A presença da falta	18			(2002) Quem parte e reparte...	21	
(2002) Uma mão lava a outra					(2013) Silêncio é prece	27			

						Fevereiro (8)				
				(2011) Independência	5	6	(2002) Mole pro azar... (2013) Barriga cheia...	7		
♥	9	♥	(2011) A insônia dá preguiça		11					
		(2013) Quem não se aguenta...	(2002) Aonde eu estaria...	17	18		(2012) O outro em mim...	20	(2011) Excessos-múltiplos	21
			(2002) A fachada da alma...	25						







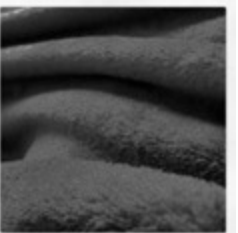






						Março (19)	
1	2			5	6	7	
(2012) •Ponta de faca• •Circo pega fogo•	(2012) •Galinha ou anjo?• •Culpa do inocente• •Gritar a boiada•			(2012) Umbigo do mundo (2013) O que me afeta	(2012) •No escuro se vê• •Roda gigante•	(2012) A vida que se leva	
8	9		11	12		14	
(2011) Sutileza (2012) O natural combina	(2012) Escolhemos escolhas		(2012) Arrogância é solidão	(2002) Ser já é alguma coisa		(2012) •A marionete• •O corpo é pouco•	
15	16	17			20	21	
(2011) Teoria do caos (2013) Espaço afetivo	(2012) A mente desmente				(2000) Um indivíduo sozinho (2001) Um inimigo faz falta (2012) Indivíduos coletivos	(2002) A cautela ofende	
22	23	24		26	27	28	
(2001) Nem tudo não existe	(2012) •Verdades óbvias• •Resignação•	(2012) Pensamentos reflexos		(2001) Amigos do cão		(2001) Leviatã	
29	30	31					

						Abril (12)
1 (2012) Mentira	2 (2001) Tapete Mágico (2011) Paradoxossistêmicos			5 (2001) Retângulos/Triângulos		7
	9 (2012) Bondade do mundo	10			13	14 (2012) Inimaginávelmente
	16 (2012) •Certeza da razão• *Hospedar diabos•	17				
22 (2012) Brasil descoberto	23 (2012) Árvore em sombra		25 (2012) Pé manco	26 (2012) A graça do sério •Quem já é• •Eu coletivo•		28 (2012) Virtual
	30 (2012) •Outras questões• •Hermenêutica•					











Maio (19)

	2 (2001) Seres incongruentes	3 (2001) Níveis cósmicos	4 (2012) Pessoas mesquinhas		6 (2012) Paciência e disciplina	
8 (2012) Eu sem mim		10 (2012) •Falsidadeparadox• •Corpo Fechado•		12 (2012) A realidade do sonho	13 (2012) Os outros pensam	
15 (2001) Na prática a teoria (2012) •Frio meigo• •Tempo em dia•	16 (2012) Pessoal é político	17 (2012) Existir e ser				21 (2012) Valorizar o tempo (2013) Evitar preserva
	23 (2011) Segunda na terça (2012) Sentido do destino	24 (2001) Fractais	25 (2001) As janelas (2012) Valor da inflação	26 (2012) Último minuto	27 (2011) Perde o que tem	
29 (2001) Escatologias	30 (2012) Esconder em si	31				

Junho (17)









		3 (2012) Ser nós mesmos	4 (2001) Desumanidade	5 (2001) Abaixo a Humanidade	6 (2012) Evitado poderia ser	7 (2012) •Excessometafísica• •Excessogentileza•
	9 (2012) Leituradiagnóstico		11 (2012) Agora comprometido		13 (2012) ser/estar bobo	
	16 (2012) Relativismo recíproco		18 (2001) O vazio termina	19 (2001) Deus (2012) Fruto longe do pé	20 (2001) Maldade é prejuízo (2011) Sutileza simultânea	
22 (2012) Pulos e saltos	23 (2012) •Quem come tudo• •Limites do além•		25 (2012) pessoas que existem		27 (2012) detalhes do cotidiano	
29 (2012) •A arte de educar• •Picanha vegana•						

Julho (7)						
			4 (2012) Escrever é viver	5 (2012) Conhecimento	6	7
8	9	10	11	12	13	14
		17 (2000) Humanidade (2011) Medo das certezas	18 (2000) Flores incolores	19 (2000) A volta dos que não		21
22 (2011) Rei Salomão		24				
29 (2012) Sentir a inteligência	30	31				


						Agosto (19)
1	2			5		7
(2012) Precipício	(2012) Pensamentos excessivos			(2010) Pimenta no cu	♥	(2012) A imaturidade
8				12	13	
(2012) Paciência é talento				(2011) Brasil cenográfico (2012) Momento do sempre	(2012) Essência do mesmo	
15	16	17		19	20	21
(2000) Seres aquáticos (2012) •Insight• •Uma boa teoria•	(2012) Julgar as aparências	(2000) Cachorros (2012) Os demagogos		(2012) •Justificativa • •Os fins e os meios•	(2001) A fome alimenta (2012) Pés pelas mãos	(2000) Reputação (2001) Digital gigante (2012) •Verdade do valor• •Informação•
22			25		27	28
(2000) Árvore cósmica			(2000) Quatro cavaleiros (2011) Descontexto desconexo			(2012) Lenha na fogueira
29	30	31				

Setembro

<p>1 (2012) Esculpidos escarrados • Ética-estética</p>	<p>2 (2012) Corrupto corrompido</p>			<p>5 (2012) Os limites e as coisas</p>	<p>6 (2012) O que não se diz</p>	
<p>8 (2010) Em todo lugar de si (2011) intransponívelidentidade</p>	<p>9 (2010) Andar para dentro (2012) Céu é limite?</p>		<p>11 (2000) Flores cósmicas (2012) Nomenclatura • Purpurina&confete • Fofoca</p>	<p>12 (2000) Não existe perdão (2012) Desinteiro • Meias palavras • Catarro</p>	<p>13 (2000) Cobaias do sistema (2012) Mudança de valores</p>	<p>14 (2012) Marrento</p>
<p>15 (2000) Sonhos e ideias</p>		<p>17 (2010) Vaza-nóia!</p>	<p>18 (2000) Cego em tiroteio (2001) Osso duro de roer</p>	<p>19 (2000) Desmentir (2001) Troll</p>	<p>20 (2000) Chuva molha</p>	<p>21 (2001) Reflexos&Reflexões</p>
<p>22 (2001) Boneca tecnológica</p>		<p>24 (2012) Crença na verdade</p>		<p>26</p>	<p>27 (2002) Direito e avesso (2012) Autocrítica • Exigências</p>	<p>28</p>
<p>29</p>	<p>30</p>					

						Outubro
	2 (2000) Deus&inferno	3 (2000) Ilha paralela	4 (2000) A festa (2012) •Topete• •Umbigo• •Ofensa•	5 (2011) A lógica do segredo		7 (2011) Medo da vida
	9 (2012) Artificial natural	10 (2010) mais-valia do amor	11 (2012) Acreditar em mentira • Apto a educar	12 (2012) Mentiras Sinceras • Engolir em seco		
	16 (2000) Feito da cruz	17 (2000) Arco-íris (2012) O agora é limite	18 (2000) TV alienígena (2012) Bola de papel	19 (2000) Flores do Mal (2012) Vaia Roma	20 (2000) Daqui pra frente	21 (2010) Borboletas no quintal (2012) Quem muito explica
22 (2010) mínimo-múltiplo (2011) Esperança de futuro			25 (2000) A ideologia	26 (2000) A realidade esgota (2011) Composição do rosto	27 (2000) Os interesses	28 (2011) Tombo
29	30 (2000) Possibilidade/provável					

Novembro

<p>1</p> <p>(2011) Pensamentos</p> <p>(2012) Parêntese do pensar</p>	<p>2</p> <p>(2011) Ovo é feito de...</p> <p>(2012) Limite do contexto</p>	<p>3</p> <p>(2011) Olho gordo</p>			<p>6</p> <p>(2000) Máscaras</p>	<p>7</p> <p>(2000) Concêntrico</p>
<p>8</p> <p>(2000) Borboletices</p>	<p>9</p> <p>(2012) Razão legítima?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sobrevivência • Mediocridade 	<p>10</p> <p>(2012) Autoritarismo</p>		<p>12</p> <p>(2012) Direito à opinião</p>	<p>13</p> <p>(2000) As expectativas</p> <p>(2011) Aprender a amar</p> <p>(2012) Eles somos nós</p>	<p>14</p> <p>(2000) O guerreiro</p>
<p>15</p> <p>(2000) Papel de parede</p>	<p>16</p> <p>(2012) Autoritários</p> <ul style="list-style-type: none"> • A contingência 	<p>17</p> <p>(2010) Inércia alheia</p>	<p>18</p> <p>(2012) Perspectivismo materno</p>	<p>19</p> <p>(2012) Panos quentes</p>		<p>21</p> <p>(2011) Habitar a pele</p>
<p>22</p> <p>(2011) Mania de falar</p> <p>(2012) Político&polido</p>		<p>24</p> <p>(2012) Limite do inominável</p>		<p>26</p> <p>(2012) Piedade</p>		
<p>29</p>	<p>30</p>					

Dezembro

			♥	5 (2011) Calma e paciência	6	7 (2012) Inimigo da sombra
	9 (2011) Casca para o mundo	♥			13	14 (2012) Elite é povo
	16 (2011) Momento inoportuno (2012) Persona non grata	17 (2012) Futuro do passado • Verdade do mundo	♥	19 (2012) O correto prudente	20	21 (2010) Mangueiras de Natal (2012) Opinião dos outros • Expectativa faz
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

..4..



Fig.233

*Quantas semanas
e quantos anos*

*It is not important w
the interpretai
if men define situac
they are real in their c*

2010

A ambigüidade é o caminho do melo?
30 de Janeiro

Engracado que às vezes a gente sente que a ficha caiu porque está no fundo
do poço e escuta um leve ruído metálico (...)
mas não.
29 de Janeiro

O Brasil é aqui em todo lugar de si mesmo
8 de Setembro

pimenta no #pisa dos outros é refresco
de limão
azedo
sem açúcar
no seu. 5 de Agosto

♥ prestar atenção: é preciso andar para conhecer
o mundo de dentro

VAZA NÓIA 17 de Setembro
(ou) qualquer comemoração sobre
coisa nenhuma é pouco
demais para ser
ALGO.

Seu que a mais-valia da língua é o AMOR
Incentivado?
30 de Outubro

Lembrar de Armaçar as Asas das Borboletas no Quintal da Imaginação
23 de Outubro

Fig.234

2011

14 de Janeiro

Os ciclos Solipsísticos São Manias

Hoje o Tempo criou um sistema de Vácuo PARA LemBRANÇAS e EsperANÇAS. Hoje a vida é Autonomia Emajada...



11 de Fevereiro

A insônia às vezes dá uma preguiça

21 de Fevereiro

Queria tanto ser minimalista
... mas gosto dos Excessos-múltiplos
por que as coisas das coisas
me dão uma piscadela quando passar elas?
Buerências
Buerências
Buerências...



8 de Março

para distender a sutileza do despertar
para acordar em dia consigo mesmo
para sentir os sonhos na pele do músculo
para adormecer de próprio intimo

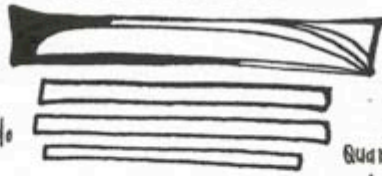
2 de Abril

pensando nos paradoxos sistêmicos:
pessoas pouco generosas geralmente são muito carentes

27 de maio

momento de introspecção

Quem não
valoriza o que
Tem só sai perdendo



23 de Junho

A Sutileza da Simultaneidade

Quando estamos com um pé atrás
também estamos dando um passo para frente

17 de Julho

Sempre Tive medo de Ter Certezas... Agora São Algumas dúvidas que me parecem óbvias demais



e para não perder o senso de Humor, por vezes sinto que estou em uma história do rei Salomão às avessas:
cortem a Mãe ao meio e entreguem um pedaço dela a cada uma de suas filhas. ó juízo!

Fig.235

25 de Agosto

preciso de uma obsessão para desocupar a cabeça da minha mesmice de mim mesma. preciso me ocupar com algo que me transporte para além de minha própria intimidade corrompida.

uma convulsão
uma compulsão

um hábito que habite um nincho sem nexo
um desconexão desconexo

8 de Setembro

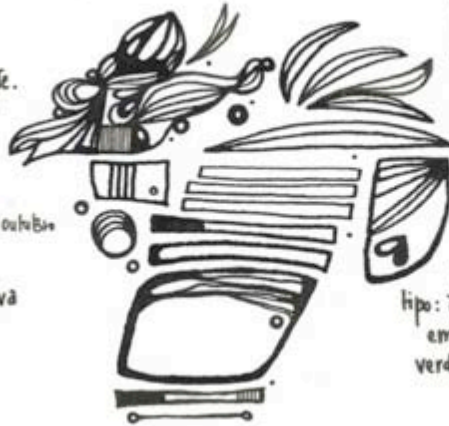
às vezes, as pessoas nos marcam com suas
às vezes estas marcas tornam-se a nossa

MANIAS-MENTIRAS & INCONVENIÊNCIAS

mais sincera e intransponível identidade amalgamada ...

por Aqui pensando em qual a lógica do segredo (...) afinal, somos tão mais transparentes do que supomos. 5 de Outubro
... que a lógica do segredo é a lógica da mentira: a lógica da mentira é a lógica da verdade

Só ter um único medo:
o de não ter coragem de
encarar a vida de frente.
7 de Outubro



28 de Outubro

Às vezes, quem tenta
puxar o tapete é que leva
o maior tombo...

LEMBRAR

que não posso usar o passado como
desculpa para não perceber a esperança
de futuro no presente...

22 de Outubro

1 de Novembro

o melhor da insônia são os pensamentos infames.
tipo: às vezes o telhado de vidro do outro é feito
em chapa de acrílico (ou) de que cor é a grama
verde do vizinho para um daltônico?

Que mania de falar tudo que me vem à boca. Que mania da boca ter ligação direta com o pensamento.
Que mania do pensamento me trair em meus sentimentos.
Que mania dos sentimentos serem tão íntimos.
e Afinal (...) como é que sentimentos saem de mim da boca para fora se estão tão dentro?

Se Arrepender é muito mais fácil do que Perdoar

22 de Novembro

9 de dezembro

É preciso criar uma
casca para envolver-te
com o MUNDO

As coisas sempre fazem falta no momento mais

INOPORTUNO

30 de dezembro

Fig.236

2019

20 de Fevereiro

O OUTRO em Mim faz PARTE de si mesmo

Quem dá murro em ponta de faca Tem de Ter uma mão de Ferro...

14 de Março

● Para Quem quer ver o circo pegar fogo o melhor lugar é no Picadeiro...

2 de Março

Quem sente muita culpa NÃO pode SER TÃO INOCENTE ASSIM

Quem Tem pena é Galinha ou Anjo?

Quando o próprio umbigo é o centro do mundo, até o si mesmo entra em órbita gravitacional... SteMarço

o mundo dá voltas porque anda de corressal ou de roda gigante? SteMarço

Se por falta de um grito se perde uma Boinha

imagina o que poderia se ganhar com uma Boa conversa... 24 de Março



SteMarço

A vida que a gente leva é o que a gente leva da vida



8 de março
Fig.238



9 de março
Fig.239

11 de março

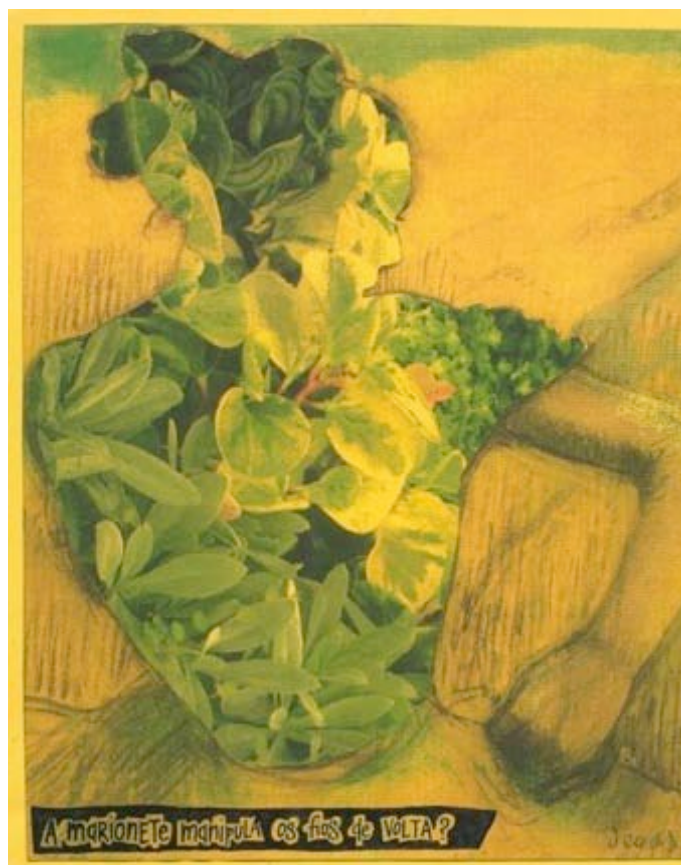


Fig.240

Fig.241

14 de março

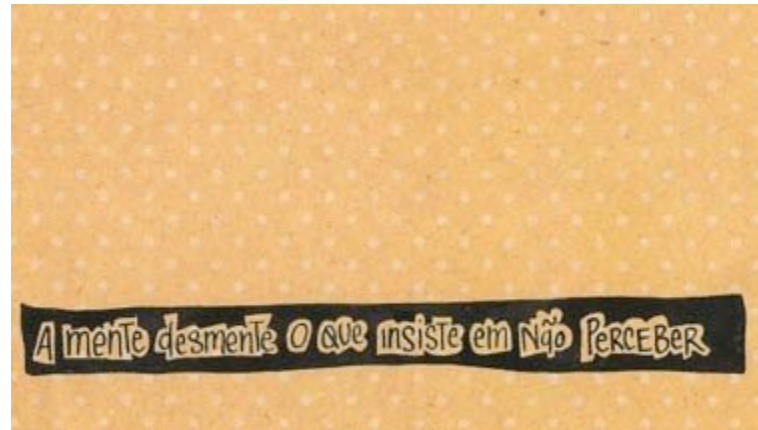
*o corpo é pouco, mas
é a única forma de se
ser para o outro.*



15 de março de 2012

**existir
(tão somente)**

não é o suficiente para ocupar espaço afetivo na vida de alguém.



16 de março de 2012

Fig.242



1 de agosto de 2012

Fig.243

Quando se está à beira do precipício
às vezes é bom um empurrãozinho para
descobrirmos onde ficam nossas

Asas...



Fig.244



9denovembrode2012

Fig.245



Se tem problema ser tratado como cachorro quando não rola um osso...

Fig.246



Fig.247



Fig.248

11desetembrode2012

12 de setembro de 2012



Fig.249



Fig.250

4deoutubrode2012

NÃO IMPORTA O TAMANHO DE SEU TOPETE
Tem Sempre Alguém Que USA mais Llavê

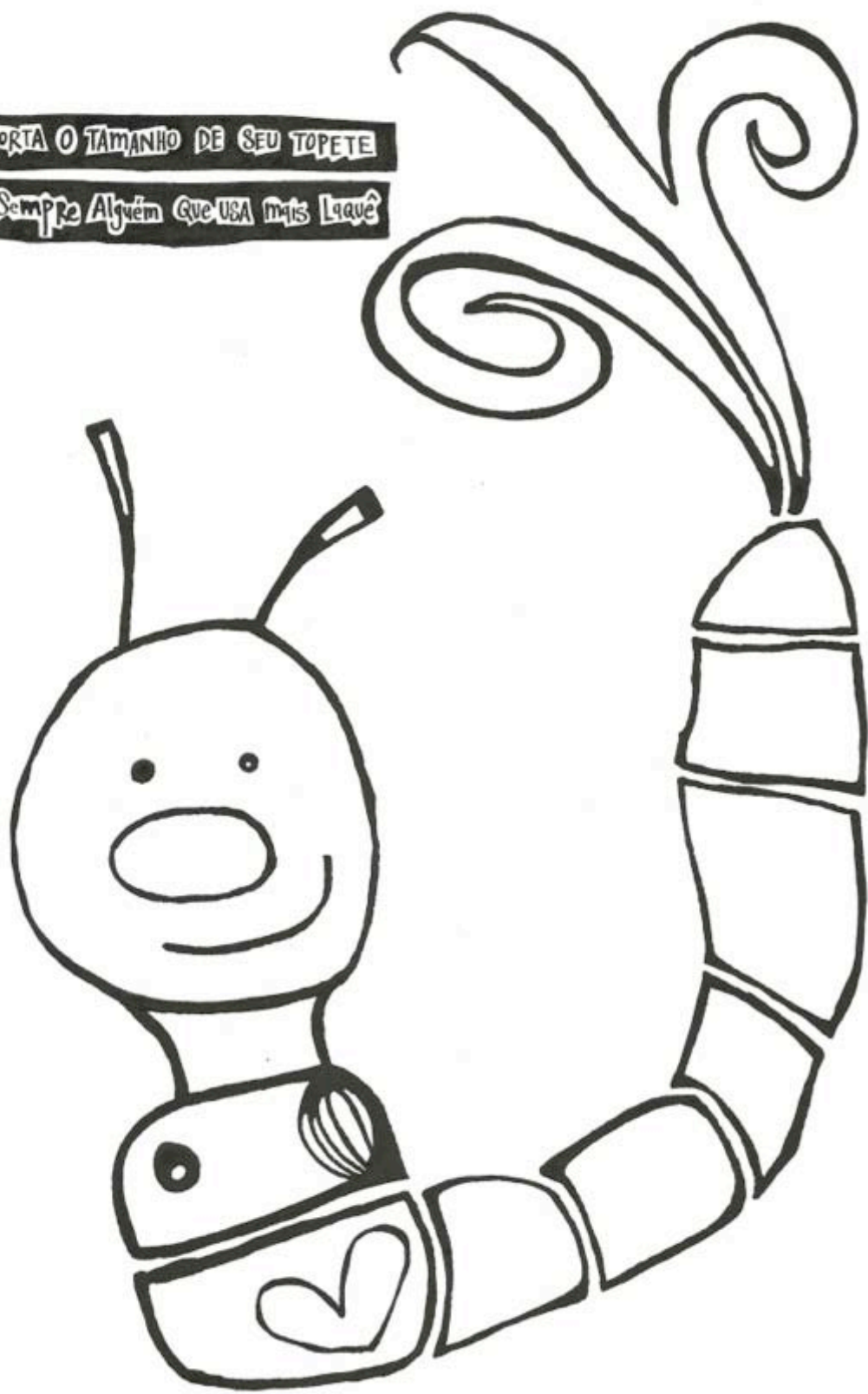


Fig.251



10 de novembro de 2012

Fig.252

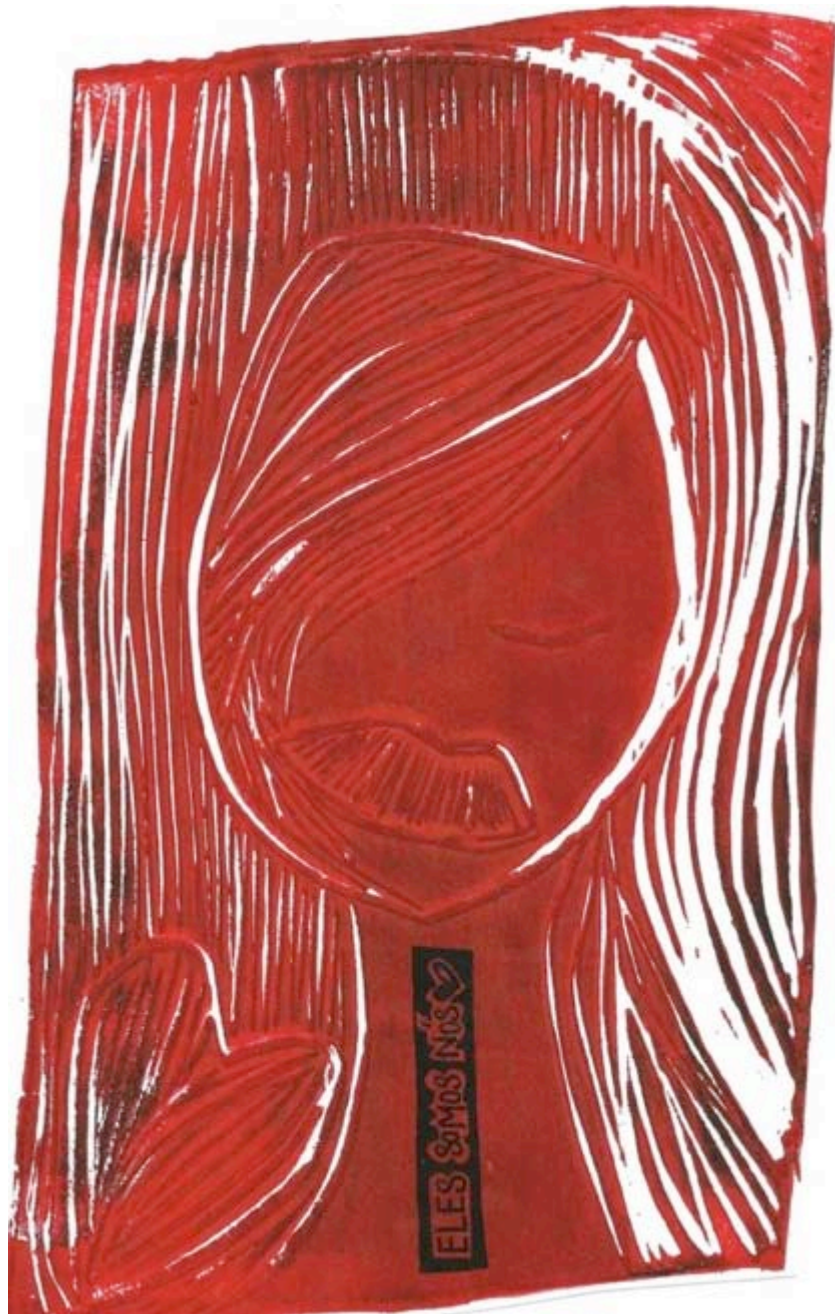


Fig.253

Fig.254



7dedezembrode2012

14dedezembrode2012

Fig.255



a LUTA de CLASSES é UMA multidão carente

UM Povo Não é uma coisa só

Fig.256



19dedezembrode2012

21dedezembrode2012



Fig.257 & Fig.258

7 de Fevereiro de 2013

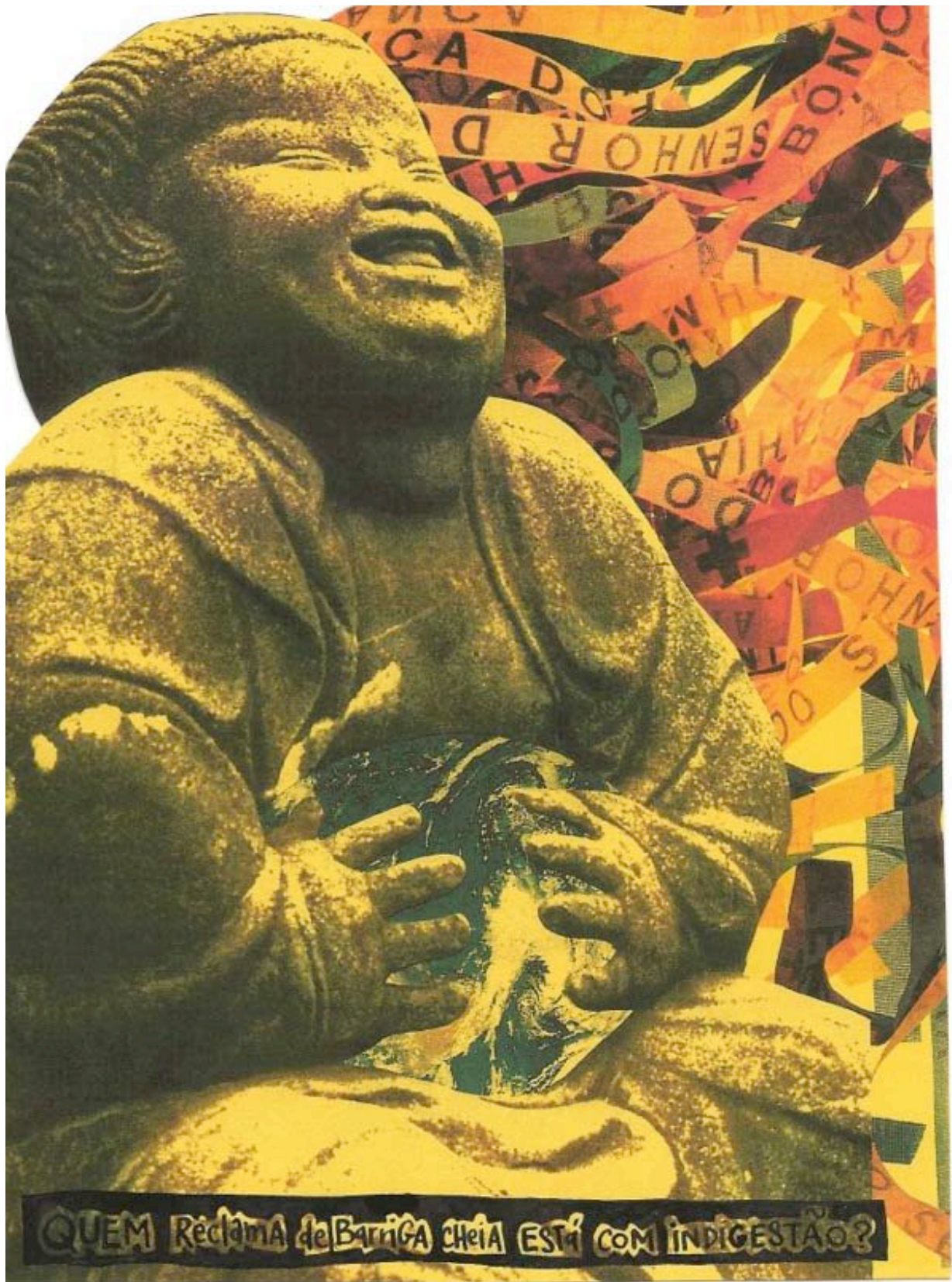


Fig.259



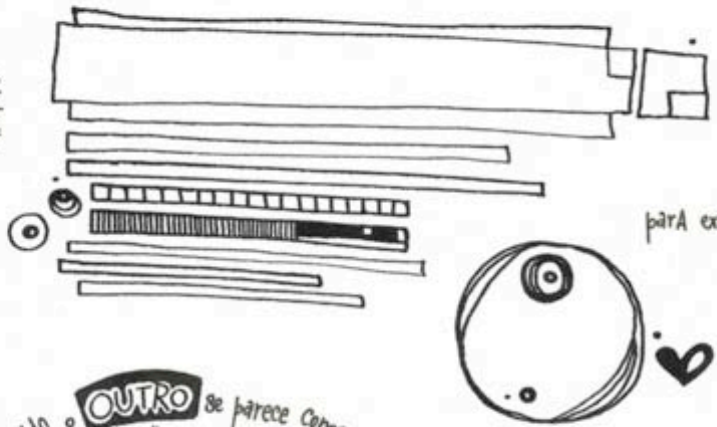
Fig.260

QUAL A GRAÇA em SER TÃO SÉRIO?
26 de Abril

Esconder-se para dentro de Si... pode ser o único lugar de resistência de Eu mesmo. 3 de Maio

Nem Nós se Ajusta também à conta da vida
17 de Setembro / 2013

O QUE PODERIA SER EVITADO
C de Junho
poderia SER?



PARA existir Basta Ser... 17 de Maio

QUANDO OUTRO se parece conosco podemos ser nós mesmos...
3 de Junho...

As vezes são justamente as coisas que nos mostram como as coisas poderiam ser...
(ou) Mentidas sinceras me interessam.
12 de Outubro

As vezes é preciso mudar nossos valores para sermos nós mesmos... outras vezes são nesses valores que nos mostram...
13 de Junho

Ao Longo de Toda a Extensão do meu Eu não Sou Exatamente o meu mim em si. 8 de Maio

Fig.261

Até mesmo as verdades mais óbvias precisam ser explicitadas... 25 de Abril

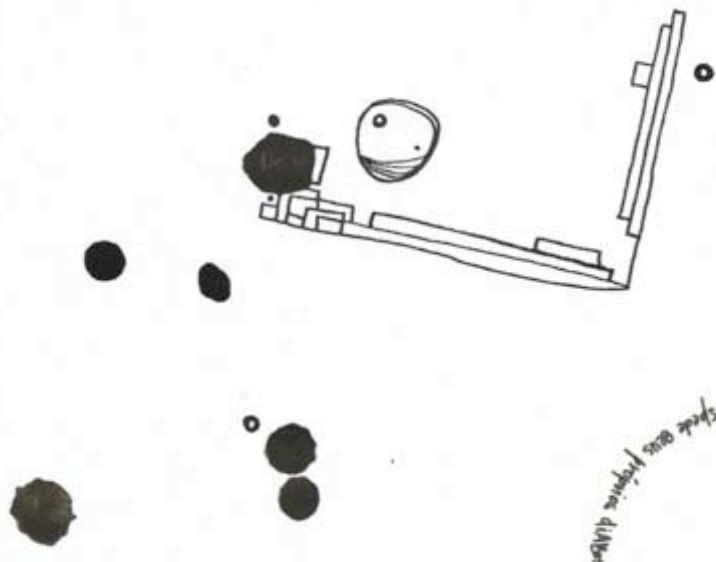
Árvores Fazem Sombra em Si Mesmas
25 de Abril

pensamentos que se pensam em mim nem sempre são reflexos de meu estado... 24 de Novembro

Às vezes, resignar é a única forma de seguir em frente...

A Bondade do Bem no mundo às vezes esgota o que faz parte daquilo que não é Bem isso, mas outra coisa... 24 de Abril

Nem dá para parar no pé de quem já está mancando... 20 de Abril



EU de cada um é projeto coletivo
20 de Abril

Quem Já É não fica se Fazendo
26 de Abril

Quem quer semeiar o inferno colhe seus próprios pecados e hospeda seus próprios demônios... 25 de Abril

Fig.262



Fig.263



PESSOAS MEQUINHAS ACHAM QUALQUER ATO DE GENTILEZA Pouco

A mequinha faz a Esmia um Surtido

EXCESSO de GENTILEZA Revela um Pouco mais do QUE

BOA EDUCAÇÃO ♡

Fig.264

..5..

A simultaneidade do cotidiano Ligeiras Notas sobre a partilha do impossível



5 de março de 2013

Fig.265

*Não leias. Olha as figuras brancas desenhadas
pelos intervalos separando as palavras
de várias linhas dos livros e inspira-te nelas.*
André Breton e Paul Éluard

Este capítulo começa imbuído da (quase) impossível tarefa de completar uma tese de doutoramento em dez dias. Ainda não sei o que irá acontecer. Como este empreendimento irá desdobrar seu sentido. Em todo caso o desafio foi lançado. Hoje é domingo, dia 27 de outubro de 2013. São 20h23 e o dia já começou há muito. As coisas que já aconteceram até aqui, talvez sejam (des)significadas. Ou então serão esquecidas até o próximo momento de lembrança. Em meio a sentimentos mistos de angústia e euforia, este capítulo tem por intenção retomar as considerações iniciadas no memorial. Só que de uma forma diferente. Aqui o passado fará parte de um futuro que ainda não aconteceu. Novidade nenhuma. Futuros sempre não aconteceram ainda. A questão é: “mas acontecerão?”. Na premissa de um amanhã? Aqui, já não faço referência aos Pangrafismos. Aqui retomo o começo de tudo, de uma **poética topocronológica** que tinha um outro nome, mais pomposo, que intimidava e, por isto, foi deixado de lado. Naquele tempo de antes, os panfletos eram

Pensamentos Randômicos

Desde sempre, os panfletos eram exatamente isto. Só depois é que vieram a ser outra coisa. Só depois adquiriram consciência e discurso. Só que este depois não é agora. É antes, em algum lugar, quando tudo começou. Naquele tempo de antes, ocupava a cabeça demais com coisas em excesso. Tão repleta de tudo, pensamentos aconteciam a esmo e, devido ao incômodo que provocavam em minhas entranhas, eram anotados no mesmo caderno em que escrevia palavras que ouvia em sala de aula, durante as disciplinas que cursava na graduação. Olhava para aquilo e não fazia ideia do que ainda estava por vir. Ficava sem saber o que era pensamento meu ou opinião de outros; não sabia o que era citação, oportunismo ou gafe. Enfim. Depois, por alguma precaução, comecei a anotar certos pensamentos em um único e mesmo caderno. Achava que ali, guardava um pouco de mim. Do mesmo modo, não misturava o ‘acadêmico’ com outras coisas. Afinal, estudo era coisa a ser levada a sério e, naquela época, ainda acreditava que o sério precisava ser sóbrio, austero, moderado e comedido. Hoje sei que é possível ser espalhafatosa e disciplinada. Ainda bem. No entanto, voltemos ao antes. Naqueles tempos anteriores ao luxo da pesquisa por ferramentas de busca em redes tecnológicas, os conteúdos tinham de ser precisos, codificados, pois talvez, nunca mais seriam encontrados. Hoje em dia, não. Hoje em dia, existe a sutil diferença que nos faz perceber que uma coisa é informação; outra é conhecimento. Uma coisa é saber; outra coisa é descobrir. Saber pesquisar onde estão as fontes nodais. Hoje em dia, qualquer um pode descobrir tanta coisa sobre qualquer assunto, mas isto não significa que sabe o sentido da informação que dissemina. Dentro de certos limites, tanto faz se verdadeira ou falsa. Tanto faz se referida ou descontextualizada. Eis que de repente, a informação, o conhecimento e a sabedoria foram todos reduzidos a discursos. Têm uma autonomia que chega a ser constrangedora. Mesmo assim, não é necessariamente bem assim. Sim. Ainda existem os que salvaguardam conteúdos. Meticulosos. Preciosos. Distintos. Só sei que, naquele início, o que motivava tudo não era “a celebração visual da experiência da leitura”, como foi afirmado em momentos posteriores. Tampouco era “*atuar na realidade imediata a partir da socialização de valores, sentimentos e ambiguidades* partindo do pressuposto que a leitura é, em si, uma atividade criadora de significados” (...). Tudo bem, isto até que me encantava a percepção. Só que, naquele ali, tudo o que eu queria era me apegar àqueles pensamentos que entravam e saíam das minhas vísceras com a mesma facilidade que toda a atmosfera nos compõe na respiração. Apego. Somente só. Achava aqueles pensamentos engraçados, despreziosos, até mesmo bobos, ingênuos, enfadonhos. Eram testemunhos de sentimentos, de um eu de mim mesma que logo, a qualquer momento, poderia já não ser. Ficava me perguntando se aqueles pensamentos eram de fato meus.

Ficava imaginando se as ideias precisavam das palavras, se as palavras já continham em si todos os pensamentos, opiniões, dramas e declarações das quais poderiam fazer parte um dia. Depois, em uma aula do curso de Metafísica ofertada pelo Departamento de Filosofia, fui surpreendida ao ler uma passagem da introdução do primeiro livro da Fenomenologia do Espírito de Hegel, que o autor postulava que as ideias teriam consciência de si. Ora, as ideias eram auto-propulsoras? Uêba! Estava ali não apenas um susto, mas uma confirmação. Desde então, para um todo sempre até aqui, para mim, pensamentos pensam a si mesmos em espaços compartilhados das existências díspares que carregamos conosco ao longo da vida. Devo confessar, sinceramente, que sempre preferi teorias animistas, absurdas, cosmogônicas. Afinal, tudo já é tão cru em si mesmo, que somente com uma boa dose de mitologia é que certas intempéries da existência podem ser toleráveis. Pensar é uma forma de existir em suspensão. Às vezes, até corro o risco de acreditar na veracidade de meus próprios devaneios. Enquanto isto, apenas a certeza que...

Fora isto, o que ainda não ficou explícito é que aqueles pensamentos, cuidadosamente anotados por medo que se desmanchassem à minha revelia, eram compilados e, a partir do momento em que conseguia organizar um conjunto sobre uma mesma temática, estes saíam de dentro das páginas do caderno e passavam a compor um desenho qualquer. Às vezes, até queria fazer sentido de tudo aquilo, como se as coisas precisassem combinar entre si. Depois percebi que o mais difícil era criar uma sutil cacofonia. Tudo isto era antes. Agora é quase assim, mas é um pouco diferente. Antes eu tinha tempo. Agora é o tempo que me tem. Os pensamentos randômicos ainda acontecem, mas nem sempre encontram lugar em cadernos. Agora, já consigo guardar um pensamento pelo tempo suficiente de postá-lo em uma plataforma de uma rede social. São pensamentos que me escapam e que aos poucos tomam um novo formato. Um tanto mais asséptico. Sim. Isso sem dúvida. Afinal, como poderia caber em uma caixinha de texto todos os rebuliços permitidos pela escrita. Até mesmo a caligrafia é abandonada de sua tipologia, mesmo com todas as fontes disponíveis em um processador eletrônico de textos digitais-digitados...

(...) afinal, não é possível pingar a letra **í** com um ♥

Apesar disto, foi por entre os espaços da tecnologia que encontrei refúgio para que meus pensamentos viessem mais uma vez a público. Paciência. Aos poucos aprendi que também o meio tecnológico é uma outra materialidade. Afinal, se aqueles outros pangrafismos eram uma proposta híbrida (entre o desenho e a escrita) e se, era a atividade da entrega|leitura que promovia a possibilidade de novos sentidos que ampliavam os significados apresentados por mim... imagina o que não é possível em uma rede social? Ainda mais considerando que nela as pessoas podem ter tantas, entre muitas possibilidades de ação: podem ver conteúdos na discrição de seu próprio anonimato; podem esmiuçar a vida alheia sem serem percebidas; podem também ignorar e deixar para lá... O que vale mencionar é que as pessoas podem curtir e comentar aqueles pensamentos que aparecem de modo sorrateiro por entre seu feed de notícias.

Fig. 266 • Screenshot de página de perfil no Facebook.
Disponível em <http://www.facebook.com/luisagunther.pangrafismos> (acessado em 27/10/2013 às 22h23)

Deste modo, os panfletos poderiam continuar híbridos, caso quisesse, mas desta vez ainda era acrescida uma outra camada: a materialidade suspensa do virtual. Com isto, dava continuidade à minha relativamente tímida crítica ao discurso autoral unívoco (enquanto atributo exclusivo de alguém responsável pela origem de um conteúdo). Era como se aqueles tantos outros comungassem do ato criativo ao associar significações, comentários, postagens e impressões às realizações discursivas que apresentava em meu perfil. Claro que tudo isto acontecia na surdina pois, em momento algum deixei explícito que promovia uma continuidade com os panfletos que aparecem por entre os álbuns do perfil. Tampouco esclareço que aquilo é uma poética. Nem precisaria. Isto porque, nem sempre uma expressão (*artística ou não*) carrega consigo, como marca enunciativa, considerações sobre a subjetividade ou os sentimentos que permearam sua prática. Muitas vezes, certas coisas acontecem como se fosse possível existirem em meio à consciência sublimada de um vácuo narrativo. No entanto, para além de estabelecer uma relação entre a ideação e o desempenho de determinados papéis sociais, ou dos fatores extra-plásticos do fazer artístico e da fruição estética, retomar os *pensamentos randômicos* era uma forma simultânea de suspender e continuar com certos hábitos perceptivos e clichês. Um destes foi sobre o próprio significado de pesquisar conteúdos para a escrita desta tese. Que sofrimento encontrar uma ideia e manter com ela uma relação de fidelidade intelectual e lealdade epistemológica. Como seria isto? Pior: e agora este capítulo visa finalizar em dez dias os desdobramentos de um percurso de quatro anos? Que coisa mais estranha! Seria possível? Conseguiria? Tantos conseguem. Outros desistem. O curioso foi que, de fato, só consigo descobrir os conteúdos da escrita à medida que me permiti escrever. Talvez este seja o grande mistério e momento de partilha do impossível. Talvez o miraculoso seja se permitir escrever e deixar o texto vir a ser. Ter a coragem de encarar o ‘em branco’ e prosseguir. Diferente da citação:

Só realizo um trabalho quando o considero pronto.
Lygia Pape

(...) aqui as coisas precisavam ser realizadas para ficarem prontas (*ué? E geralmente não é assim que as coisas são? Eu héim?!*). Pois é! Talvez, como em um momento fortuito, o que mais me encanta em tudo isto é conseguir contrapor citação com poema, com leitura, com intenção, com poética e, assim, fazer parte de um mundo das palavras e das ideias. Seria possível fazer toda uma tese tão somente com citações? Ou ainda, confessar que o maior prazer é encontrar aquilo que será a epígrafe: o pensamento condensado, denso.

O Artista Inconfessável

*Fazer o que seja é inútil
Não fazer nada é inútil
Mas entre fazer e não fazer
Mais vale o inútil do fazer
Mas não fazer para esquecer
Mas fazendo o inútil sabendo
que ele é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido
fazer: porque ele é mais difícil do que não fazer
e dificilmente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor ninguém
que o feito o foi para ninguém.*

João Cabral de Melo Neto

Ou talvez, a desculpa seja esta: os *pensamentos randômicos* são todas as teses que um dia escreveria, reduzidas a formato de citação. Quem sabe? No mais, tenho de manter-me coerente neste capítulo. Ao menos nestas páginas para finalizar a tese. Agora, infelizmente, esta escrita encerra-se aqui pois, no momento já não é mais o mesmo hoje. Agora já é o amanhã de ontem. A escrita encontrou a madrugada. Finalizo às 00h23 com uma imagem de meu dia que já se foi. Já a explicação, fica para outro depois que, logo em breve, virá. Deixo para lá... antes de fechar o arquivo, penso no que será necessário escrever amanhã e depois e nos próximos nove dias. Será que dá tempo? Afinal, como será possível completar esta escrita? Tem tanta coisa ainda para ser citada, coisas que ainda não foram lidas; coisas lidas que ainda não foram fichadas; coisas fichadas que ainda não foram entendidas. Será que de repente, justamente aquilo que não sei invalidará todo o escrito até aqui? Seria o delírio, mas não uma aporia. Prefiro as (des)verdades simultâneas. Alguém mais também prefere a insistente incerteza que faz com que todos os dias seja possível descobrir o impensável? Ou, olhar para o que sempre já esteve diante dos olhos de um outro jeito? Aquele L'invu que tanto ocupa a Karina Dias (2010)? Ai o cotidiano... como não se encantar com a incrível capacidade que o cotidiano tem de ser quase o mesmo, todos os dias! Como não se deslumbrar com a incrível capacidade que a rotina tem de não ser a mesma todos os dias!

**Fig. 267 • Screenshot de imagem
postada em 27/10/2013 @luisagunther**

**Fig. 268 • Screenshot de imagem
postada em 28/10/2013 @luisagunther**

Enfim. Aqui, o dia termina e recomeça com imagens. Enquanto esperamos, caso sejamos visitados por sonhos, outras imagens nos habitam. Hoje já é o dia seguinte, 28 de outubro de 2013. São exatamente 8h20 horário de Brasília. Retomo a escrita querendo explicitar estas imagens que aqui aparecem. São imagens de cenas de meu cotidiano publicadas no *Instagram*, um aplicativo de compartilhamento de fotografias e vídeos que emula uma outra dimensão na própria virtualidade das redes sociais já que permite que estas cenas do cotidiano (em fotografias ou vídeos de até 15 segundos) sejam encaminhadas e compartilhadas também em outras redes sociais como Facebook, Twitter, Tumblr and Flickr. A característica distintiva deste aplicativo é que as imagens são automaticamente configuradas ao formato quadrado (diferentemente da modalidade em que as imagens criadas atendem à proporção de 16:9 configurando um formato retangular). Este formato remete às fotografias criadas pelas máquinas Kodak Instamatic e Polaroid, reforçando a lógica do instantâneo. As imagens podem ainda receber tratamento de cor, textura, foco e enquadramento com o uso dos filtros digitais disponíveis pelo próprio aplicativo.

O *Instagram* foi criado por Kevin Systrom e Mike Krieger, sendo disponibilizado ao uso público em outubro de 2010 somente para iPhone, iPad e iPod Touch. Em abril de 2012 o sistema foi disponibilizado também para celulares Android, momento no qual já estimava ser ferramenta de mais de cem milhões de usuários. Talvez por isto, no mesmo abril de 2012, o serviço foi comprado pelo Facebook pela bagatela de aproximadamente US\$ 1 bilhão em espécie e ações. Nada mal. Nada mal. Peço desculpas se, aparentemente, desviei do assunto. Se, aparentemente, estou guiando o leitor por uma enseada que já não corresponde imediatamente ao assunto anterior. Em todo caso, é assim mesmo. As desculpas já foram proferidas, mesmo que não sejam aceitas. Tampouco, tenho a absoluta certeza que o leitor será convencido de uma eventual relação entre uma coisa e outra, apesar de meu esforço neste sentido. Como já mencionei anteriormente, não sei bem ao certo aonde esta escrita nos levará. Talvez por isto, devo continuar explicitando o funcionamento do *Instagram*, apesar da súbita preguiça que me acomete em fazer isto. Não sei se deveria pedir desculpas por tamanha sinceridade. Afinal, nem sempre a sinceridade é bem-quista. No entanto, a preguiça acontece porque, no momento, não me apetece escrever sobre algo assim tão imediato. Acordei hoje querendo escrever devaneios e impressões. Queria aquela escrita do improvável, mas parece que isto vai ficar para amanhã. Talvez este seja o meu grande imprevisto de hoje: que meu querer não irá encontrar espaço por entre as possibilidades engendradas por mim mesma. Enfim. Acontece. Assim, segue agora uma espécie de apresentação do que vem a ser o *Instagram* enquanto aplicativo. Esta descrição das qualidades imediatas tem a única intenção de familiarizar o leitor. Nada mais.

Fig. 269 • Screenshot da tela inicial do meu iPhone

Uma vez instalado o aplicativo na sua geringonça tecnológica específica é necessário desenvolver uma familiaridade com suas possibilidades. O que não é muito difícil já que uma das características deste tipo de produto é ser relativamente acessível ao usuário devido aos botões de navegação que apresentam ícone auto-evidentes. Claro que a primeira coisa a se fazer é criar um perfil. Neste momento são inseridos dados pessoais como nome de usuário; uma descrição de si (caso se queira); foto; senha; vínculo a e-mail e a outras contas do mesmo usuário nas demais redes sociais em que se queira compartilhar as imagens; escolha de quais outros usuários se quer *seguir* (cf. *follow*), para que suas imagens apareçam em nosso próprio *feed de notícias*. Após isto, somos confrontados com o sistema, em si. No canto inferior da tela, aparece o menu com os botões de navegação, como explicitado abaixo:

Fig. 270 • Menu Principal com botões de navegação do Instagram.

HOME (casa em inglês): botão no qual aparece o *feed de notícias*, ou seja, aparecem as imagens dos usuários que estamos seguindo no tempo real de sua publicação.

BUSCA (ícone de uma estrela com pontos cardeais): botão que permite encontrar usuários (@fulano) ou conteúdos (#algo). Também nos leva à página das imagens populares. Para ter uma imagem 'popular' o usuário tem de ter recebido mais de 300 curtidas (cf. *likes*) para cada *hashtag* (#) que atribuir como legenda a uma imagem de usuários que não são listados como seus seguidores; tem de ter mais de 1k de seguidores; tem de ter um perfil ativo nos últimos 3 meses anteriores à postagem daquela imagem específica; 20% dos seus seguidores tem de curtir a imagem; e, finalmente, tudo isto tem de acontecer nos primeiros 90 minutos após a imagem ter sido publicada. Arf!

COMENTÁRIOS (ícone de um balão de fala com um coração): botão no qual aparecem informações diversas. Estas são de dois tipos: **a. NEWS**, em que aparecem notícias sobre nosso próprio perfil (quais foram os usuários que curtiram uma foto publicada e há quanto tempo; quais são os comentários postados nas nossas imagens e por quem; quem nos mencionou em um comentário em qualquer imagem postada no Instagram; quem nos adicionou em uma marcação em qualquer imagem postada no Instagram); e, **b. FOLLOWING**, em que podemos nos informar das atividades daqueles que seguimos (que imagens foram curtidas; quem resolveram seguir...).

Fig. 271 • Screenshot da tela de Notícias

Fig. 272 • Screenshot da tela de Seguidos

PERFIL (ícone de uma ficha de catalogação com espaço para foto 3x4 e informações): botão no qual temos acesso a nosso próprio e exclusivo perfil. Neste momento, sou a única @luisagunther do Instagram, com 415 postagens de imagens, 354 seguidores e seguindo outros 318.

Fig. 273 • Screenshot da tela do meu perfil

CÂMARA (ícone de uma máquina fotográfica): botão disparador com o qual é possível tirar fotos e fazer vídeos. A partir deste dispositivo tem-se acesso aos recursos de enquadramento e aos filtros digitais para tratamento das imagens, seu compartilhamento em outras redes sociais e sua publicação em tempo real.

Fig. 274 • Screenshot de conteúdos visualizados pela câmara no ato fotográfico.

Fig. 275 • Screenshots das manipulações possíveis pelo de uso dos filtros digitais após o ato fotográfico.

ROTAÇÃO (ícone de uma seta que retorna circularmente ao seu lugar de origem): botão que permite mudar a posição da imagem de modo que ela pode ser visualizada em ângulos de 90°, 180° ou 270° de inclinação a partir de seu registro original.

MOLDURA (ícone de uma moldura): botão que, quando ativado, coloca uma moldura ao redor da imagem. Cada filtro digital tem uma exclusiva moldura que não pode ser disvirtuada de sua circunstância.

EMBAÇAMENTO (ícone de uma gota): botão que cria diferentes possibilidades de embaçamento da imagem.

CONTRASTE (ícone de luz/sombra): botão que possibilita mudar o contraste de luz e sombra da imagem original.

Fig. 276 • Menu com botões de navegação para aplicação de filtros digitais do Instagram.

Arf! Acho que chega de *Instagram*. Outras coisas ainda precisam compor as páginas de hoje. Até mesmo porque já são 20h46. Claro que não passei as últimas 12h redigindo estas poucas páginas. No entanto, também não me compete descrever as outras coisas que estava fazendo. Coisas do tipo: quantas vezes fui ao banheiro; por quantos minutos fiquei perdida por entre meus pensamentos e esqueci qual era o fio da meada; se li o jornal ou apenas a sessão do horóscopo; se precisei ir ao mercado ou não porque a geladeira estava irreconhecivelmente vazia; se estendi roupa no varal; se varri a casa para receber visitas. Enfim. Toda uma infundável sequência de ações cotidianas que poucas vezes são mencionadas em tratados filosóficos, mas que são, também, dimensões que dão sentido à vida. Sempre achei um tanto bizarro toda esta disparidade entre o que seria digno de ser mencionado em público e aquilo que só fazemos escondido. Ainda mais, quando percebi que aquilo que fazemos às ocultas é feito também na privacidade da vida dos outros, por eles mesmos. O engraçado é que são, por vezes, estes pequenos flagrantes do cotidiano que distinguem a vida de cada um. É isto que fica evidente nas imagens do *Instagram*? O que revela seu aparente imediatismo?

A imagem é uma condição vinculada ao modo como uma acepção, ideia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num ambiente ou situação. Significados não dependem **[APENAS]** da fonte que os cria, emite ou processa, mas de uma condição relacional e concreta, ou seja, da situação ou contexto no qual os vivenciamos. Construídos em espaços subjetivos de interseção e interação com imagens, os significados dependem de interpretações que se organizam (estruturam) apoiadas em bases dialógicas. (...) Na narrativa pós-moderna, nenhuma imagem é estável ou passível de assegurar uma representação fixa ou certa. Uma interpretação sempre é mais do que aquilo que é dito e visto e esta epistemologia das múltiplas perspectivas torna o processo de interpretação mais denso e complexo. (...) Numa interpretação, valores culturais são disseminados e estruturas sociais ganham vida a partir de espaços, movimentos, olhares, silêncios e vozes que interagem informando e formando através de duas ordens do diálogo. (...) A imagem, assim como o método científico, é ideológica, e, portanto, liga contextos e significados na experiência, sejam eles políticos, religiosos, psicológicos, econômicos ou sociais (MARTINS, 2007, p.27; 30).

Pois, se a imagem tem uma “*condição vinculada*” e se significados dependem de uma “*condição relacional e concreta*” como seria a qualidade deste aparente flagrante de instantâneos da vida cotidiana que nos apresenta o *Instagram*? Afinal, sem desmerecer a *artimanha do acaso* envolta na possibilidade de registrar um flagrante, aquela imagem registrada pela câmara do aplicativo pode ser submetida a tantas manipulações que talvez não seja mais tão semelhante assim ao contexto que a engendrou.

Mesmo que a intenção não seja a de “*assegurar uma representação fixa*” para um momento cotidiano qualquer, o que as imagens de *Instagram* também revelam além do imediato? Não pretendo solucionar esta questão. Fica mais uma dúvida. Gosto delas. Fazem companhia. As certezas, não. As certezas se impõem criando uma redoma de isolamento contra a possibilidade de ampliar outros significados para a experiência. Com isto, termino a escrita de hoje um pouco mais cedo que a de ontem. São 22h37 e estou um tanto cansada. Mesmo assim, de algum modo, já pronta para o próximo dia. Mesmo sem ter dormido ainda.

**Fig. 277 • Screenshot de imagem
postada em 29/10/2013 @luisagunther**

Com isto já estou aqui novamente, sentada esperando a escrita que virá. São 6h46 do dia 29 de outubro de 2013 e o resto da casa ainda dorme. Melhor, posso aproveitar. Por vezes, é de se surpreender que seja possível começar uma escrita assim, logo de manhã, ao acordar, como primeira coisa. No entanto, a primeira coisa que se faz de manhã é abrir os olhos. Depois disto, tudo é lucro. Eis que de repente lembro de um conteúdo que li e que não foi citado ainda. Acho que se adequa ao momento. Ao menos percebo assim.

Confesso: ao começar a escrever (são 5h), não tenho a menor ideia do que está por vir, se é que virá alguma coisa, quanto vai durar e por quanto tempo vou precisar dela, sentir o impulso de realiza-la e desejar mantê-la em andamento. E a intenção ainda não está clara, que dirá o propósito. A questão do “para quê” é difícil de responder. No momento em que me sentei à mesa do computador, não havia um novo assunto candente à espera para ser mastigado e digerido, nenhum livro novo a ser escrito, nenhum material antigo a ser revisado, reciclado ou atualizado, nada de novo para saciar a curiosidade do entrevistador, nenhuma palestra a ser esboçada por escrito antes de ser proferida – nenhuma solicitação, incumbência ou prazo final...

Em suma, não havia nem uma estrutura montada, à espera de ser preenchida, nem um prato cheio de material bruto à espera de molde e de forma. Creio que a questão “por quê” é mais adequada nesse caso que a pergunta “para quê”. Os motivos para escrever são abundantes, uma multidão de voluntários alinhados até serem notados, destacados e escolhidos. A decisão de escrever é, por assim dizer, *sobredeterminada*. Para começar, não consegui aprender outra forma de ganhar a vida a não ser escrevendo. Um dia sem escrita parece um dia perdido ou criminosamente abortado, um dever omitido, uma vocação traída. Prosseguindo, o jogo das palavras é o mais celestial dos prazeres. Gosto muito desse jogo – e o prazer atinge os píncaros quando, reembaralhadas as cartas, meu jogo parece fraco e preciso forçar o cérebro a lutar muito para preencher as lacuna e superar as armadilhas. Esqueça o destino: estar em movimento, e pular sobre os obstáculos ou afastá-los com um chute, é isso que dá sabor à vida. Outro motivo: sinto-me incapaz de pensar sem escrever. Imagino que eu seja primeiro um leitor e depois um escritor – pedaços, retalhos, fatias e frações de pensamentos em luta para nascer, suas aparições fantasmagóricas/espectrais rodopiam, comprimindo-se, condensando-se e novamente se dissipando; devem ser captados primeiro nos olhos, antes que se possa detê-los, coloca-los no lugar e lhes dar contorno. Primeiro precisam ser escritos em série para que um pensamento razoavelmente bem-acabado possa nascer; ou, se isso falhar, ser abortado ou enterrado como natimorto. Além do mais, embora eu adore o isolamento, tenho horror à solidão. Depois que a Janina se foi, cheguei ao fundo mais sombrio da solidão (se é que a solidão tem algum fundo), ali onde se juntam seus sedimentos mais amargos e pungentes, seus miasmas mais tóxicos. Como o rosto da Janina é a primeira imagem que vejo ao abrir meu desktop, o que se segue depois que conecto o Microsoft Word nada mais é que um diálogo. E o diálogo faz da solidão uma impossibilidade. Por fim, embora não menos importante, suspeito que seja uma *grafômano*, por natureza ou criação... Um viciado que precisa de mais de uma de suas doses diárias ou que se arrisca até as agonias da abstinência. *Ich kann nicht Anders* (Não posso fazer diferente). Esse provavelmente é o motivo profundo, aquele que torna a busca por motivos tão desesperada e inconclusiva quanto inescapável (BAUMAN, 2012, p.7-9).

O trecho acima me comove. Não apenas pelos sentimentos tão explicitamente expressos, pela transparente dor que brota por entre os espaços das letras, mas por saber que até mesmo o Zygmunt Bauman (*afinal é “o” Bauman*) tem seus próprios percalços na escrita, a partir dos quais lança desafios para si mesmo. Aqui, minha trajetória com a escrita recém está começando e ainda existe toda uma “*estrutura a ser preenchida*”. Mesmo assim, chegando ao seu finalmente, parece que ainda não sei bem o que é a totalidade deste “*assunto candente à espera para ser mastigado e digerido*” (op. cit.). Muito pelo contrário.

Às vezes, parece que dei uma mordida em um pedaço maior do que o que caberia em minha boca e agora os dentes e a língua se esforçam para resolver a situação. Saliva escorre pela boca e pedaços são recolocados de volta pelas mãos que sentem um certo nojo por terem ficado sujas com aquela viscosidade toda. Enfim. É o que temos para o café da manhã. Com isto, o envolvimento com a citação acima, faz necessário que eu admita algo que pode já ter começado a gerar uma certa desconfiança em você, leitor. Este empreendimento, assim como os panfletos, revolve-se em criar um ambiente de leitura. Um contexto para a partilha daquilo que, por vezes, só é possível pela existência de um outro com o qual estabelecemos um diálogo, mesmo que imaginário, como se dialogar fosse uma *ação social weberiana* qualquer. Sim, buscar no outro a possibilidade de descobrir si mesmo mediante a mera desculpa de fazer uso da linguagem para comunicar discursos.

Cada composição entregue instalava em si a promessa de contato entre um eu e um tu. Cada composição era, em efeito, uma proposição artística contendo em si o estatuto de sua própria definição. Por mais que burlassem algumas das expectativas, a função estética de cada composição era tributária de um referencial, já que *“mesmo no momento em que lançada, uma obra jamais se apresenta como novidade absoluta que surge em um deserto de informação; por todo um jogo de anúncios, de sinais - manifestos ou latentes - de referências implícitas, de características já familiares, seu público está predisposto a um certo modo de recepção (Joly, 2004: 62)”* (GÜNTHER, 2006, p.119).

Talvez por isto citações tão extensas. É um risco. Admito. Citações que podem envolver o leitor ou cansá-lo. No entanto, o motivo para tudo isto é tentar retribuir ao texto a sensação que tive ao ler cada um daqueles fragmentos. Seria uma das formas de expressar minha gratidão: transcrever aqueles fragmentos e reinserir cada um deles em um novo contexto de leitura. Assim como informa o Bauman, a leitura muitas vezes antecede a escrita e, nesta tarefa corajosa de *“notar, destacar e escolher”* quais os motivos de uma escrita, somos principalmente, leitores de nós mesmos. Para deixar evidente um pensamento adquirido:

as escolhas e acasos que acompanham o momento da criação -e promovem a existência de uma manifestação estética- fazem com que o artista seja o seu próprio público. Expectador de si mesmo, o artista é o primeiro a presenciar aquilo que origina, tendo o poder de censura ou de fruição sobre forma e conteúdo, sobre intenções e sentimentos (GÜNTHER, 2006, p.116).

Devo admitir, no entanto, que minhas escolhas não se efetuaram impunes. Fui questionada (*até por mim mesma*) em diferentes momentos quanto à minha irresponsabilidade ou falta de compromisso em assumir o que estava promovendo, mesmo fazendo isto o tempo todo. Como se ao confessar estivesse criando cúmplices. Eis que confirmo uma suspeita ao deparar-me com mais uma leitura. Ao explicitar a proliferação de discursos e a vontade de saber que circunscreveu o encontro entre a sexualidade e a psiquiatria do século XIX, Michel Foucault (2011) expõe que

nesse momento os prazeres mais singulares eram solicitados a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmos, discurso que deveria articular-se não mais àquele que fala do pecado e da salvação, da morte e da eternidade, mas ao que fala do corpo e da vida – o discurso da ciência. Bastava para tornar trêmulas as palavras; constituía-se, então, essa coisa improvável: uma ciência-confissão, ciência que se apoiava nos rituais da confissão e em seus conteúdos, ciência que supunha essa extorsão múltipla e insistente e assumia como objeto o inconfessável-confesso. Escândalo, seguramente e, em todo caso, repulsão do discurso científico, tão altamente institucionalizado no século XIX, quando assumiu todo esse discurso inferior. Paradoxo teórico e metodológico também: as longas discussões sobre a possibilidade de constituir uma ciência do sujeito, a validade da introspecção, a evidência da experiência, ou a presença para si da consciência respondiam sem dúvida, a esse problema que era inerente ao funcionamento dos discursos de verdade: poder-se-ia articular a produção da verdade, segundo o velho modelo jurídico-religioso da confissão, e a extorsão da confiança segundo a regra do discurso científico? (FOUCAULT, 2011, p.73-4).

Ou seja: estava envolta e abocanhada por mais uma leitura que me revela sobre mim mesma. Vítima de uma daquelas formas tradicionais de extorsão da confissão disfarçada de método: a interpretação. Afinal, “*a verdade não está unicamente no sujeito, que a revelaria pronta e acabada ao confessá-la*” (op. cit. p.76). A interpretação precisa “*duplicar a revelação da confissão pela decifração do que ela diz*” (ibidem). Mesmo assim, quantas vezes fui questionada se tudo isto não seria um mero mecanismo de defesa ou inseqüência de minha parte. Afinal, o que aquilo tinha a ver com Sociologia? Tudo bem. Talvez não tivesse relação alguma. Compreendo que realmente deve ser um tanto estranho: fazer uma análise sociológica de uma prática poética engendrada pela própria pesquisadora, prática esta que considera a coautoria colaborativa de anônimos? Que situação! Ainda mais naquele contexto dos *tempos de antes* em que era esperado que alguém, ao promover uma proposição estética, teria obrigatoriamente a intenção imediata e simultânea de promover-se.



Naquele momento em que os *pensamentos randômicos* já eram *pangrafismos panfletários*, acreditava que aquele relativo *anonimato parcial* (*afinal, acredito que sem dúvida o grafismo que agenciava estava repleto do rastro de mim mesma pelo simples fato de advir de mim*) era um conteúdo discursivo em si mesmo. Afinal, como poderia promover uma miscelânea dialógica e polifônica, como poderia apropriar-me dos conteúdos de outras expressões, de outros autores, e subscrever meu nome como se tudo aquilo viesse de mim? Nem fazia sentido, nem parecia honesto. Mesmo assim, aos poucos, aqueles panfletos passaram a ser referidos como ‘*aqueles desenhosinhos da Luisa*’. Talvez por isto, eventualmente, meu enfoque foi tomando outro direcionamento. Comecei a interessar-me pelos significados atribuídos ao momento criativo, não apenas por outros, mas principalmente por mim mesma. Assumi que estava interessada nos meus próprios sentimentos, nas transformações que aconteciam com minha própria sensibilidade. Atualmente percebo que esta preocupação pode ser uma das muitas formas nas quais se reveste a ideia de autoria. Questionar-se sobre como ocorre a poética é também interessar-se sobre as vicissitudes e, conseqüentemente, sobre as condições de possibilidade de um autor, de uma obra e, até mesmo, de um contexto. No entanto, muitas vezes, de pouco adiantava esta minha preocupação pois,

a ação desfaz[ia] uma ilusão mais depressa do que a contemplação (...). [Isto porque, realmente] os preconceitos resultantes do pensamento alienado tornam-se cumulativos se não se exige nunca que as soluções encontradas passem pelo teste da realidade. Uma produção intelectual que não precise fazer frente às exigências de situações concretas dificilmente escapará das armadilhas da reflexão incestuosa, isto é, a tendência a idealizar o objeto (MANNHEIM, 2004, p.13).

Ai. Este real medo de idealizar o objeto.

Afinal, qual o objeto desta pesquisa?

(reparem bem o risco de fazer esta pergunta no último capítulo desta tese!!!).

Antes de responder de forma tão solícita, claro que para ser aprovada no processo seletivo para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade de Brasília, submeti um projeto de pesquisa. Claro que o projeto de pesquisa tinha um objeto: era a *Revista Malasartes*. Após aprovada percebi que, para fazer a pesquisa que queria, teria de me disponibilizar a fazer uma imersão em arquivos pessoais e bibliotecas, algo que, após passar em um concurso para professora efetiva do quadro do Departamento de Artes Visuais na mesma instituição já não seria tão exequível assim. Ainda mais com filha pequena. Depois veio outra filha. E outra. Eis que de repente, aquelas perguntas que me fazia sobre

qual a relação entre contemplação e realidade?
como compreender o pensamento em contexto?

tornaram-se um tanto mais pungentes e mais próximas.

Afinal, mais uma vez, como já havia sido lido antes

Quem não esteja familiarizado com a dimensão social das realizações individuais, vendo apenas os produtos acabados dos processos mentais e ignorando como eles se realizam, não está realmente capacitado a distinguir os componentes individuais dos sociais na atividade criativa (MANNHEIM, 2004, p.15).

Em meio a isto, percebi que um pesquisador em Sociologia acaba fazendo parte de seu próprio problema de pesquisa, sendo que, neste caso, ao querer desdobrar uma pesquisa em Sociologia da Arte, poderia ter em mim meu próprio objeto. Agora, como transformar o que poderia transparecer como uma auto-referência desmedida, um egocentrismo exacerbado ou um comodismo promocional, em algo que fosse justo? Ou seja: se ao invés de tentar encontrar um objeto pudesse **dedicar-me a ser meu próprio objeto**. Assim, ao invés de abarcar as carreiras de outros artistas (ou aspirantes de artista) como contra-exemplaridade de uma teoria sociológica sobre os agenciamentos coletivos do mundo artístico, será que poderia seguir o percurso inverso? Poderia desdobrar minha própria biografia, memórias, interpretações, impressões e imprecisões em comentários sobre o mundo social? Ainda mais, considerando que minha própria artisticidade não é um fato consumado. Com isto, surgia a importância de pensar a especificidade de uma pesquisa sociológica que circunscrevesse a arte atual e que atentasse para a particularidade histórica de propositores ainda vivos e em plena produção; ainda não consagrados; ainda desconhecidos.

Ou ainda: uma sociologia do artístico que compreendesse os esforços históricos de uma *Arte Contemporânea* que ainda não necessariamente correspondem às expectativas sociais dos não-artistas que compartilham de um *com-mundo* de significados sobre o artístico. Para isto, teria de incorporar (*obrigatoriamente*) uma perspectiva que contemplasse também, e principalmente, memórias (auto)biográficas parciais e incompletas (*ou repletas de imprecisões, verdades e mentiras*) de como acontece o vínculo (ou a projeção deste vínculo) entre o processo criativo, a formação e a inserção/deserção no circuito. Além disto, ainda seria preciso considerar que minha própria pesquisa poderia ser um estado de suspensão entre uma pesquisa sociológica e uma prática poética. Com isto, teria de elaborar não apenas estratégias de convencimento, mas lidar também, e principalmente com minha própria ansiedade e com as projeções coletivas e corroboradas de um

ideal do trabalho artístico – autônomo, expressivo, exigente, fonte de realização pessoal – [que] é um modelo cada vez mais invocado em uma sociedade em que o nível global de formação aumenta, a intelectualização das operações de produção é cada vez maior e as formas de exercício da autoridade se distanciam da estrita subordinação hierárquica (**SHAPIRO, 2007, p.136**).

Com isto, a dúvida sobre como a teoria sociológica compreenderia a subjetividade multiautoral de processos criativos, em que acontecem diferentes tipos de colaborações, era uma incógnita. Ao mesmo tempo, não seria isto *ação social*, pura e simplesmente? Claro que sim. Ou seja: era próprio à teoria sociológica. Então. Afinal: qual seria o problema, mesmo? Pois é! Por fim, o problema era *simplesmente* conseguir sair do vício teórico que apresenta como inconciliáveis as dualidades entre agência-estrutura; admitir que o sujeito sociológico tem uma subjetividade própria (também consequente de processos mais amplos de socialização); permitir que a escrita do conhecimento sociológico não fosse separada do próprio processo de vir a ser deste. Afinal, um relato de pesquisa não precisa aparentar que aquele conhecimento acumulado aconteceu como um instantâneo da inteligência. Não é mesmo? Ainda mais se (como é o caso), a fonte primária de referências da pesquisa elabora uma metalinguagem do processo criativo da pesquisa como poética. Enfim. Tenho de interromper estas reflexões. Tenho outras demandas no momento. Enquanto isto, deixo a seguinte citação... pois de algum modo ainda não entendo muito bem porque parece que a vida tem de estar passiva e suspensa para que esta escrita aconteça.

Todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte. Mas o significado do enquadramento, que mantém o observador a distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada (**BELTING, 2012, 37**).

(...) pois é. Foram tantos pequenos afazeres que não retornei. Somente agora, um dia depois. E, daqui a pouco não será mais hoje, dia 30 de outubro de 2013. São 23h12. Já que é assim vou transcrever um relato de pesquisa de mestrado na qual a artista propôs a si mesma a tarefa de realizar uma tela por dia, sem intervalos, e escrever um pequeno texto sobre este fazer artístico todos os dias de maneira disciplinada e obsessiva. Durante o mestrado foram realizadas duas séries de colagens plásticas: as *90 telas em 90 dias* e a série *2/1 (dois tempos por um compasso)*. De acordo com seu relato,

as *Notas de temporalidades inconciliáveis* e os *diários de bordo* problematizam a forma da escrita em fragmentos que foram construídas paralelamente às colagens plásticas das *90 telas em 90 dias* e da série *2/1 (dois tempos por um compasso)*. As duas formas de escrituras configuraram campos de ressonâncias paradoxais com o campo da visualidade que ora se aproximavam e ora se afastavam da prática das colagens plásticas. A escrita na forma-colagem das *Notas de temporalidades inconciliáveis* apesar de paralela à investigação plástica das *90 telas em 90 dias* foi elaborada a partir da prática sistemática dos *diários de bordo*. As *Notas de temporalidades inconciliáveis* foram, na maioria das vezes, decantadas dos *diários de bordo*. Enquanto os *diários de bordo* eram responsáveis por uma parte mais prática, formal e rotineira que estavam ligados diretamente à prática das colagens, as *Notas de temporalidades inconciliáveis* configuraram passagens mais teóricas que tiveram a necessidade de responder às exigências 'acadêmicas' das quais a dissertação de mestrado teria certa urgência em atender. Mas as diferenças evidenciadas entre as *Notas de temporalidades inconciliáveis* e os *diários de bordo* não surgiram como uma regra ou uma condição estabelecida antes do início do jogo das colagens como se as *Notas* fossem responsáveis por uma escrita mais teórica e os *diários* por uma escrita mais artística. As diferenças entre as duas formas de escrita surgiram dentro do processo das colagens, pois ambas geraram campos de ressonâncias paradoxais com o campo da visualidade deixando rastros negativados para a leitura das obras plásticas. Para costurar o pensamento artístico na forma de fragmentos tivemos que nos embrenhar de uma visão melancólica na tentativa de apreender o todo e de nunca conseguir e esta situação acabou por gerar uma prática obsessiva. Pois, diferentemente de um texto dissertativo, que começa numa introdução e tem um desenvolvimento e se chega a uma conclusão, o texto na forma de fragmentos não teria este fim ou uma pretensão de síntese, e nem mesmo uma hipótese inicial existiria. (...) Na prática sistemática dos *diários de bordo*, os fragmentos são soltos e dinâmicos e caminham de acordo com o processo rotineiro da produção das colagens. Todas as frases são iniciadas com um verbo no passado e ressaltam a tentativa de uma apreensão do tempo dentro de uma sequência cronológica dos dias consecutivos, mas acima de tudo, demonstram a tentativa da invenção de uma memória e um arquivamento de impressões a serem trabalhadas nas obras. A pluralidade de pensamentos das *90 telas em 90 dias*, determinaram o entendimento das colagens a partir dos textos e trouxeram para o debate o paradoxismo envolvido na construção das colagens plásticas. Nas *Notas de temporalidades inconciliáveis*, existiu uma preocupação com um rigor teórico. O esforço da dissertação de mestrado

(Notas sobre a forma-colagem) era aproximar ao máximo a escrita fragmentária das colagens com o campo teórico formando um campo de ressonâncias entre as duas formas de colagem, a escrita e a visual, sem uma ordem hierárquica entre elas. As *Notas de temporalidades inconciliáveis* tentaram mediar o trabalho rotineiro e formal das colagens plásticas relacionando-as com os textos estudados durante as aulas do mestrado. Os *diários* e as *Notas* resultaram em duas formas diferentes de abarcar o pensamento das colagens que espero que de alguma forma tenham conseguido e da mesma forma falhado, na apreensão dos processos plásticos (CARNEIRO, 2010, p.697; p.701).

Eis que de repente era estranho encontrar aquelas palavras no texto de outro alguém. Será que tinha uma sócia e não sabia? Ainda mais que se tratava de encantamento repentino de encontrar reverberação para uma pesquisa poética que havia começado havia tanto tempo (neste momento há 13 anos). Sim. Também nutri uma obsessão, mas nunca consegui, durante qualquer período contínuo, realizar um panfleto por dia como tinha sido minha intenção. Então, minha admiração pela Isabel Carneiro que conseguiu estabelecer uma meta em seu processo criativo e desdobrar em uma atualização da própria vontade. Por aqui, consigo outras coisas. Algumas das quais até funcionam, de modo paliativo, como um recurso que apazigua o espírito, o corpo e a alma. Hoje, por exemplo, postei três fotos no *Instagram*. Fiz também outras coisas, muitas. No entanto, o que realmente mais me admira são os mecanismos de preenchimento do tempo com tantas composições de espaço. Quando finalmente percebi que aqueles meus *Pensamentos Randômicos* podiam verter o conteúdo de uma tese fiquei um tanto estarrecida. Ora, mais uma vez a pergunta: *teria coragem para tanto? ...mas, escrever sobre os panfletos, não seria muito pouco? Muito saudosista por demais? Resgatar um momento idílico de um passado de tanto tempo atrás? Não tinha nada além disto a oferecer? Quem sabe algo sobre as videodanças, tão recentes em minha produção? Ou então, as performances? Ou as pinturas? Tanta coisa. Tudo tão dispar. Como conseguiria estabelecer uma estratégia que contemplasse tantos feitos? Eram suficientemente significativos para tamanho esforço? Pior: porque motivo tenho tanto apego àqueles panfletos como se fosse a coisa mais...!?* Em meio a tantos trânsitos de pensamentos, eis que de repente percebi que não havia parado de fazer os panfletos. Lá estavam eles, bem à minha frente. Tudo bem. Não eram bem os panfletos, mas mesmo assim, eram meus *pensamentos randômicos*, ordenados cronologicamente por entre os conteúdos de minha página na rede social. Estava ali uma possibilidade? ...mas, não daquele jeito. Não naquele formato. Afinal, a materialidade sempre foi tão importante.

Decidi compilar em um único espaço todas as frases postadas desde o início do doutoramento, em 2009, sendo que, a primeira só aparece em algum momento de 2010. Foram frases demais. O que fazer com tudo aquilo? Organizar. Como? Cronologicamente era o suficiente? Por enquanto sim. Restava descobrir como iria apresentar aquilo. Eis que de repente, volta a vontade de fazer os panfletos. Desta vez, não visando a sua distribuição. Afinal, já eram públicos e tinha de me concentrar em escrever. Queria apenas realizar uma *artificalização* daqueles conteúdos. Decidi ir pelo óbvio: um formato que desenvolvi em 2006 quando os *Pangrafismos* receberam um fomento do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (**FAC|SC-DF**). Naquele tempo, tive de acolher a logomarca como contrapartida. Ossos do ofício. Foi quando inventei caixinhas pretas com letras vazadas, como se feitas em xilogravura, mas em nanquim. Busquei entre a minha coleção de papéis, os mais coloridos para contrapor àquela sobriedade toda.

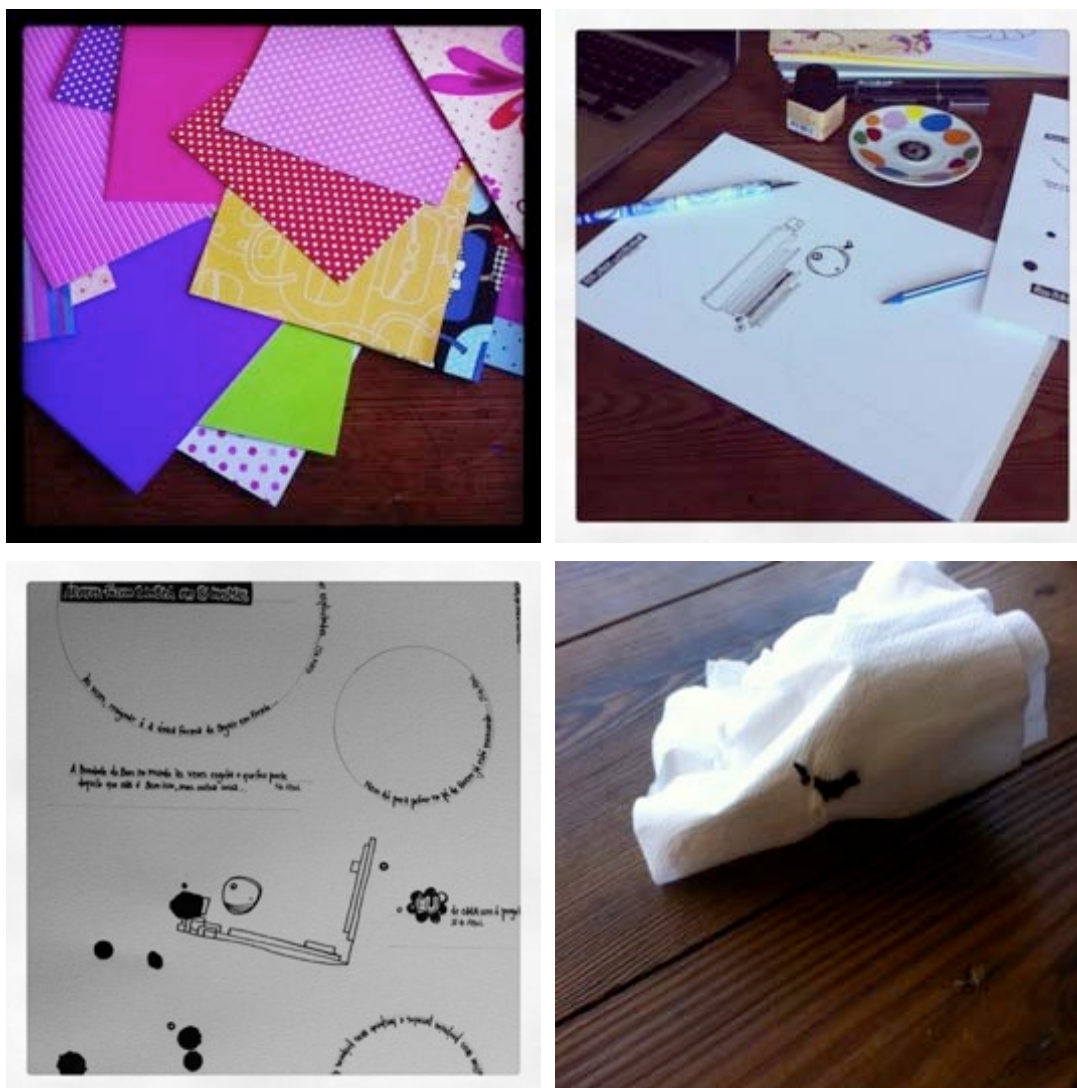
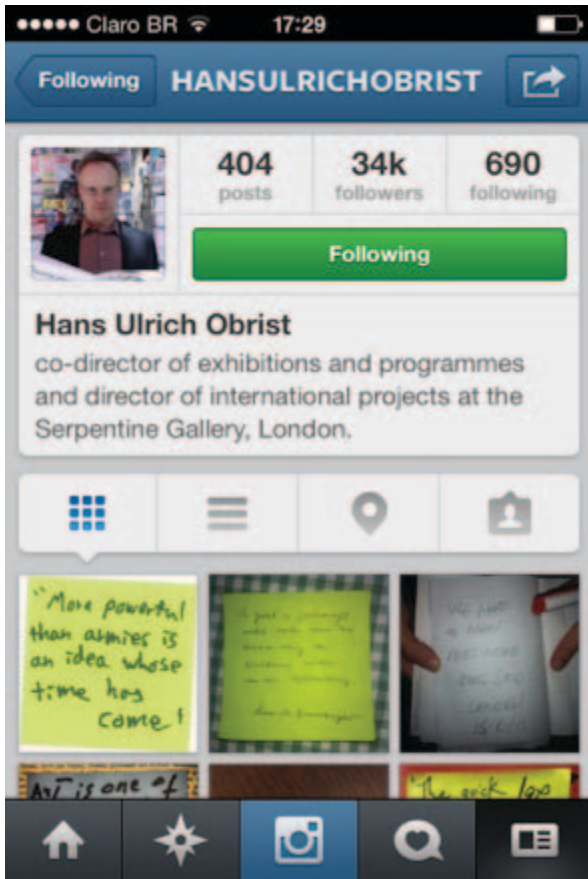


Fig. 278 • Luisa Günther (2013) Etapas. Instagram.

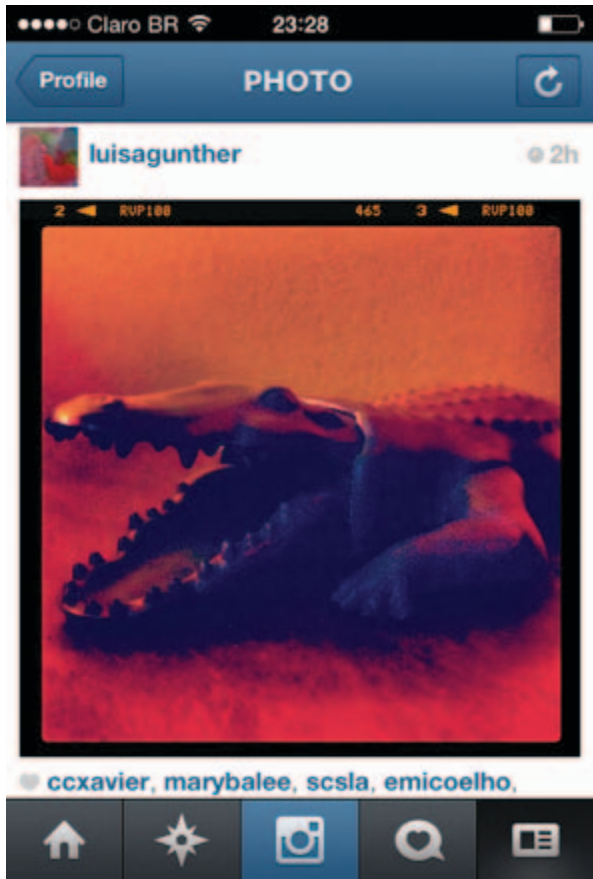
Para o meu desconforto, não gostei. Ficou tão, tão, tão... básico. Pouco. Simplesmente bobo. Fazer o quê... desenhar? É o que se deve fazer para espairer... e não é que (...). Em meio àquelas descobertas, fui tirando fotos e postando no *Instagram*. Foi quando tudo se encaixou novamente, como em uma epifania. Os pensamentos randômicos não precisavam ser panfletos. Podiam ser desenhos e, a divulgação destes desenhos com fotos, podiam ser... panfletos? Coisa mais esquisita. Em todo caso, as fotos dos desenhos era pouco diante de tudo que aparecia no *Instagram*. Até mesmo porque, Hans Ulrich Obrist já faz isto. E não com qualquer um: Chris Rueth; Hans Christoph Binswanger; Dominique Gonzalez-Foerster; Etel Adnan; Olafur Eliasson; Douglas Coupland; Martino Gamper; Brad Troemel; Kevin McGarry; Warsan Shire; Bruno Zhu; Otobong Nkanga; Nicolas Jaar; Mar Midgley; Tunga; Cecil Balmond; Benoit Mandelbrot; Adel Abdessemed; Suzanne Lacy; Charlie Fegan; Leslie Thornton; Zaha Hadid; Adrian Villar Rojas; Ed Atkins; Heman Chong; Rem Koolhaas; John Baldessari; Stefano Boeri; Amalia Pica; Klara Lidén (...) Enfim. Muitos. Tantas pessoas que chego a pensar que só acredito em suas existências porque de fato são caligrafias diferentes. Com isto, retomo mais uma vez, uma citação esquecida em algum lugar...

em parte significativa da produção artística das últimas décadas: a separação entre o que seja a obra e outros elementos relacionados – como a documentação ou o seu registro – não é necessariamente ou nitidamente delimitada. Assim, podemos observar uma série de produções artísticas que em sua realização irão incorporar, problematizar, questionar e misturar categorias a um certo momento consideradas estanques, no campo da produção, exibição e apresentação das obras de arte, no de seu registro e documentação (FERVENZA, 2008, p.1736).

Seria isto? Acumulamos registros e documentações como se fossem obras? Poderiam ser obras? Seria esta uma tendência do momento? Ora, se o próprio pensamento também é resultado de processos sociais, existem certas condições que, ao invés de impor limitações, escancaram contextos e situações. Afinal, se certos entendimentos exigem uma compreensão de suas próprias *condições de possibilidade* (de seus *enquadramentos*) então, é preciso também contemplar que cada momento propõe suas próprias questões. Como já foi explicitado lá no início, cada época tem sua *visibilidade e dizibilidade*. Assim, se é deste modo que podemos conceber o entendimento, resta saber se este *enquadramento* possui limites e quais seriam. Isto porquê nem sempre é muito claro qual o exato contorno de uma ideia. Ainda mais quando, nesta tendência a vir a ser, fica a dúvida entre o que seria oportunismo, bem como os limites entre o plausível e o absurdo, o ilógico, o inconcebível.



88pAdh A4epi ds3Ad2bspH
ph48b4n



[@s8w ÁC73b88epAdh683n 488ep](#)
[r dph464p3n EGÁj RÁj RG7 á sp4&í ehA8b2](#)

No mais, vou deixar estas questões para daqui a pouco. Hoje já deixou de ser ontem há muito tempo. Já são 1h08. A madrugada encontrou as luzes da casa acesas. Se nunca consegui realizar um panfleto por dia, com o *Instagram* consigo quantas imagens quiser. Hoje foram três. Cada uma com uma reminiscência de um momento que fixou sua passagem. Quase como ímpeto, o que mais espanta é a súbita passagem do tempo. Hoje, ainda é hoje: 31 de outubro de 2013. Por pouco estava prestes a dormir e deixar esta escrita para lá. Não consegui. São 22h19. Retomo considerações que espero, jamais se esgotem. Em contrapartida, deparo-me com a seguinte citação

**A lógica implícita nos diários
é se tornarem um emaranhado
de ideias a serem exploradas
que visam seu próprio esgotamento**
(CARNEIRO, 2010, p.699)

Não. Não pode ser. Agora, neste exato momento, o questionamento que me consome com certa predileção é sobre a fronteira tríplice entre a **extravagância do desconhecido**, a **arrogância do óbvio** e a **covardia do impensável**. Por um lado, é interessante pleitear a exequibilidade de uma narrativa que englobe um suposto todo. Ainda mais quando aos poucos, finalizar esta escrita é inevitável. Entretanto, muitas vezes é no espaço da contradição, por entre o disperso dos fragmentos, que negocio sentidos com os quais simultaneamente concordo e discordo. Assim, ao tropeçar nestes limites entre o todo e o fragmentado, é o susto da queda solitária que faz com que eu desconsidere que, “*a percepção complementar de uma situação conhecida não é necessariamente manifesta, assim como não é sempre claro de quem são as percepções complementares de quem compartilhamos*” (MANNHEIM, 2004, p.31).

Admito.

Algumas estruturas de pensamento corromperam minha autonomia de achar certos temas importantes. Um destes é quase um proselitismo acadêmico: *existiria alguma forma de compreender a complexidade social em seu todo?*

Será que a forma como compreendemos o social implica necessariamente uma relação com a forma como somos na sociedade? O entendimento que temos do mundo reflete nossa ação social?

Qual seria afinal, a vicissitude teórica mais endêmica deste meu pensar sociológico? Com isto, recordo que, Anthony Giddens (2009) possibilita uma reflexão sobre o fazer sociológico ao especificar a **dupla hermenêutica** que caracteriza esta ciência social.

Segundo este clássico, os indivíduos em sua vivência (*e como condição própria para a reprodução social da vida cotidiana*) conhecem seu contexto e atribuem significação aos mesmos fenômenos pesquisados e (re)significados pelo sociólogo. A **dupla hermenêutica** seria justamente este duplo processo de interpretação que acomete o sociólogo por ser pesquisador, mas antes por ser apenas mais um imerso de cotidiano. Com isto, algo que me chama a atenção é o espaço teórico que Giddens (2009) disponibiliza para **as consequências imprevistas da ação** que, inclusive, são interpretadas dentro do fluxo da conduta intencional. É neste momento que o autor sugere ao pesquisador o conceito de *conduta estratégica*, ação apoiada na própria dualidade da estrutura. Isto é: cada um de nós constitui suas relações sociais a partir das propriedades estruturais que estão espaço-temporalmente situadas. Muito embora metodologicamente tidas como fatos, as propriedades estruturais são produzidas e reproduzidas pela agência humana (*algo já apresentado anteriormente nesta escrita e referido à Margaret Archer*). Neste sentido, a *consciência discursiva e prática* estão na base da *conduta estratégica*. Os atores seriam conhecedores, discursiva e tacitamente, do ambiente de que fazem parte e, por meio de tal conhecimento, traçam sua conduta. Mesmo assim, as consequências imprevistas de uma ação/intenção podem relacionar-se à reprodução sistemática de condições desvantajosas e arraigadas nos atores sociais. Fazer o quê?

Este tipo de problematização leva Anthony Giddens (2009) à proposição da dualidade da estrutura, enquanto uma tentativa de superação do dualismo de subjetivismo e de objetivismo, que tenta subtrair a ação da estrutura ou vice-versa. Considerar a dualidade da estrutura em pesquisa social seria perguntar *em que medida atividades de indivíduos reproduzem práticas sociais estabelecidas (ou) como compartilham disposições normativas mais ou menos generalizadas de forma que estas confluem em um momento específico*. Estas questões podem gerar uma possibilidade de compreender tanto a estabilidade, quanto a mudança social, não necessariamente como situações de constrangimento mútuo, mas também de ambiguidade e contradição. Nestes termos, a relevância das contradições estruturais para estudos empíricos pode ser vista na relação possível entre a reprodução (ou não) de práticas e o compartilhamento (ou não) de disposições normativas. Interessante que Giddens argumenta que nem todo conflito nasce de contradições estruturais, e nem todas as contradições estruturais geram consequências perversas, mas ainda assim, esta relação perfaz um terreno fértil ao estudo dos conflitos.

A bem da verdade, talvez o maior conflito seja entre o próprio sociólogo e seu fazer sociológico quando, de alguma forma, suas preocupações reverberam seus interesses, mas ao mesmo tempo, contradizem as suas possibilidades de existência social. Às vezes, questiono se não existe uma certa mania de auto-desumanização na qual vincula-se a compreensão do social com um distanciamento cognitivo em que o sociólogo não se permite existir em uma vivência do múltiplo, do ambíguo, do contraditório. Às vezes, parece que se acredita que as ideias são autônomas aos corpos que as pensam (*as ideias têm consciência de si*) ou que pensar é algo diferente do que o quê o cérebro faz quando está sentindo.

Às vezes me pergunto se a Sociologia é, realmente este suposto *sistema perito* que compartilha um espaço sensível na existência cotidiana do sociólogo. Ou se é apenas um legado que confere a identidade profissional a um determinado tipo de perito. Outras vezes, questiono até que ponto os saberes confeccionados nesta tradição de fato aproximam-se da realidade da existência social quando insistimos em escolher entre um ou outro teórico, entre um ou outro método. Afinal, todos não poderiam ser considerados diferentes pontos de vista (*Weltanschauung*) sobre uma mesma questão? Enfim. Quando o autor coloca que estes *sistemas peritos* não colonizam o mundo da vida pois são “*continuamente reapropriados por agentes leigos como parte de sua vida rotineira como sistemas abstratos*” (GIDDENS, 1991, p.145) ou quando continua suas afirmações expondo que “*ninguém pode se tornar um perito, no sentido de possuir um pleno conhecimento perito*” (GIDDENS, 1991, p.145), a sensação que tenho é que alguns desconhecem isto. Ainda mais considerando que estamos diante de um momento da vida social em que existe uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de uma modernidade radicalizada e universalizada. Segundo este autor, as instituições modernas são únicas sob alguns aspectos e diferentes de todos os tipos de ordem tradicional nas características mais íntimas e pessoais da existência cotidiana. A *multidimensionalidade* das instituições modernas (industrialismo; capitalismo; vigilância e poder militar) e as conseqüências ampliadas (distanciamento espaço-temporal; relação instrumental com a tecnologia; institucionalização da dúvida) geram um processo progressivo de diferenciação interna que recombina as próprias estruturas e promove deslocamentos na ação e experiência social. Em meio a tudo isto, alguns podem de fato ter um interesse maior pelos mecanismos de *desencaixe* dos sistemas sociais; ou pela ordenação e reordenação reflexiva. No meu caso, o interesse é sobre como isto transparece no engajamento e responsabilidade de um pesquisador com o conhecimento que engendra.

Se a Sociologia é um *sistema perito* e sua relação com as rotinas da existência cotidiana ocorre em uma hermenêutica dupla de metalinguagens que permeiam o auto-entendimento dos agentes sociais, então este mesmo “*conhecimento sociológico espirala dentro e fora do universo da vida social, reconstituindo tanto este universo como a si mesmo como uma parte integral deste processo*” (GIDDENS, 1991, p.24). Assim, se os contextos mudam, por quê deveria a Sociologia, continuar a mesma? O acúmulo de mudanças sociais, o questionamento da tradição e a insegurança com relação ao que existe acompanhado de tudo o que ainda está por vir sugere que se reflita sobre novas possibilidades temáticas, técnicas, teóricas e metodológicas para a Sociologia. Entretanto, não é necessariamente isto que acontece. A Sociologia enquanto disciplina pode suscitar constrangimentos em função desta estranha mania de hierarquizar linhas de pesquisa, sistemas teóricos, autores e posturas cognitivas. Entretanto, caso o interesse seja de fato no cultivo das subjetividades e compreensão das dinâmicas e estruturas que congregam a existência de um todo do social, talvez fosse pertinente reavaliar como a própria teoria poderia propor outros modos. Com esta reflexão acredito que tenha finalmente chegado o momento de encerrar este capítulo e também a tese como um todo. Hoje, dia primeiro de novembro de 2013 às 22h10. Seguem apenas as fotos postadas nos dois últimos dias e uma sequência de questões, que caso ainda tivesse tempo compartilharia o seu desdobrar contigo, leitor.



Fig. 281 • Screenshot de imagem postada em 31/10/2013 @luisagunther



Fig. 282 • Screenshot de imagem postada em 1/11/2013 @luisagunther

**A materialidade é a transcendência do sensorial?
O belo reduz-se àquilo que agrada?
O artístico precisa do conceito da crítica para justificar a própria existência?
O artístico é uma materialidade espiritualizada?
A materialidade é o fenômeno de uma ideia?
Como acontece a execução de uma intuição?
Qual a técnica necessária para se ter uma ideia?
Qualquer objeto tem uma predisposição a ser percebido esteticamente?
A vontade é unívoca ao si mesmo?
Como se percebe o caráter excepcional de um talento?
Como ocorre a criação de uma obra pré-destinada a existir em outros tempos?
Palavras sozinhas não são pensamentos.
A regra do estilo é ter algo a contribuir.
O conhecimento puro está livre de si mesmo?
Como o instante da criação transcende o aqui e agora?
A criação é o ato de um instante atemporal. Extra-ordinário?**

Conclusão

Expressar as próprias opiniões é uma regalia.

Dentro do possível, tudo o que precisava ser apresentado foi exposto.

Qualquer discordância não necessariamente invalida o argumento.

Eventualmente, convencida do contrário, posso mudar de opinião.

Tudo isto também é válido para você, leitor.

O resto é silêncio.

Referências

- ABRAHAMS, Roger.
(1986). Ordinary and extraordinary experience. In: V. Turner & E. Bruner (Eds.), **The anthropology of experience**. Urbana: University of Illinois Press. (pp.45-72).
- ABRAMS, Meyer H.
(1985). Art-as-such: the sociology of modern aesthetics. In: **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, 1: 8-33.
- ABREU, Alzira Alves de.
(2002). **A Modernização da Imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ACKERMAN, James S.
(1973). Toward a new social theory of art. In: **New Literary History**, 4.2: 315-30.
- ADLER, Judith.
(2003). **Artists in offices: An ethnography of an academic art scene**. Piscataway: Transaction Publishers.
- ADORNO, T.
(2002). **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra.
(2004). **Teoria da nova música**. Tradução: Magda França Lopes. São Paulo: Perspectiva.
(2008). **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M.
(1985/1944). O conceito de esclarecimento. In: **Dialética do esclarecimento**. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar. (pp.19-52).
- AGAMBEN, Giorgio.
(2012). O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos. (pp. 55-73).
- ALBERTI, Verena.
(1991). Literatura e Autobiografia: A questão do sujeito na narrativa In: **Estudos Históricos**, vol. 4, n. 1: 66-81.
- ALBRECHT, J. & ANTAL, F.
(1970). Social position of the artists: contemporary views on art. In: M. C. Barnett & M. Griff (Eds.), **The Sociology of art and literature**. Nova York: Praeger. (pp.288-97).
- ALBRECHT, Milton C.
(1968). Art as an institution. In: **American Sociological Review**, v. 33, N° 3: 383-97.
- ALEXANDER, Victoria.
(2003). **Sociology of the arts: exploring fine and popular forms**. Oxford: Blackwell.
- ALMEIDA, Rita.
(2013). Projeto Extravio.
@<http://projetoextravio.blogspot.com.br> (acessado em 30/10/2013 às 21:07).
- ALSOP, Joseph.
(1982). **The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have happened**. Nova York: Harper and Row.
- AMARAL, Aracy.
(2003). **Arte para quê? A preocupação social na Arte Brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Itaú Cultural.

- ANTAL, Frederick
(1989). **El mundo florentino y su ambiente social**. Madrid: Alianza.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa.
(s/d). "Diário de Luto de Roland Barthes ou A Estética do Fragmento". In: **Cadernos do CNLF**, Vol. XIV, Nº 4, t. 3 (p.2564-2576).
- ARCHER, Margaret.
(2007). **Making our way through the world: human reflexivity and social mobility**. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARCHER, Michel.
(2001). **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug & Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes.
- ARENDT, Hannah.
(2000). **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva.
- ART & LANGUAGE.
(2006/1969). Arte-Linguagem. In: G. Ferreira & C. Contrim (Orgs.), **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (pp.235-48).
- BACHELARD, Gaston.
(2000). **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
(2009). **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- BAINN, Alison.
(2005). Constructing an artistic identity. In: **Work, Employment & Society**, 19.1: 25-46.
- BARNETT, James.
(1958). Research in the sociology of art. In: **Sociology and Social Research**, 42: 401-5.
- BARNETT, M. C. & GRIFF, M.
(1970). **The Sociology of art and literature**. Nova York: Praeger.
- BARONE, Tom & EISNER, Elliot.
(1997). Arts-based educational research. In: **Complementary methods for research in education** 2: 75-116.
- BARRIOS, Vicente Martinez
(2008). A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB. In: **Anais do 17º Encontro da ANPAP**. (pp.786-795).
- BASBAUM, Ricardo.
(2004) I love etc.-artist. In: Jens Hoffmann (Ed.), **The next Dokumenta should be curated by an artist**. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst.
(2006). O Artista como Curador. In: Glória Ferreira (Org.), **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE. (pp.235-40).
(2008). me-you + system-cinema + pasageway (NBP). In: Annete Balkema, Li Ning & Xiang Liping (Eds.), **The Shanghai Papers**. @<http://rbtxt.wordpress.com> (acessado em 18/02/2013 às 7h06).
- BASTIDE, Roger.
(1967). Problemas da sociologia da arte. In: Octávio Velho (Org.), **Sociologia da arte II**. Rio de Janeiro: Zahar. (pp.42-53).
- BASTOS KERN, Maria Lúcia.
(2005). Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. In: **Estudos Ibero-Americanos**, 31.2: 7-22.

- BATAILLE, Georges.
(2006). **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUMANN, Shyon.
(2007). A general theory of artistic legitimation: how art worlds are like social movements. In: **Poetics**, 35.1: 47-65.
- BECKER, Howard.
(1976). Mundos artísticos e tipos sociais. In: Gilberto Velho (Org.), **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar. (pp.9-26).
(1982). **Art worlds**. Berkley: University of California Press.
(2009). **Outsiders. Estudos de Sociologia do desvio**. Tradução: Maria Luiza X. De A. Borges. RJ: Zahar.
- BELTING, Hans.
(2005). **Por uma Antropologia da Imagem**.
In: http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/belting_porumaantropologiadaimagem.pdf (acessado em 11/12/13 às 7:24).
(2012) **O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify Portátil9.
- BENJAMIN, Walter.
(1985/1969). O Narrador. In: **Textos Escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril. (pp. 57-74).
(1994/1935). **Obras escolhidas. magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, Henri.
(1999). **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes.
- BIRD, Elizabeth.
(1979). Aesthetic neutrality and the sociology of art. In: **Ideology and Cultural Production**, 1: 25-48.
- BLAU, Judith R.
(1988). Study of the arts: a reappraisal. In: **Annual Review of sociology**, 1: 269-92.
- BLUMER, Herbert.
(1986). **Symbolic interactionism. Perspective and method**. Berkley: University of California Press.
(2004). **George Herbert Mead and the human conduct**. Nova York: Rowman & Littlefield.
- BOSI, Ecléa.
(1990). **Memória e sociedade. Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre.
(1992a). Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: **Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva. (pp.183-202)
(1992b). **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva.
(1996). **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
(1998). Método científico e hierarquia social dos objetos. In: Maria Alice Nogueira & Afrânio Cattani (Org.), **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes.
(2001). **Razões práticas**. Tradução: Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus.
(2007). **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EdUSP.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain.
(2007). O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seus públicos. Porto Alegre: Zouk.

- BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans.
(1995). **Livre-Troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOWLER, Anne.
(1994). Methodological dilemmas in the sociology of art. In: **The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives**, 1: 247-66.
- BRASIL.
(2005). Imprensa alternativa: apogeu, queda e novos caminhos. In: **Cadernos da Comunicação. Série Memória**; v.13. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Especial de Comunicação Social.
- BREDARIOLLI, Rita.
(2008). A Liberdade como Método: um projeto moderno em ação “pioneira” de ensino da arte no museu de arte. In: Barbosa (org.) **Ensino da Arte. Memória e História**. SP: Perspectiva.
- BRITO, Ronaldo.
(2006). Análise do circuito. In: Glória Ferreira (Org.), **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE. (pp.261-8).
- BRUNER, Edward.
(1986). Experience and its expressions. In: V. Turner & E. Bruner (eds.), **The anthropology of experience**. Urbana: University of Illinois Press. (pp.3-30).
- BRUSCKY, Paulo.
(2006/1970). Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: G. Ferreira & C. Cotrim (Orgs.), **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (pp.374-9).
- BUENO, Maria Lúcia.
(2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: **Sociedade & Estado**, v. 20, nº 2.
- BURKE, Peter.
(1971). Problems of the sociology of art: the work of Pierre Francastel. In: **European Journal of Sociology**, 12.01: 141-54.
(2004). **Testemunha ocular. História e imagem**. Bauru: EdUSC.
(2010a). **Cultura popular na idade média**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso.
(2010b). **Renascimento italiano. Cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Editora Nova Alexandria.
- BYSTRYN, Marcia N.
(2008). Variation in artistic circles. In: **The Sociological Quarterly**, 22.1: 119-32.
- CABANNE, Pierre.
(1971). **Dialogues with Marcel Duchamp**. Londres: Thames and Hudson
- CADÔR, Amir Brito.
(2010). Os limites do livro. In: **Anais do XXX Colóquio CBHA**, 2010, p. 659-669.
- CALZADILLA, Fernando & MARCUS, George E.
(2006). Artists in the field: between art and anthropology. In: C. Wright & A. Schneider (Org.), **Contemporary Art and Anthropology**. Oxford: Berg. (pp.95-115).
- CANCLINI, Néstor & RODRÍGUEZ, Gloria.
(1979). **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- CARNEIRO, Isabel Almeida.
(2010). A forma-colagem nas Notas de temporalidades inconciliáveis e nos diários de bordo. In: **Anais do 30º Colóquio do CBHA**. (p. 696-702).
- CAROPRESO, Fátima.
(2009). Inconsciente, cérebro e consciência: reflexão sobre os fundamentos da metapsicologia freudiana. In: **Scientalae studia**, 7.2, pp.271-82.
@http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CFEQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Fss%2Fv7n2%2Fv7n2a07.pdf&ei=8uwhUcPWBY288wThioDwDw&usg=AFQjCNEliNmK_YI0bp1Ap9rl2DWSYpk1wg&bvm=bv.42553238,d.eWU (acessado em 18/02/2013 às 6h04).
- CARVALHO, Ana Maria Albani de.
(2012). A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. vol.1, nº2, jul/dez: 47-58.
- CATTANI, Icléia.
(2007). Mestiçagens na Arte Contemporânea: conceito e desdobramentos. In: Icléia Cattani (org.), **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS Editora. (pp.21-34).
- CAUQUELIN, Anne.
(2005). **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins.
(2008). **Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes.
- CERTEAU, Michel.
(1990). **A invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes.
- CHIARELLI, Tadeu.
(2002). **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos.
- CHUSMIR, Leonard H. & KOBERG, Christine S.
(1988). Religion and attitudes toward work: A new look at an old question. In: **Journal of Organizational Behavior**. v. 9, N° 3: 251-262.
- CLARK, Lygia.
(1980/1968). Nós somos os propositores. In: Ferreira Gullar & Lygia Clark (org.), **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- CLARK, T. J.
(1998). **The absolute bourgeois. Artists and politics in France 1848-1851**. Londres: Thames and Hudson.
(2004). **A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras.
(2007). **Modernismos**. São Paulo: Cosac Naify.
- CLIFFORD, James.
(1998). **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- CONWAY, Martin.
(1998). El inventario de la experiencia: memoria e identidad. In: D. Páez, J. F Valencia, J. W. Pennebaker, B. Rimé, D. Jodelet (Eds.), **Memorias colectivas de procesos culturales y políticos**. Madrid: Editora da Universidad del País Vasco. (pp.49-82).
- CORDEIRO, Waldemar.
(1987/1952). Manifesto Ruptura. In: **Art Brésilien Du 20e siècle**. Catálogo da Exposição, Musée D'Art Moderne de La Ville de Paris, Association Française D'Action Artistique.

- CRANE, Diane.
(1987). **The transformation of the avant-garde: the New York art world, 1940-85**. Chicago: Chicago University Press.
- CRARY, Jonathan.
(2012). **Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX**. Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto.
- CRUZ, Cecília Mori.
(2011a). Memória, utopia e fabulação: a penumbra como museu imaginário. In: **Anais do 20º Encontro da ANPAP**. (p.1499-512).
- CRUZ, Jorge Luiz.
(2011b). Performance Livro. In: **Anais do 20º Encontro da ANPAP**. (pp. 3710-8).
- DABUL, Lígia.
(2001). **Um percurso da pintura: a produção de identidades de artista**. Niterói: EDUFF.
- DANKO, Dagmar.
(2008). Nathalie Heinrich's sociology of art—and sociology from art. In: **Cultural Sociology**, 2.2: 242-56.
- De La FUENTE, Eduardo.
(2007a). The new sociology of art: putting art back into social science approaches to the arts. In: **Cultural Sociology**, 1.3: 409-425.
(2007b). On the promise of a sociological aesthetics: from Georg Simmel to Michel Maffesoli. In: **Distinktion: The Scandinavian Journal of Social Theory**, 15: 93-112.
(2010). The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art. In: **Thesis eleven**, 103.1: 3-9.
- DE MARIA, Walter.
(2012/1960). Meaningless work. In: K. Stiles & P. Selz (Eds.), **Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist's writings**. Berkeley: University of California Press. (pp.629-30).
- DEINHARD, Hanna.
(1983). **Meaning and expression: toward a sociology of art**. Santa Barbara: Greenwood Press.
- DELEUZE, Gilles.
(2007). **Francis Bacon. Lógica da sensação**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar.
- DETTMAER, Brian.
(2013). **Art made from Books: Altered, Sculpted, Carved, Transformed**. São Francisco: Chronicle.
- DIAS, Karina.
(2010). **Entre a Visão e a Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]**. Brasília: EdUNB.
- DIMAGGIO, Paul.
(1987). Classification in art. In: **American Sociological Review**, v. 52.
- DOUGLAS, Mary.
(1998). **Como as instituições pensam**. São Paulo: EdUSP.
- DONNAT, Olivier.
(1994). **Les Français face à l'aculture: de l'exclusion à l'eclectisme**. Paris: La Découverte.
- DOSS, Erika.
(1995). **Spirit poles and flying pigs: public art and cultural democracy in american communities**. Washington: Smithsonian Institution Press.

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos.
(1997/1925). Editorial de 'A Revista'. In: G. Teles (Org.), **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes. (pp. 336-7).

DUKE LEE, Wesley
(1993). Depoimento in Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: A aventura do Olhar. Direção: Flávia Soledade, Regina Ferreira e Estela Padovan. Realização: Fundação Padre Anchieta e Centro Paulista de Rádio e Tv Educativa, São Paulo. 53min. DVD.

DUNCAN, Hugh Dalziel.
(1957). Sociology of art, literature and music: social contexts of symbolic experience. In: **Modern Sociological Theory**, 1: 482-97.

DUNN, Allen.
(1998). Who needs a sociology of the aesthetic? Freedom and value in Pierre Bourdieu's rules of art. In: **Boundary 2** 25.1: 87-110.

DURKHEIM, Émile.
(1977/1897). **O suicídio**. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
(1989/1912). **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo: Paulus.
(1999/1893). **A divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes.
(2004/1898). Representações individuais e representações coletivas. In: **Sociologia e Filosofia**. São Paulo: Ícone.

DUVIGNAUD, Jean.
(1972). **The sociology of art**. Londres: Paladin.

EL FAR, Alessandra.
(2006). **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ELIAS, Norbert.
(1995). **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar.

ELIASSON, Olafur.
(2012/2001). Interview with Jessica Morgan. In: K. Stiles & P. Selz (Eds.), **Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist's writings**. Berkeley: University of California Press. (pp. 786-8).

ELY & McCABE
(1996). Gender differences in memories for speech. In: Leydersdorf, et ali. (Org.), **Gender and memory**. Oxford: Oxford University Press.

ERNST, Max.
(1999/1936). Sobre o frottage. In: H.B. Chipp (Ed.), **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes. (pp.433-36).

EYERMAN, Ron & RING, Magnus.
(1998). Towards a new sociology of art worlds: bringing meaning back in. In: **Acta Sociologica**, 1: 277-83.

FABRE, Daniel.
(1997). **Par écrit: ethnologie de écritures quotidiennes**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

FARRELL, Michael.
(1982). Artists' circles and the development of artists. In: **Small Group Research**, 13.4: 451-74.

FERNANDES, Florestan.
(1974). **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: Difel.

- FERVENZA, Hélio.
(2008). Formas da apresentação: documentação, práticas e processos artísticos. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2008. (pp.1734-44).
- FOSTER, Arnold W.
(1989). **Art and society: readings in the sociology of the arts**. Nova York: SUNY Press.
- FOUCAULT, Michael.
(1966). **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Antonio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes.
(1996). **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola.
(2007). **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
(2011). **A História da Sexualidade 1. Vontade de Saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal.
- FOX, Oriana.
(2007) **Excess Baggage**. @ <http://vimeo.com/16581971> (acessado em 06/01/2013 às 16h46)
- FRANCASTEL, Pierre.
(1982). **A realidade figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte**. São Paulo: Perspectiva.
- FREEDMAN, Kerry.
(2006). Currículo dentro e fora da escola: representações da Arte na cultura visual. In: A. M. Barbosa (org.) **Arte/Educação Contemporânea**. Consonâncias Internacionais. SP: Cortez. (p. 126-42).
- FREIDSON, Eliot.
(1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. In: **Revue française de sociologie**, v. XXVII, n. 3, jul-set.
- FREIRE, Cristina.
(2000). Artur Barrio: sic transit gloria mundi. In: Artur Barrio (org.), **Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes. (pp.21-4).
@http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=569&cd_item=15&cd_idioma=28555 (acessado em 14/02/2013 às 16h55).
- FREUD, Sigmund.
(2011). **Luto e Melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: CosacNaify
- FROW, John.
(1982). Mediation and metaphor: Adorno and the sociology of art. In: **Clio**, 12.1: 15-32.
- FURNHAM, Adrian.
(1984). The protestant work ethic: A review of the psychological literature. In: **European Journal of Social Psychology**. v. 14, N° 1: 87-104.
(1987). Predicting protestant work ethic beliefs". In: **European Journal of Personality**. v. 1, N° 2: pp.93-106.
- FURNHAM, Adrian. & KORITSAS, Eva.
(1990). The protestant work ethic and vocational preference. In: **Journal of Organizational Behavior**. v. 11, N° 1: 43-55.
- GAMBONI, Dario.
(1993). **La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature**. Paris: Minuit.
- GETZELS, J. W. & CSIKSZENTMIHALYI, M.
(1968). On the roles, values, and performance of future artists: a conceptual and empirical exploration. In: **The Sociological Quarterly**, 9.4: 516-530.

- GIANNOTTI, Marco.
(2003). A Imagem escrita. In: **ARS**, v.1 n.1, São Paulo: USP.
- GIDDENS, Anthony.
(1991). **As Consequências da Modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP.
(2009). **A Constituição da Sociedade**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- GILFRANCISCO.
(2004). A Imprensa alternativa – Vazio cultural: Ame-o ou deixe-o.
In: <http://www.informesergipe.com.br> consultado em 29/09/2008 às 10:45.
- GILMORE, Samuel.
(1993). Art worlds: developing the interactionist approach. In: **Symbolic Interaction and Cultural Studies**, 1: 148.
- GODFREY, Tony.
(2008). **Conceptual Art**. Nova York: Phaidon.
- GOFFMAN, Erving.
(1988/1963). **Estigma. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. RJ: Guanabara.
(1996). **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos. São Paulo: Vozes.
(1999). **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva.
- GOLDFARB, Jeffrey C.
(1980). The repressive context of art work. In: **Theory and Society**, 9.4: 623-32.
- GOMBRICH, Ernst.
(1999). **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EdUSP.
(2007). **Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação**. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMES, Frederico.
(2006). A genealogia do (não)-artista. In: Glória Ferreira (org.), **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. RJ: FUNARTE. (p. 169-72).
- GORANOV, Krastio.
(1981). History and the sociology of art. In: **International Social Science Journal**, 33.4: 24.
- GOULART, Rosa Maria Goulart
(2007). A Escrita do Fragmento: ensaio, diário ou romance aos quadradinhos? Colóquio FASCÍNIO DA LINGUAGEM. Homenagem a Fernanda Irene Fonseca, Universidade do Porto, 2007. (p.365-376). Universidade dos Açores, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- GRAMSCI, Antonio.
(1972). **A formação dos intelectuais**. Venda Nova: M R Xavier.
- GRAÑA, César.
(1962). John Dewey's social art and the sociology of art. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 20.4: 405-12.
- GULLAR, Ferreira.
(1998). **Etapas da Arte Contemporânea. Do Cubismo à Arte Neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich.
(1998). 'Mundo Cotidiano' e 'Mundo da Vida' como conceitos filosóficos: uma abordagem genealógica. In: **Modernização dos Sentidos**. Tradução: Lawrence Flores pereira. São Paulo: Editora 34. (pp. 157-81).

- GÜNTHER, Luisa.
(2006). Pangrafismos Panfletários: a práxis reflexiva de uma poética. In: **Cerrados. Revista de Pós-Graduação em Literatura**. V.15, n.22:116-22.
(2013). A gente faz o que pode com o que tem: Ligeiras Notas sobre a Bricolagem. In: B. Dias & R. Irwin (Org.), **Pesquisa Educacional em Arte: A/R/Tografia**. Santa Maria: Editora UFSM. (pp. 221-33).
- HALL, Douglas T. & CHANDLER, Dawn E.
(2005). Psychological success: When the career is a calling. In: **Journal of Organizational Behavior**. v. 26, N° 2: 155-76.
- HASKELL, Francis.
(1982). **Patrons and painters. Art and society in Baroque Italy**. Yale: Yale University Press.
(1993). **History and its images. Art and the interpretation of the past**. Yale: Yale University Press.
(2000). **The ephemeral museum. Art exhibitions and their significance**. Yale: Yale University Press.
- HARVEY-BROWN, Richard.
(1977/1989). **A poetic for sociology**. Chicago: University of Chicago Press.
- HAUSER, Arnold.
(1958). **História social da literatura e da arte**. Lisboa: Jornal.
- HEARN, Hershel L.
(1972). Aging and the artistic career. In: **The Gerontologist**, 12.4: 357-62.
- HEINICH, Nathalie.
(1991). **La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration**. Paris: Minuit.
(1998a). **Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques**. Paris: Minuit.
(1998b). **L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas**. Nîmes: Jacqueline Chambon.
(2008). **A sociologia da arte**. Tradução: Maria Angela Caselatto. Florianópolis: EdUSC.
- HENNION, Antoine & GRENIER, Line
(2000). Sociology of art: new stakes in a post-critical time. In: **The International Handbook of Sociology**, 49: 341.
- HERKENHOFF, Paulo.
(1995). Lygia Pape: fragmentos. In: Lygia Pape (org.), **Lygia Pape**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça.
@http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_ve rbete=915&cd_item=15&cd_idioma=28555 (acessado em 14/02/2013 às 8h43).
(2000). Barrio - Liberdade, Igualdade e Ira. In: Artur Barrio (org.), **Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes. (pp.25-8).
@http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_ve rbete=569&cd_item=15&cd_idioma=28555 (acessado em 14/02/2013 às 16h15).
- HEYWOOD, Ian
(1997). **Social theories of art: a critique**. Londres: Macmillan.
- HIGGINS, Hannah.
(2002). **Fluxus Experience**. Berkley: UCB Press.
- HOHENDAHL, Peter.
(1987). Art work and modernity: the legacy of Georg Lukács. In: **New German Critique**, 42: 33-49.
- HONORATO, Cayo. A formação do artista pela autonomia estética. In: **Anais do 16° Encontro Nacional da ANPAP**, 2007, p. 741-749.
- HUCHET, Stéphane.
(2004). Memória metodológica. In: **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**. (pp.1-4).

- INGLIS, David.
(2005). The sociology of art: between cynicism and reflexivity. In: D. Inglis & J. Hughson (Eds.), **The sociology of art: ways of seeing**. (pp.98-109).
- INGLIS, David & HUGHSON, John (Eds.),
(2005). **The sociology of art: ways of seeing**. Nova York: Palgrave Macmillan.
- IRWIN, Rita.
(2008). A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: Ana Mae Barbosa (Org.) **Interterritorialidade. mídias, contextos e educação**. São Paulo: Edições SESC.
- JANSSEN, Susanne.
(2001). The empirical study of careers in literature and the arts. In: **The Psychology and Sociology of Literature**, 1: 323-57.
- JOAS, Hans.
(1999). **The creativity of social action**. Chicago: University of Chicago Press.
- JOHNSON, Robert Flynn.
(2001). **Artist's Books in the Modern Era 1870-2000. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books**. São Francisco: Fine Arts Museum.
- JOLY, Martine.
(2004). **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus.
- KASTENBAUM, R.
(1975). Memories of tomorrow: on the interpenetrations of time in later life. In: C. Sherover (Org.), **The personal experience of time**. Nova York: NYU Press. (pp.193-214).
- KATZ, Renina
Depoimento in Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: A aventura do Olhar. Direção: Flávia Soledade, Regina Ferreira e Estela Padovan. Realização: Fundação Padre Anchieta e Centro Paulista de Rádio e Tv Educativa, São Paulo. 1993, 53min. DVD.
- KAVOLIS, Vytautas.
(1964). Art content and social involvement. In: **Social Forces**, v. 42, N° 4: 467-72.
- KEHL, Maria Rita.
(2011). Melancolia e Criação. In: Luto e Melancolia. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: CosacNaify. (pp. 8-31).
- KEIL, Charles & SONG, Tiv.
(1979). **The sociology of art in a classless society**. Chicago: University of Chicago Press.
- KLEE, Paul.
(1999). Credo Criativo. [1920]. In: H.B. Chipp (Ed.), **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes.
- KRAUSS, Rosalind.
(1979). Sculpture in the Expanded Field. In: **October**. vol.8 (Spring): 30-44.
@<http://Iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20%20Sculpture%20in%20the%20Expandend%20Field.pdf> (acessado em 25/10/2013 às 11:23).
- KUCINSKI, Bernardo.
(1991). **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta Editorial.
- KURZMAN, Charles. & OWENS, Lynn.
(2002).The sociology of intellectuals. In: **Annual Review of Sociology**, 28: 63-90.

- LANE, J. F.
(2005). When does art become art? Assessing Pierre Bourdieu's theory of artistic fields. In: D. Inlis & J. Hughson (Eds.), **The sociology of art. Ways of seeing**. Nova York: Palgrave Macmillan. (pp.30-42).
- LATOURE, Bruno & WEIBEL, Peter.
(2005) **Making things public: atmospheres of democracy**. Curadoria de exposição. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie. <http://makingthingspublic.zkm.de> (acessado em 22/12/2012 às 7:56)
- LATOURE, Bruno & HERMANT, Emilie.
(1999) Paris, ville invisible, paru aux éditions Les empêcheurs de penser en rond, Paris.
- LE PARC, Julio.
(2006/1998). Guerrilha Cultural? In: G. Ferreira & C. Cotrim (Orgs.), **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (pp.205-7).
- LeWITT, Sol.
(2006.) Sentenças sobre Arte Conceitual. In: G. Ferreira & C. Cotrim (Orgs.), **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar. (pp.205-7).
- LEACH, Edmund.
(1996). **Sistemas políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: EdUSP.
- LEJEUNE, Philippe.
(2009a/2005). Composing a Diary. In: J. Popkin & J. Rak (Eds.), **On Diary**. Manoa: University of Hawai'i Press. (pp.168-174).
(2009b/2005). The Continuous and the Discontinuous. In: J. Popkin & J. Rak (Eds.), **On Diary**. Manoa: University of Hawai'i Press. (pp.175-186).
- LOWENTHAL, David.
(1998). El Passado es un país extraño. Marid: Akal.
- LOVISLO, Hugo.
(1989). **A memória e a formação dos homens**. In: Estudos Históricas. Rio de Janeiro: FGV.
- LUKÁCS, Györg.
(2003). **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas de grande épica**. Tradução: José M. M. Macedo. São Paulo: Editora 34.
(2010). **Marxismo e a Teoria da Literatura**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular.
- LYRA, Pedro.
(1979). **Literatura e ideologia. Ensaios de sociologia da arte**. Petrópolis: Vozes.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria.
(2009/1881). **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.
- MACIEL, Maria Esther.
(s/d). Tradução do fragmento do roteiro do 'Prosper's Book' de Peter Greenway.
[@http://WWW.revistazunai.com/materiais_especiais/peter_greenway/fantasticos_livros_do_prospero.htm](http://WWW.revistazunai.com/materiais_especiais/peter_greenway/fantasticos_livros_do_prospero.htm)
(acessado em 05/11/2013 às 21:35).
- MADEIRA, Angélica.
(2012). Línguas na fronteira, línguas na diáspora. In: **Revista Humanidades: Redes, Fluxos, Migrações**. Nº 59. Brasília: EdUNB. (pp.46-55).
- MALASARTES
Rio de Janeiro, 3 números, setembro de 1975-junho de 1976.

- MALOTE, Projeto.
(2010) **Apresentação**. @ http://www.flickr.com/people/projeto_malote/ (acessado em 29/12/2012 às 14h56)
- MALRAUX, André.
(2011/1947). **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70.
- MANFREDI, John.
(1982). **The social limits of art**. Boston: University of Massachusetts Press.
- MANNHEIM, Karl.
(1982). O problema sociológico das gerações. In: Marialice Foracchi (Org.), **Karl Mannheim**. São Paulo: Ática. (p67-95).
(2004). **Sociologia da cultura**. Tradução: Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva.
- MATISSE, Henri.
(2007/1953). É preciso olhar a vida com olhos de criança. In: **Escritos e reflexões sobre arte**. SP: CosacNaify. (pp.370-2).
- MATTERN, Mark.
(1999). John Dewey, art and public life. In: **The Journal of Politics**, v. 61, N° 1: 54-75.
- MARCUSE, Herbert.
(1978). **Eros & civilização**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.
(1999). **A dimensão estética**. Tradução: Maria Elisabeth Costa. Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, Raimundo.
(2007). A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver In: Oliveira de Oliveira (Org.), **Arte, Educação e Cultura**. SM: UFSM. (p. 19-40).
- MARTORELLA, Rosanne.
(1990). **Corporate art**. New Brunswick: Rutgers University Press.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich.
(1980). **Sobre literatura e arte**. Tradução: Olinto Beckerman. São Paulo: Global.
(1998). **A ideologia alemã**. Tradução: Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes.
- MAUSS, Marcel.
(1990/1950). **The Gift**. Tradução: W.D.Halls. Londres: W.W.Norton.
- McROBBIE, Angela.
(2004). Everyone is creative: artists as pioneers of the new economy?. In: **Contemporary Culture and Everyday Life**, 1: 184-210.
- MEAD, George Herbert.
(1963). **Mind, self and society**. Chicago: Chicago University Press.
(2002). **The philosophy of the presente**. Amherst: Prometheus Books.
- MEIRELES, Cildo.
(2000). Geraldo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: Paulo Herkenhoff, Dan CAMERON & Geraldo Mosquera (Org.), **Cildo Meireles**. Tradução: Len Berg. São Paulo: Cosac & Naify. (pp.8-35).
@http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=581&cd_item=15&cd_idioma=28555 (acessado em 15/02/2013 às 19:37).
- MENGER, Pierre-Michel.
(1989). **Rationalité et incertitude de la vie d'artiste**. In: L'Année Sociologique.
(1997). **La profession de comédien: formation, activités et carrières**. Paris: La documentation française.
(1999). Artistic labor markets and careers. In: **Annual Review of Sociology**, 1: 541-574.

- (2003). Sociology of art. In: **Handbook of Cultural Economics**, 1: 415-30.
- (2005). **Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.
(2004). O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify.
- MERQUIOR, José Guilherme.
(1974). **Formalismo & tradição moderna**. São Paulo: EdUSP.
- MICELI, Sérgio.
(2001). **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras.
- MILLIET, Maria Alice.
(1992). **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: EdUSP.
- MORAIS, Frederico.
(2006). Do corpo à terra. In: Glória Ferreira (Org.), **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE. (pp.195-200).
- MORRIS, Rudolph E.
(1958). What is sociology of art?. In: **The American Catholic Sociological Review**, v. 19, N° 4: 310-321.
- MOULIN, Raymond.
(1967). **Le Marché de la peinture en France**. Paris: Minuit.
(1985). **La valeur de l'art**. Paris: Flammarion.
(1992). **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris: Flammarion.
(1995). **La valeur de l'art**. Paris: Flammarion.
(2007). **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Tradução: Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk.
- MUELLER, John H.
(1938). The folkway of art: an analysis of the social theories of art. In: **The American Journal of Sociology**, v. 44, N° 2: 222-238.
- MULKAY, Michael & CHAPLIN, Elizabeth.
(1982). Aesthetics and the artistic career: a study of anomie in fine-art painting. In: **The Sociological Quarterly**, 23.1: 117-138.
- O'DOHERTY, Brian.
(2002). **No interior do Cubo Branco. A ideologia do Espaço da Arte**. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes.
- ORY, Pascal.
(1989). **L'aventure culturelle française, 1945-89**. Paris: Flammarion.
- PANEK, Bernadette.
(2006). O livro de artista e o museu. In: Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Curitiba, (pp.40-45).
- PAUL, John.
(2005). Art as weltanschauung: an overview of theory in the sociology of art. In: **Electronic Journal of Sociology**.
- PEDROSA, Mário.
(1981a). A Primeira Bienal de São Paulo I. In: A. Amaral (Org.), **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva.
(1981b). A Primeira Bienal de São Paulo II. In: A. Amaral (Org.), **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva.
(1986a). Problemática da Sensibilidade I. In: A. Amaral (Org.), **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva.

(1986b). Problemática da Sensibilidade II. In: A. Amaral (Org.), **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva.

(2006/1968). Do porco empalhado ou dos critérios da crítica. In: Glória Ferreira (Org.), **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE. (pp.207-10).

PEÑAFIEL, Javier.

(2008). **Agenda do fim dos tempos drásticos**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

PETERSON, Richard.

(1976). **The production of culture**. Londres: Sage.

PEVSNER, Nikolaus.

(2005). **Academias de arte. Passado e presente**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras.

PINHO, Diva Benevides.

(1989). **A arte como investimento: a dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel.

PLAZA, Julio.

(2006/1981). Mail Art: a arte em sincronia. In: G. Ferreira & C. Cotrim (Orgs.), **Escritos de Artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: orge Zahar Editor. (pp. 452-6).

PLEKHANOV, Georges.

(1975/1912). **L'Art et l'avie sociale**. Paris: Éditions sociales.

POLLACK, Michel.

(1989). Memória e identidade social. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV. (pp. 3-15).

PRICE, Sally.

(2000). **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

PRAZ, Mario.

(1982/1970). **Literatura e Artes Visuais**. SP: Cultrix.

QUEMIN, Alain.

(1997). **Les Commissaires-priseurs: la mutation d'une profession**. Paris: Anthropos.

RANCIÈRE, Jacques.

(2003). Se o irrepresentável existe. In: **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: Contrponto. (pp. 119-50).

(2009). **A Partilha do Sensível. Estética e Política**. São Paulo: Editora 34.

RAPHAEL, Max & TAGG, John.

(1980). **Proudhon, Marx, Picasso: three studies in the sociology of art**. Princeton: Humanities.

REGEV, Motti.

(1994). Producing artistic value. In: **The Sociological Quarterly**, 35.1: 85-102.

REINHARDT, Ad.

(2006). Arte-como-Arte. In: Glória Ferreira G. & Cecília Cotrim (orgs.), **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar. (pp.72-77).

RIBAS, Cristina.

(s/d) **Arquivo de emergência**. @<http://arquivodeemergencia.wordpress.com/> (acessado em 01/01/13 às 14:52)

- RIDGEWAY, Sally.
(1989). Artist groups: patrons and gate-keepers. In: **Art and society: Readings in the Sociology of the Arts**, 1: 205-20.
- RIVERA, Tânia.
(2006). Kosuth com Freud. Imagem, psicanálise e arte contemporânea. In: **a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA**. Rio de Janeiro: UFRJ. (pp.65-78).
- ROFKIN, Adrian.
(1996). Sociologia da arte, verbete. In: Outhwaite, William & Bottomore, Tom (Eds.), **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar.
- ROSA, Luisa Günther
(2007). **Neoconcretismo: Manifesto e Práxis**. Brasília: SOL/ICS/UnB.
- ROSENBERG, Harold.
(1965). The art establishment. In: **The Sociology of Art and Literature**, 1:389-90.
(1983). **The de-definition of art**. Chicago: University of Chicago Press.
- ROSKILL, Mark.
(2000/1962). Introduction. In: M. Roskill (Ed.), **The letters of Vincent Van Gogh**. Londres: Flamingo.
- RUNYAN, William McKinley.
(1982). **Life histories and psychobiography. Explorations in theory and method**. Oxford: Oxford University Press.
- SAHLINS, Marshall.
(1990/1985). **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Zahar.
- SANTIAGO, Silviano.
(1975). Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: Affonso Ávila (org.), **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva.
- SCHAEFFER, Jean-Marie.
(2004). A noção de obra de arte. In: A.C. de Oliveira (Org.), **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker.
- SCHAPIRO, Meyer.
(1994). **Theory and philosophy of art. Style, artist and society**. Londres: W. W. Norton.
(2001). **Mondrian. A dimensão humana da pintura abstrata**. São Paulo: Cosac Naify.
(2002). **A unidade da arte de Picasso**. São Paulo: Cosac Naify.
(2011). **Modern art 19th and 20th centuries: selected papers**. NY: Braziller
- SCHOPENAUER, Arthur.
(2007/1819). **O mundo como vontade e representação**. Tradução: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto.
- SCHÜCKING, Levin.
(1923). **The sociology of literary taste**. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- SCHÜTZ, Alfred.
(2012/1932). **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Tradução: Raquel Weiss. Rio de Janeiro: Vozes.
- SCHÜTZ, Alfred & LUCKMANN, Thomas.
(1973). **Structures of the life-world**. Chicago: Northwestern University Press. (v. 1 & 2).
- SCHINKEL, Willem.
(2010). The autopoiesis of the artworld after the end of art. In: **Cultural Sociology**, 4.2: 267-90.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio.
(2009). O esplendor das coisas': O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin", in: Escritos, Revista do Centro de pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 2009. [Publicado em 2010]. (p. 161-185).
- SEWTER, Albert Charles.
(2011). The possibilities of a sociology of art. In: **The Sociological Review**, 27.4: 441-53.
- SHAPIRO, Roberta.
(2007). Que é artificação?. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1: 135-151.
- SILBERMANN, Alphons.
(1968). A definition of the sociology of art. In: **International social science journal**, 20.4: 567-88.
- SIMÃO, Miguel.
(2012). **Tripalium**. Brasília: AVE Produção e Promoção Cultural.
- SILVEIRA, Paulo Antônio.
(2004). Identidades e poderes do catálogo de exposição. In: **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**, (pp.1-8).
(2008). **As existências da narrativa no livro do artista**. Tese de Doutorado apresentada na UFRGS.
@<http://pct.capes.gov.br/teses/2008/42001013055P8/TES.pdf> (acessado em 05/11/2013 às 20h42).
- SMITH, John A. & JENKS, Chris.
(2000). **Images of community: Durkheim, social systems and the sociology of art**. Burlington: Ashgate.
- SOULILLOU, Jacques.
(1995). **L'impunité de l'art**. Paris: Seuil.
- STURKEN, Marita.
(1997). **Tangled Memories**. Berkeley: UCB Press.
- SWANSON, G. W.
(1996). Marx, Weber, and the crisis of reality in Arnold Hauser's sociology of art. In: **The European Legacy**, 1.8: 2199-214.
- SYDIE, R. A.
(1981). The state of the art: sociology of art in the canadian context. In: **Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie**, 18.1: 14-29.
- TANNER, Jeremy.
(2003). **Sociology of art: a reader**. Londres: Routledge.
(2010). Michael Baxandall and the sociological interpretation of art. In: **Cultural Sociology**, 4.2: 231-56.
- TELES, Gilberto Mendonça.
(1997). **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Vozes.
- THOMAS, Elisabeth.
(2012). In search of lost art: Kurt Schwitters's Merzbau.
@http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau
(acessado em 31/12/12 às 15:17).
- THORTON, Sarah.
(2008). **Sete dias no Mundo da Arte**. Rio de Janeiro: Agir.

TIFFANY, Rafael.

(s/d). Seeing oneself seeing “the weather project”: Notes on Olafur Eliasson’s institutionalized critique. @http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=14&ved=0CHcQFjAN&url=http%3A%2F%2Fwww.nyu.edu%2Fpubs%2Fnamesa%2Farchive%2Ffall_2008_perception%2Fseeing_oneself_seeing_the_weather_project.pdf&ei=J24eUeA4j-70BMXcgegD&usg=AFQjCNFsBaOhDMJ753_DKLFECYILYX7Khw&bvm=bv.42553238,d.eWU (acessado em 15/02/2013 às 15h42).

TODOROV, Tzvetan.

(2000). **Éloge de l’individu: essai sur la peinture flamande de la renaissance**. Paris: Adam Biro.

TRAJANO FILHO, Wilson.

(2000). **Outros Rumores de Identidade na Guiné-Bissau**. Série Antropológica, nº 279.

URFALINO, Philippe.

(1989). Politiques culturelles: mécénat caché et academies invisibles. In: **L’année sociologique**, n. 89.

(1990). **Quatre voix pour un opéra: une histoire de l’opéra Bastille**. Paris: Métailié.

(1996). **L’invention de la politique culturelle**. Paris: La documentation française.

VAN GOGH, Vincet.

(1878). Carta a Theo, Amsterdam, 3 de abril de 1878. In: M. Roskill (Ed.), **The Letters of Vincent Van Gogh**. Londres: Flamingo, 2000, (pp.108-11).

(1880). Carta a Theo, Cuemes, julho de 1880. In: op. cit.

(1881). Carta a Theo, Etten, segunda metade de dezembro de 1881. In: op. cit.

(1882). Carta a Theo, Haia, segunda metade de julho de 1882. In: op. cit.

(1883a). Carta a Theo, Haia, início de agosto de 1883. In: op. cit.

(1883b). Carta a Theo, Haia, meados de agosto de 1883. In: op. cit.

(1883c). Carta a Theo, Drenthe, fim de outubro de 1883. In: op. cit.

(1885a). Carta a Theo, Nuenen, junho de 1885. In: op. cit.

(1885b). Carta a Theo, Nuenen, julho de 1885. In: op. cit.

(1888). Carta a Theo, Arles, início de setembro de 1888. In: op. cit.

(1889). Carta a Theo, Saint-Rémy, início de setembro de 1889”. In: op. cit.

VAN GOGH-BONGER, Jo.

(2000/1913). *Memoir by his Sister-in-Law*. In: M. Roskill (ed.), **The letters of Vincent Van Gogh**. Londres: Flamingo.

VELHO, Gilberto.

(1976). Vanguarda e Desvio. In: Gilberto Velho (org.), **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar.

(1994). Memória, Identidade e Projeto. In: **Projeto e metamorfose**. Rio de Janeiro: Zahar (pp.97-105).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

(1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: **MANA** 2(2):115-144.

WACKERNAGEL, Martin.

(2011). **World of the florentin renaissance artist. Projects and patrons**. Tradução: Alison Luchs. Toronto: Toronto.

WARNCKE, Martin.

(2001). **O artista da corte. Os antecedentes dos artistas modernos**. Tradução: Maria Clara Cescato. São Paulo: EdUSP.

WEBER, Max.

(1966). Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Falar.

(1967). A ética protestante e o espírito do capitalismo. Rio de Janeiro: Brasiliense.

(2004a). Conceitos sociológicos fundamentais. In: **Economia e sociedade**. Volume 1. Tradução: Régis Barbosa & Karen Barbosa. São Paulo: Imprensa Oficial. (pp.3-35).

(2004b). Os tipos de dominação. In: **Economia e sociedade**. Volume 1. Tradução: Régis Barbosa & Karen Barbosa. São Paulo: Imprensa Oficial. (pp.139-98).

WEINRICH, Harald.

(2000). *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

WITKIN, Robert.

(2005). A 'new' paradigm for a sociology of aesthetics. In: D. Inglis & J. Hughson (Eds.), **The sociology of art: ways of seeing**. (pp.57-72).

WOLFF, Janet.

(1983). **Aesthetics and the sociology of art**. Londres: George Allen & Unwin.

WOOD, Paul.

(2002). **Arte Conceitual**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify.

WOORTMANN, Ellen

(1998). Homens de hoje, mulheres de ontem - gênero e memória no seringal. In: Anais do I Seminário de Memória e da II Semana de Antropologia da UCG. Brito de Freitas, C. (org). Goiânia: Editora UCG.

YEVIN, Igor.

(1994). The synergetic approach to art theory: recent investigations. In: **Leonardo**, v. 27, N° 5, Prometheus: Art, Science and Technology in the Former Soviet Union: Special Issue/1994: 413-415.

ZAMBONI, Silvio.

(1998/2006). **A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados.

ZANGWILL, Nick.

(1995). The creative theory of art. In: **American Philosophical Quarterly**, 32.4: 307-23.

(2002). Against the sociology of the aesthetic. In: **Cultural Values**, 6.4: 443-52.

ZANINI, Walter.

(1983). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães. Instituto Moreira Salles.

(1991). **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40**. São Paulo: EdUSP.

ZILIO, Carlos.

(1982). **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Biografias

Artista	Formação/Espaço de Socialização	Reconhecimento Social/Trajatória	Obra Primeira/Notoriedade
<p>1. Jean-François Millet (1814-1875) 61 anos</p>	<p>Pupilo de Antoine-Jean Grois e do retratista Bon Dumouchel. Estudou no ateliê de Théophile Langlois de Chevreuille.</p>	<p>Sua obra representa a transição para o Modernismo e gerou controvérsias na época. Com o passar do tempo, fez sucesso e foi reconhecido em vida. Teve uma festejada retrospectiva em 1867 [53 anos] na Exposição Universal de Paris e recebeu a Légion d’Honneur no ano seguinte [54 anos].</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 36 anos <p>O sementeiro (1850) Museu de Belas-Artes, Boston, EUA</p>
<p>2. Gustave Courbet (1819-1877) 58 anos</p>	<p>Estudou em Besançon. Rejeitou a educação acadêmica da École des Beaux-Arts de Paris preferindo assistir aulas nas escolas independentes.</p>	<p>Nasceu numa família de ricos fazendeiros que o incentivou a seguir carreira artística com apoio financeiro. Ao longo da carreira nem sempre foi aceito. Em 1870 [51 anos] foi eleito presidente da Federação dos Artistas, que se dedicava a disseminar a arte e combater a censura. Foi politicamente ativo e seu envolvimento com a Comuna de Paris o levou à cadeia e à falência.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 24 anos <p>Autorretrato (1843) Acervo Particular</p>
<p>3. Gustave Moreau (1826-1898) 72 anos</p>	<p>Estudou com o pintor de cenas históricas François-Édouard Picot e a partir de 1846 [20 anos] frequentou a École des Beaux-Arts de Paris, da qual tornou-se professor em 1891 [65 anos].</p>	<p>Um dos precursores do simbolismo, ganhou uma medalha do Salão de Paris em 1864 [38 anos]. Aos poucos mudou seu estilo como uma reação ao desinteresse do público pelo seu trabalho.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 27 anos <p>A morte de Dario (1853) Museu Moreau, Paris, França</p>
<p>4. Camille Pissarro (1830-1903) 73 anos</p>	<p>Estudou na École des Beaux-Arts de Paris com Camille Corot, Gustave Courbet e Charles-François Daubigny. Também frequentou a Academia Suíça onde conheceu Édouard Manet, Armand Guillaumin e Paul Cézanne.</p>	<p>Suas primeiras paisagens foram muito elogiadas pelo escritor Émile Zola, mas recebeu pouca atenção do público. No decorrer da década de 1860, participou simultaneamente do Salão de Paris e do Salon des Refusés. Organizou todas as exposições dos Impressionistas, mas problemas de visão o obrigaram a abandonar a pintura ao ar livre.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 37 anos <p>O convento em Pontoise (1867) Guggenheim, Nova Iorque, EUA</p>
<p>5. Gustave Doré (1832-1883)</p>	<p>Sem instrução artística formal. Autodidata. Prolífico.</p>	<p>Celebrado artista ainda em vida, publicou o primeiro livro com suas ilustrações aos 15 anos. Aos 16 anos já era o ilustrador mais bem pago da França. Produziu mais de 10</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 23 anos <p>Jacó lutando com o Anjo (1855) Granger Collection, Nova</p>

<p>6. Édouard Manet (1832-1883) 51 anos</p>	<p>Destinado a estudar Direito, demonstrou interesse pelo desenho. Apoiado pelo tio Charles Fournier cursou aulas no ateliê de Thomas Couture. Completou sua educação estudando as obras do Louvre e com viagens para Bélgica, Holanda, Alemanha e Itália. Estudou as obras de Franz Hals, Ticiano, Giorgione e Diego Velásquez. Em 1856 [24 anos] abriu seu próprio ateliê. Participa do círculo de intelectuais com Charles Baudelaire e Émile Zola.</p>	<p>Jamais exibiu suas obras em mostras independentes. Buscou o reconhecimento em meio às exposições do Salão de Paris, onde teve dois trabalhos aceitos em 1861 [29 anos] e recebeu menção honrosa. Causou escândalo com duas obras exibidas no Salon des Refusés de 1863 [31 anos] e recebeu críticas por seu estilo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 28 anos O cantor espanhol (1860) Metropolitan, Nova Iorque, EUA
<p>7. James Whistler (1834-1903) 69 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Em 1877, a obra “Noturno em preto e dourado: a queda do rojão” (1875) gerou um processo judicial após John Ruskin acusar o artista de exibir uma obra inacabada. Whistler processou Ruskin e gerou um debate público sobre o direito do artista decidir quando uma obra estava concluída. Apesar de receber uma decisão favorável, o pintor recebeu uma indenização ínfima e passou o resto da vida endividado com as taxas processuais.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 28 anos Sinfonia em branco nº 1: a moça em branco (1862) National Gallery, Washington, EUA
<p>8. Edgar Degas (1834-1917) 83 anos</p>	<p>Ao notar o talento do filho, os pais ricos de Degas permitiram que ele tivesse um ateliê em casa. Em 1854 [20 anos] entrou para a École des Beaux-Arts de Paris e passou três anos estudando na Itália.</p>	<p>Sua primeira exibição foi no Salão de Paris de 1865. Fez parte da Société Anonyme des Artistes que fez várias mostras coletivas a partir de 1874. Foi financiado pelo galerista Paul Durand-Ruel. Em 1886 seus trabalhos foram exibidos em Nova Iorque e em 1905 em Londres. No fim da vida sua visão ficou comprometida, mas manteve sua habilidade de pintar</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 26 anos Os jovens espartanos e Semíramis fundando uma cidade (1860) National Gallery, Londres, Inglaterra

<p>9. Paul Cézanne (1839-1906) 67 anos</p>	<p>Filho ilegítimo de um rico banqueiro, sempre quis ser artista a contragosto do pai. Em 1861 [22 anos] passou seis meses em Paris estudando arte e convivendo com artistas. Conheceu Émile Zola em 1852 [13 anos] por estudarem na mesma escola e cultivaram a amizade por trinta anos, até que em 1886 Zola publica o livro “A obra” na qual o protagonista é um artista fracassado. Cézanne achou que tratava-se de uma caricatura sua o que fez com que a amizade fosse rompida.</p>	<p>No início de sua carreira era sistematicamente rejeitado pelo Salão de Paris. A partir de 1870 [31 anos] ocorreu uma mudança em seu estilo e eventualmente, em 1882 [43 anos] sua obra foi aceita neste espaço. Até então somente conseguia exibir suas obras no Salón des Refusés. Em 1886 [47 anos], com a morte do pai, herda toda a sua fortuna. Nesta época seu trabalho já é procurado por colecionadores renomados.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 47 anos <p>Retrato de Louis-Auguste Cézanne, o pai do artista (1886) National Gallery, Washington, EUA</p>
<p>10. Odilon Redon (1840-1916) 76 anos</p>	<p>Aos 15 anos começou a estudar desenho. Depois, por insistência do pai, passou a estudar arquitetura, mas logo abandonou a carreira.</p>	<p>Sua obra permaneceu relativamente desconhecida até a primeira publicação do primeiro romance de Joris-Karl Huysmans (à Rebours, 1884), na qual um aristocrata coleciona seus desenhos. Teve uma crise religiosa na década de 1890 [50 anos] que mudou sua temática. Em 1899 [59 anos] expôs juntamente com o grupo Nabis. Recebeu a Légion d’Honneur em 1903 [63 anos]. Sua fama aumentou em 1913 [73 anos] com a publicação de um livro com suas águas-fortes. No mesmo ano foi tema de uma grande mostra individual no Armory Show.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 63 anos <p>Nuvem de Flores (1903) Chicago Art Institut, Chicago, EUA</p>
<p>11. Auguste Rodin (1840-1917) 77 anos</p>	<p>Extremamente míope e nascido de família pobre, Rodin foi motivo de chacota por sua falta de habilidade acadêmica. Começou a desenhar aos 10 anos e foi rejeitado pela École de Beaux-Arts de Paris três vezes. Em 1875 [35 anos] viajou para a Itália e inspirou-se na obra de Michelangelo.</p>	<p>Apesar de ignorado pelo Salão de Paris insistiu até obter o reconhecimento que julgava merecer. No fim da década de 1850 [19 anos] a saúde de Rodin deteriorou por falta de reconhecimento artístico. Com a morte prematura da irmã em 1862 [22 anos] entrou para o monastério. O diretor da ordem, padre Peter Julian Eymard percebeu que Rodin não tinha vocação religiosa e sugeriu que recomeçasse a esculpir. Eventualmente, as representações que criou do corpo humano eram tão exatas que foi acusado de trapacear por usar o molde de uma pessoa de verdade sem esculpir o modelo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 25 anos <p>O homem com o nariz quebrado (1865) Musée Rodin, Paris, França</p>

<p>12. Claude Monet (1840-1926) 86 anos</p>	<p>Em 1862 [22 anos] entrou para o ateliê do pintor acadêmico Charles Gleyre onde conheceu Pierre-Auguste Renoir e Frédéric Bazille.</p>	<p>Teve pouco reconhecimento com suas primeiras pinturas de paisagens e marinhas. A rejeição no Salão de Paris o levou a se unir com Manet, Degas, Pissarro, Renoir e outros para fundar a Société Anonyme des Artistes. Um dos trabalhos que submeteu foi recebido com escárnio pelo crítico Louis Leroy e resultou na alcunha para os Impressionistas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 33 anos Impressão, nascer do Sol (1873) Musée Marmottan, Paris, França
<p>13. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) 78 anos</p>	<p>Inicialmente pintor de cerâmica, com o salário pagava aulas de arte nas quais conheceu Claude Monet, Alfred Sisley e Frédéric Bazille. Em 1862 [21 anos] foi aceito na École de Beaux-Arts e logo começou a mostrar os trabalhos no Salão de Paris.</p>	<p>Inovou a tradição por pintar ao ar livre e em grupo, uma parceria constante era o Monet com quem produzia uma versão única de um mesmo tema. Recebia muitas encomendas e tinha os trabalhos comprados por Paul Durant-Ruel. Participou de apenas quatro das oito mostras impressionistas</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 26 anos Mulher com Sombrinha (1867) Museu Folkwang, Essen, Alemanha
<p>14. Henri Rousseau (1844-1910) 66 anos</p>	<p>Abandonou a escola em 1860 [16 anos] e em 1868 [24 anos] já morava em Paris e atuava como funcionário público. Começou a pintar em 1884 [40 anos] e era motivo de piada sendo referido como “Le douanier” (o inspetor de alfândega). Pesquisava seus temas em visitas ao Museu de História Natural de Paris bem como em idas ao Jardim Botânico e ao Zoológico.</p>	<p>A partir de 1895 [51 anos] começou a expor seus trabalhos no Salon des Indépendants. Em 1907 [63 anos] conheceu o galerista Wilhelm Uhde e o pintor Robert Delaunay, cuja mãe encomendou que pintasse “O encantador de serpentes”. A partir de então, tornou-se amigo de vários artistas e passou a ser admirado por Pablo Picasso, Georges Braque e Constantin Brancusi. Ao fim da vida foi elogiado pela crítica no Salon des Indépendants pela obra “O sonho” e passou a ter admiração do público.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 39 anos Surpresa! (1891) National Gallery, Londres, Inglaterra
<p>15. Mary Stevenson Cassatt (1844-1926) 82 anos</p>	<p>Nascida em família rica, estudou na Academia de Belas-Artes da Pensilvânia e, a partir de 1866 [22 anos] continuou sua educação no ateliê de Jean-Léon Gérôme em Paris. Tornou-se amiga e colaboradora de Degas.</p>	<p>Convidada a mostrar seu trabalho na quarta exposição impressionista em 1879 [35 anos]. Colaborou para a divulgação do impressionismo nos EUA.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 34 anos Meninha numa poltrona azul (1878) National Gallery, Washington, EUA

<p>16. Paul Gauguin (1848-1903) 55 anos</p>	<p>Em 1872 [24 anos], depois de passar cinco anos na marinha mercante, Gauguin tornou-se um bem sucedido corretor de ações. Abandonou a mulher e os cinco filhos para seguir carreira artística. Em 1874 [26 anos] visitou a primeira exposição impressionista e conheceu Camille Pissarro. Em 1885 [37 anos] perde o emprego como banqueiro e torna-se personagem importante de círculos de intelectuais.</p>	<p>Participava das exposições do Salão de Paris. Sem dinheiro e desiludido com a falta de reconhecimento público viajou para o Taiti, onde deprimido passou os resto de sua vida.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 40 anos <p>A visão depois do sermão (1888) National Gallery, Edimburgo, Escócia</p>
<p>17. Vincent Van Gogh (1853-1890) 37 anos</p>	<p>Não conseguiu permanecer na Academia Real de Arte de Bruxelas, tornando-se autodidata.</p>	<p>Não teve reconhecimento em vida.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 32 anos <p>Os comedores de batata (1885) Museu Van Gogh, Amsterdam, Holanda</p>
<p>18. Georges-Pierre Seurat (1859-1891) 32 anos</p>	<p>Autodidata. Estudou a teoria das cores dos cientistas Michel Chevreul e Charles Blanc, bem como as obras de Eugene Delacroix e Peter Paul Rubens expostas no Louvre.</p>	<p>A sua primeira obra em larga escala “Banhistas em Asnières” que exibe a aplicação da teoria das cores e da técnica do pontilhismo foi rejeitada pelo Salão de Paris de 1884, mas acolhida pelo Salon des Indépendants. Durante sua breve carreira gerou pouco entusiasmo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 23 anos <p>Camponês com enxada (1882) Guggenheim, Las Vegas, EUA</p>
<p>19. Gustav Klimt (1862-1918) 56 anos</p>	<p>Filho de um gravador, estudou na Escola Nacional de Artes Aplicadas de Viena. Em 1882 [20 anos] abriu um ateliê com o irmão. Em 1897 [35 anos] pediu demissão da Academia de Artes e fundou a Associação de Artistas Austríacos (Secessão de Viena). Artista polêmico, em 1900 [38 anos] foi indiciado acusado de pornografia e perversão.</p>	<p>Em 1890 [28 anos] ganhou o Prêmio Imperial pela pintura do auditório do Burgtheater. Em 1900 [38 anos] ganhou o Grande Prêmio na Feira Mundial de Paris. Em 1911 [49 anos] ganhou o Primeiro Prêmio da Exposição Universal de Roma.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 33 anos <p>Amor (1895) Museu de Stadt Wien, Viena, Áustria</p>
<p>20. Edvard Munch (1863-1944) 81 anos</p>	<p>Estudou na Academia Real de Arte e Desenho de Oslo sob orientação do pintor naturalista Christian Krohg. Em viagens que fez pela França, Alemanha e Itália foi influenciado pelo impressionismo e pelo simbolismo.</p>	<p>Ganhou notoriedade ao mostrar seu trabalho na exposição de 1892 [29 anos] do Verein Berliner Künstler. Sua obra “Amor e Dor/O vampiro” causou tanta polêmica que a exposição foi fechada depois de uma semana. Após um colapso nervoso em 1908 [45 anos], sua obra tornou-se mais otimista e começou a pintar a natureza com mais frequência.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 30 anos <p>O Grito (1893) Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega</p>

<p>21. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) 37 anos</p>	<p>Depois de quebrar as duas pernas, ficou com os membros atrofiados, enquanto o restante do seu corpo cresceu normalmente. O pai rico excêntrico pagou para que o filho estudasse em Paris e alugou-lhe um ateliê.</p>	<p>Tornou-se conhecido em Montmartre, onde passava as noites desenhando no Moulin Rouge e em outras casas noturnas. Graças ao seu trabalho, os nomes das dançarinas como Jane Avril e La Goulue são conhecidos. Alcoólatra, sofria de sífilis e a combinação entre estas duas doenças lhe inculcou longos períodos de depressão.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 26 anos No Moulin Rouge: a dança (1890) Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, EUA
<p>22. Camille Claudel (1864-1943) 79 anos</p>	<p>Matriculou-se na Académie Colarossi. Ao dividir um ateliê com o escultor Alfred Boucher conheceu Auguste Rodin e tornou-se sua aluna, modelo e namorada.</p>	<p>Apesar de talentosa teve suas obras rejeitadas por serem consideradas sensuais demais. O seu envolvimento com Rodin, apesar de inicialmente inspiradora e proveitosa, aos poucos consumiu a artista agravando a sua instabilidade mental. Foi internada por familiares.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 21 anos A mulher de Gérardmer (1885) Musée Boudin, Honfleur, França
<p>23. Wassily Kandinsky (1866-1944) 78 anos</p>	<p>Estudante de Direito e Economia na Universidade de Moscou, mudou-se para a Alemanha em 1896 [30 anos] onde começou a estudar na Academia de Artes de Munique com Franz Von Stuck.</p>	<p>Escreveu um influente ensaio “Do espiritual na Arte” em 1910 [44 anos] e fundou o grupo “Der Blaue Reiter” juntamente com Franz Marc em 1911 [45 anos]. Em 1922 [56 anos] foi contratado como professor da Escola Bauhaus de Berlin, fechada em 1933 [67 anos], o que levou o artista a exilar-se em Paris.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 44 anos Esboço de uma obra II (1910) Guggenheim, Nova Iorque, EUA
<p>24. Emil Nolde (1867-1956) 89 anos</p>	<p>Ganhava a vida como entalhador e complementava o orçamento vendendo cartões-postais.</p>	<p>Em 1906 [39 anos] foi convidado a se juntar ao grupo “Die Brücke”, mas esta parceria durou apenas 18 meses quando retomou seus métodos independentes de pintura. Embora tenha apoiado o partido Nazista no início, foi proibido de pintar pelos nazistas que desprezavam seu trabalho. Em 1956 [89 anos] recebeu a Ordem do Mérito Alemã.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 43 anos Mar de outono VII (1910) Nolde-Stiftung, Seebull, Alemanha
<p>25. Émile Bernard (1868-1941) 73 anos</p>	<p>Estudou pintura no ateliê parisiense de Fernand Cormon.</p>	<p>Criou um estilo de cores planas e contornos grossos chamado “cloisonismo” a partir de uma técnica de esmaltação. Homem de convivência difícil se tornou um reconhecido e bem-sucedido escritor. Escreveu artigos sobre as obras de Van Gogh, Odilon Redon e Cézanne, incluindo a correspondência que trocou com eles.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 19 anos Banhistas com uma vaca vermelha (1887) Musée d’Orsay, Paris, França

<p>26. Henri Matisse (1869-1954) 85 anos</p>	<p>Enquanto trabalhava num escritório de advocacia, começou a fazer aulas de desenho. Pouco tempo depois começou a pintar enquanto repousava de uma intervenção cirúrgica de apendicite. Em 1891 [22 anos] desistiu de estudar Direito e se mudou para Paris para estudar Arte. Foi aluno do pintor acadêmico William-Adolphe Bouguereau e depois matriculou-se na École de Beaux-Artes onde foi aluno de Gustave Moreau.</p>	<p>Sua exposição com André Derain foi zombada pela crítica. Foram chamados de “Lês Fauves”. À medida que a fama cresceu, ganharam respeito e o apelido passou a ser menos pejorativo. Um de seus clientes mais importantes foi Sergei Shcukin, um rico industrial de Moscou que tinha o hábito de comprar tudo que havia no ateliê. Em 1925 [56 anos] recebeu a Légion d’Honneur pelos serviços prestados ao mundo das artes. Após a cirurgia que extirpou um câncer abdominal em 1941 [72 anos] ficou incapacitado para a pintura, pois ficar em pé lhe causava dores insuportáveis. Foi quando iniciou os recortes que julgou serem de uma perfeição maior que suas pinturas e esculturas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 30 anos Estudo para nu em azul (1899) Tate Collection, Londres, Inglaterra
<p>27. Giacomo Balla (1871-1958) 87 anos</p>	<p>Autodidata. Ganhava a vida como ilustrador e retratista.</p>	<p>Expoente do Futurismo, assinou dois manifestos do grupo em 1910 [39 anos]. Foi um artista experimental e passou a criar cenários para o teatro.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 38 anos Luz da rua (1909) MoMA, Nova Iorque, EUA
<p>28. Piet Mondrian (1872-1944) 72 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Preocupado com a estrutura básica do mundo emocional, passou a buscar a realidade oculta e os padrões universais. A partir de 1920 [48 anos] criou pinturas quadriculadas que sobrepunham distintos quadrados e retângulos com as cores primárias, o branco e o preto.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Moinho perto da Água (1905) MoMA, Nova Iorque, EUA
<p>29. Joaquin Torres-Garcia (1874-1949) 75 anos</p>	<p>Estudou em Barcelona.</p>	<p>Participou dos círculos de vanguarda. Recebia encomendas para fazer murais e ilustrações em jornais e foi convidado por Gaudí para criar os vitrais das janelas da Catedral de Palma de Mallorca e, depois, para La Sagrada Família, em Barcelona. Passou por dificuldades financeiras e em 1920 [46 anos] mudou-se para Nova Iorque. Em 1929 [55 anos] fundou o grupo “Círculo e Quadrado”. Em 1934 [60 anos] voltou ao Uruguai e fundou a Associação de Arte Construtivista.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 47 anos Nova Iorque (1921) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha

<p>30. Paula Modersohn-Becker (1876-1907) 31 anos</p>	<p>Estudou em Bremen, Londres e Berlin.</p>	<p>Em sua curta carreira, a precoce artista desenvolveu um estilo próprio com tendência antiacadêmica. Casou-se e manteve uma breve colaboração com o pintor Otto Modersohn. Em uma exposição coletiva que marca o expressionismo alemão em 1906 [30 anos] é elogiada. Morre prematuramente logo após o nascimento da filha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 30 anos Autorretrato no sexto dia de casada (1906) Museu Paula Modersohn-Becker, Bremen, Alemanha
<p>31. Constantin Brancusi (1876-1957) 81 anos</p>	<p>Estudou na Escola Nacional de Belas-Artes e Ofícios da Cracóvia; na Escola Nacional de Belas-Artes de Bucarest e na École de Beaux-Arts de Paris.</p>	<p>No início da carreira, em 1907 [31 anos] entalhou as esculturas em mármore de Auguste Rodin. Logo dedicou-se às próprias esculturas criando um método próprio. Apesar de residir em Paris, voltava sempre ao seu ateliê na Romênia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 34 anos O beijo (1910) Cemitério de Montparnasse, Paris, França
<p>32. Kasimir Malevich (1878-1935) 57 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Lança em 1915 [37 anos] o Manifesto Suprematista, que considera arte pura. Torna-se docente nos Estúdios de Artes Livres de Moscou; na Escola de Arte Popular de Vitebsk, a convite de Marc Chagall; e, no Instituto de Cultura Artística de Petrogrado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 31 anos A preparação do Feno (1909) Galeria Tretyakov, Moscou, Rússia
<p>33. Paul Klee (1879-1940) 69 anos</p>	<p>Estudou na Academia de Belas-Artes de Munique.</p>	<p>Talvez sua principal característica tenha sido a impossibilidade de uma classificação estilística. Participou de diferentes grupos como “Der Blaue Reiter”; “Secessão de Munique”, mas permaneceu independente. Foi professor da Bauhaus. Envolveu-se em organizações radicais de artistas antes de fugir da Alemanha perseguido pelos nazistas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 35 anos Cúpulas vermelhas e brancas (1914) Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha
<p>34. Francis Picabia (1879-1953) 74 anos</p>	<p>Estudou na École des Beaux-Arts e na École des Arts Decoratifs de Paris.</p>	<p>Usufruiu da segurança financeira de que dispunha para financiar a própria arte. Em 1913 [34 anos] expôs no Armory Show e foi bem recebido. Em 1917 [38 anos] publicou seu primeiro “desenho mecânico” e foi aclamado pelo público. Após a Segunda Guerra Mundial abandonou a pintura e passou a escrever poemas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 34 anos Entrada de Nova Iorque (1913) Chicago Art Institut, Chicago, EUA
<p>35. Franz Marc (1880-1916) 36 anos</p>	<p>A partir de 1900 [20 anos] estudou na Akademie der Bildenden Künste em Munique.</p>	<p>Em 1911 [31 anos] conheceu Kandinsky e com ele expôs seus trabalhos batizando a mostra de “Der Blaue Reiter”. A sua carreira foi interrompida por sua morte prematura na Primeira Guerra Mundial.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 30 anos Cães siberianos na neve (1910) National Gallery of Art, Washington, EUA

<p>36. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) 58 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Um dos fundadores do grupo “Die Brücke”, mas seus comportamentos também foram responsáveis pela sua dissolução. Manipulou algumas datas de suas obras para que não ficasse em registro ter sido influenciado pelos fauvistas. No decorrer da Primeira Guerra Mundial sofreu um colapso nervoso. Sua inclusão na Exposição de Arte Degenerada em 1937 [57 anos] provocou uma instabilidade que o levou ao suicídio no ano seguinte.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 29 anos Moça sob uma sombrinha japonesa (1909) Kunstsammlung Nordheim-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha
<p>37. Fernand Léger (1881-1955) 74 anos</p>	<p>Iniciou sua carreira sendo aprendiz de arquiteto. Era desenhista arquitetônico, mas ao ser marcado por uma retrospectiva da obra do Paul Cézanne em 1907 [26 anos] começou a entrar em contato com artistas da vanguarda parisiense. Foi amigo de Robert Delaunay e Marc Chagall.</p>	<p>Realizou sua primeira exposição individual em 1912 [31 anos] na Galerie Kahnweiler. A Primeira Guerra Mundial interrompeu seu sucesso pois foi levado a servir no exército. A Segunda Guerra Mundial fez com que se refugiasse nos EUA onde lecionou na Universidade de Yale até seu retorno em 1945.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 31 anos Modelo nu no estúdio (1912) Guggenheim, Nova Iorque, EUA
<p>38. Pablo Picasso (1881-1973) 92 anos</p>	<p>Iniciou o aprendizado com o pai e aos 11 anos estudou pintura na Escola de Artes de La Coruña. Com o decorrer do tempo sua meta era desaprender seus conhecimentos artísticos.</p>	<p>Em 1904 [23 anos] fixou residência em Paris onde foi o centro do círculo de artistas e escritores de vanguarda. Artista mais celebrado do século XX.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 14 anos Primeira comunhão (1896) Museu Picasso, Barcelona, Espanha
<p>39. Georges Braque (1882-1963) 81 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Em 1906 [24 anos] entrou para a vanguarda parisiense. Em 1907 [25 anos] deixou um cartão no ateliê de Picasso com as palavras “memórias antecipadas” e assim inicia um fértil período de trabalhos conjuntos. A ele é atribuído a invenção da técnica do “papier collé” em 1912 [30 anos].</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 26 anos O viaduto em l’Estaque (1908)
<p>40. Edward Hopper (1882-1967) 85 anos</p>	<p>Estudou ilustração e pintura em Nova Iorque onde foi aluno de William Merritt Chase. Ganhava a vida como ilustrador e pintava no tempo livre.</p>	<p>Apesar de vender sua primeira obra para o Armory Show de Nova Iorque em 1913 [29 anos], permaneceu ignorado sem vender mais nada até 1923 [39 anos]. Em sua segunda mostra individual em 1924 [40 anos] todas as obras foram vendidas e assim, pode dedicar-se integralmente à pintura. Em 1933 [49 anos] o MoMA organiza uma mostra retrospectiva que sela a sua reputação.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 39 anos Apartamentos (1923) Academia de Belas-Artes da Pensilvânia, Filadélfia, EUA

<p>41. José Clemente Orozco (1883-1949) 66 anos</p>	<p>Sem referência.</p>	<p>Iniciou sua carreira como cartunista político. Em 1922 [39 anos] iniciou afrescos. Desiludido com as carnificinas da Revolução Mexicana se mudou para os EUA em 1927 [44 anos] onde viveu até 1934 [51 anos] e recebia inúmeras encomendas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 47 anos Prometeu (1930) Pomona College, Claremont, EUA
<p>42. Amedeo Modigliani (1884-1920) 36 anos</p>	<p>A partir de 1898 [14 anos] estudou na Escola de Arte de Livorno; em 1902 [18 anos] na Accademia di Belli Arti de Florença; em 1904 [20 anos] no Instituto di Belle Arti de Veneza.</p>	<p>A partir de 1915 [31 anos] dedicou-se exclusivamente à pintura. Viveu em condições precárias e tinha um relativo reconhecimento. Morreu de meningite com a saúde debilitada por seus excessos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 28 anos Cabeça de Mulher (1912) Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, EUA
<p>43. Max Beckmann (1884-1950) 66 anos</p>	<p>Sem Referência.</p>	<p>Durante a República de Weimar, na década de 1920, Bekmann fez muito sucesso. Foi professor na Escola Städel de Frankfurt e recebeu o Prêmio Honorário do Império para a Arte Alemã. Sua sorte mudou com a ascensão do nazismo, pois sua obra foi considerada imoral. No dia seguinte à abertura da Exposição de Arte Degenerada refugiou-se em Amsterdã. Depois da Guerra mudou-se para os EUA onde foi professor de arte.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 23 anos Autorretrato em Florença (1907) Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Alemanha
<p>44. Diego Rivera (1886-1957) 71 anos</p>	<p>Ainda jovem, mudou-se para a Cidade do México para estudar arte. Suas primeiras obras sobreviveram como prova de seu talento. A tela a óleo “Cabeça Clássica”, por exemplo é uma natureza morta que ele pintou aos 12 anos. Em 1906 [20 anos] ganhou uma bolsa de estudos para viajar pela Europa e continuar sua educação.</p>	<p>De volta ao México é contratado pelo Ministério da Educação para pintar vários afrescos. Assim, passa a ser figura essencial para o movimento muralista mexicano. Na década de 1930 [50 anos] foi incumbido de criar vários murais para prédios públicos nos EUA. Continua sendo um dos artistas mais celebrados do México por ter contribuído para uma identidade nacional plástica.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 12 anos Cabeça Clássica (1898) Museu Casa Diego Rivera, Guanajuato, México
<p>45. Marcel Duchamp (1887-1968) 81 anos</p>	<p>Freqüentou a Academie Julian, mas preferia desenhar caricaturas.</p>	<p>Depois que seus colegas fizeram objeções à polêmica obra “Nu descendo a escadaria nº 2”, submeteu o trabalho ao Salon des Indépendants, mas estes também pediram que retirassem a obra da mostra. Sua abordagem iconoclasta influencia o rumo da Arte do século xx. Na década de 1920 [35 anos] abandonou a criação artística para se dedicar ao xadrez.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 25 anos Nu descendo a escadaria nº 2 (1912) Museu de Arte da Filadélfia, EUA

<p>46. Marc Chagall (1887-1985) 98 anos</p>	<p>Estudou em São Petersburgo, Paris e Berlin.</p>	<p>Artista reconhecido fez sua primeira exposição individual em Berlin antes mesmo da Primeira Guerra Mundial. Em 1917 [30 anos] assumiu o cargo de Diretor da Escola de Arte de Vitebsk. Apoiou a Revolução Russa, mas decepcionado fugiu para Paris e depois em 1941 [54 anos] fugiu dos nazistas e buscou refugio nos EUA. Um Museu dedicado à sua obra foi inaugurado em Nice em 1973 [86 anos].</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 23 anos Vista da Janela, Vitebsk (1910) Galeria Tretyakov, Moscou, Rússia
<p>47. Geórgia O’Keeffe (1887-1986) 99 anos</p>	<p>Em 1905 [19 anos] estudou na Escola de Arte do Institute of Chicago e em 1907 [21 anos] na Associação dos Estudantes de Arte de Nova Iorque.</p>	<p>Em 1908 [21 anos] ganhou o prêmio William Merritt-Chase por uma natureza morta. Em 1916 [29 anos] exibiu 10 desenhos na galeria de Alfred Stieglitz com quem se casou em 1924 [37 anos]. Teve reconhecimento, mas problemas de visão fizeram com que abandonasse a pintura.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 38 anos Bétula e Pinheiro nº 1 (1925) Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, EUA
<p>48. Josef Albers (1888-1976) 88 anos</p>	<p>Estudou em Berlin, Essen e Munique.</p>	<p>Foi professor da Bauhaus a partir de 1923 [35 anos]. De 1933 a 1949 [45-61 anos] foi professor da Black Mountain College na qual organizou uma integração entre todos os conhecimentos artísticos por meio das Belas-Artes. Primeiro artista vivo a ter uma exposição individual no Metropolitan Museum of Art (NY).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 43 anos Impassíveis (1931) Guggenheim, Nova Iorque, EUA
<p>49. Egon Schiele (1890-1918) 28 anos</p>	<p>Amigo e protegido de Gustav Klimt, foi aceito na Akademie der Bildenden Kunst em 1906 [16 anos], mas não aceitou o ensino acadêmico e abandonou os estudos para criar o grupo Nova Arte.</p>	<p>Sua vida foi marcada por perseguições em função da forma como sua temática era recebida pelo público. Por pintar usando menores de idade como modelo foi mandado embora das cidades de Kramau e Neulengbach, onde foi mandado para a prisão em 1912 [22 anos]. Após a trágica morte da mulher e do filho em uma epidemia de gripe espanhola, sucumbe e falece três anos depois.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 20 anos Mulher Grávida e Morte (1910) Narodni Gallery, Praga, República Tcheca
<p>50. Otto Dix (1891-1969) 80 anos</p>	<p>Estudou na Hochschule für Bildenden Kunst em Bremen.</p>	<p>Suas primeiras obras eram impressionistas, mas mudou radicalmente seu estilo após servir na Primeira Guerra. Em 1927 [36 anos] foi contratado como professor pela Academia de Dresden e eleito para a Academia Prussiana em 1931 [40 anos]. Com a ascensão do Nazismo foi demitido, proibido de exibir suas obras em público, incluído na mostra de Arte Degenerada de 1937 [46 anos] e preso acusado de fazer parte de um plano para matar Hitler.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 29 anos O vendedor de Fósforos (1920) Staatsgalerie, Stuttgart, Alemanha

p.s.

As referências aqui apresentadas não seguem uma padronização normativa. Quanto às imagens, isto acontece porque nem sempre aquilo que elas registram ocupou uma posição imediata da minha própria experiência, para além de uma informação colhida (que nos tempos atuais, nem sempre é precisa, talvez em função da existência dispersa de várias fontes). Quanto aos textos, o motivo é outro. Em todo caso, peço desculpas, caso isto cause algum incômodo. No entanto, não foi descuido. Foi por escolha e, também, por falta de opção. Algumas referências estão incompletas pois, em alguns casos, no momento do primeiro contato com aquele conteúdo literário, não sabia que era necessário tanto detalhamento (tipo: quem traduziu o texto; ou, qual a edição que estava sendo lida). Estas coisas são importantes. E muito. No entanto, não são tão importantes a ponto de ser necessário gerar uma ausência de citação por mera falta de referência. Pelo menos, não na minha opinião. Fora isto, as referências não estão separadas: livros, artigos, páginas, filmes, vídeos... tudo isto aparece aqui misturado, como também misturado está no mundo real. Ademais, não tive a oportunidade de fazer algo que queria, por simples falta de espaço. Gostaria de ter catalogado bibliograficamente conteúdos de minha experiência que são essencialmente bibliomórficos. Assim, teria outras coisas a acrescentar a cada um destes itens presentes aqui, para terem a sua devida importância no contexto. Ou seja, também deveria ter incluído como referências: o cheiro da chuva na terra molhada; o canto das cigarras em uma tarde quente; o gosto da seca do cerrado; o gosto torrado de uma ponta de costela assada; chocolate; o sabor de uma boca banguela; a cor laranja de uma cenoura recém ralada; a sensação de alívio ao tirar os sapatos após passar o dia fora de casa; o silêncio de uma casa onde crianças dormem o sono dos justos; a ardência que nos acomete após insistentemente coçar um pedaço de pele que não deveria sequer ter sido tocado; berinjela; o acolhimento de uma própria cama não forrada; lençóis limpos; se enxugar em uma toalha seca; o prazer de sentir o verde; colocar as mãos no fundo de um saco de grãos na feira bem na frente do rosto; o absurdo do comerciante; bacon; comer pão ainda quente recém saído do forno; as gargalhadas em uma conversa com amigos; a brisa do mar; amêndoas; sorvete lambido; todos os filmes que ainda não vi; todas as ideias brilhantes que alguém já teve, e a todas as vezes que deixei de anotar um pensamento e ele escapou de mim.