

ARTES PENSANTES E INCOMPARÁVEIS

EVANDO NASCIMENTO *avalia o caráter experiencial e performativo da arte contemporânea*

Wo fehlt's nicht irgendwo auf dieser Welt?

Mefistófeles (Goethe, Fausto II)

Entendi o convite para participar desta *Celeuma* como a possibilidade de dar um testemunho, muito embora restrito, sobre o estado comparativo, senão das Artes (o que seria uma enorme pretensão), de algumas artes ou, antes, de algumas obras de arte e de alguns artistas. E é do lugar de ensaísta, escritor e professor que desejaria falar de algumas de minhas artes preferidas: as chamadas artes plásticas e a literatura, com mediação relativa da filosofia. O cinema e a música entrarão como contraponto reflexivo. Esse tipo de intervenção tem inevitavelmente um caráter testemunhal, performando de algum modo aquilo de que fala. O discurso sobre determinados objetos acaba por assumir, ao menos parcialmente, a forma desses mesmos objetos, de algum modo *subjetivando-os* e pondo assim em nova perspectiva a atividade teórico-crítica, embora, como disse, de forma relativamente limitada.

Um dos equívocos acerca da arte moderna e da contemporânea é a suposta facilidade de realização. Ao se imaginar, por exemplo, que qualquer um dotado de certo domínio técnico poderia pintar um quadro com um quadrado negro sobre fundo branco, como o de Kasimir Malevitch (realizado entre 1913 e 1915), ignoram-se duas regras básicas na invenção artística e mesmo na invenção científica: primeiro, o ineditismo da descoberta é um valor, desde que, claro, de fato altere alguns elementos no contexto de recepção. Segundo, por mais banal que pareça ou, ao contrário, por mais inovador, um gesto ou um procedimento artístico só fazem, em princípio, sentido na tradição com que dialogam, seja para deslocá-la, seja para reafirmá-la, seja com quaisquer outras intenções. Essa é a camada de *intencionalidade*

produtiva, sem a qual nenhum estatuto discursivo e institucional pode subsistir, embora o conceito mesmo de “intenção” como devedor de uma metafísica da consciência deva ser, num outro nível, abalado.

O princípio fundamental da arte é o de que apenas pode ser considerado minimamente artista quem aceita dialogar de maneira crítica e inventiva com o conjunto em aberto do repertório pré-existente, contemporâneo e ainda por vir das produções consideradas artísticas. Nisso, o domínio da técnica específica é evidentemente essencial, embora deva ser sempre ampliado. O mesmo acontece na filosofia: inúmeros pensadores, por incapacidade ou decisão própria, não se inseriram na história das ideias filosóficas, e por isso mesmo não devem ser considerados filósofos. Suas obras podem ter até mais força pensante do que a média dos escritos filosóficos, mas a interlocução é outra, bem como o domínio em que se inserem: ciências sociais, ciências econômicas, ciências políticas, teoria e crítica literárias, ciências da comunicação, história, psicanálise. Alguns pensadores, todavia, se situaram nas fronteiras entre o filosófico e o não filosófico, destacando-se Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Michel Foucault e Jacques Derrida. O caso de Benjamin é extraordinário porque seu grande desejo era ser o maior ou “o verdadeiro crítico da literatura alemã”, como lembra Hannah Arendt em seu tocante testemunho filosófico sobre o amigo, a propósito da correspondência deste com Gershom Scholem.^[1] Esse título honorífico decerto cabe perfeitamente ao autor do ensaio “As Afinidades eletivas de Goethe”, tanto quanto a distinção de ser um dos filósofos mais influentes da atualidade. Tal seria também, em outra área de atuação, o caso liminar de Marcel Duchamp: situar-se ainda no campo das artes, porém, simultaneamente, não dar mais inteiro crédito à tradição artística, desconfiando de seu excesso de institucionalização. Daí as frases contraditórias serem, no entanto, bastante coerentes com seu percurso. Ele tanto se via fora da tradição artística, sobretudo pictórica, ou retiniana, como dizia; quanto, e legitimamente, como artista, com uma obra não muito extensa, mas decisiva para tudo o que se fará ao longo do século XX e ainda hoje. Nesse sentido, a antiarte de Duchamp e do movimento Dadá, embora com visadas bastante distintas, se tornou um capítulo fundamental da história da arte. Certamente representa uma dobra, um ponto de inflexão, em que se colocou de modo não

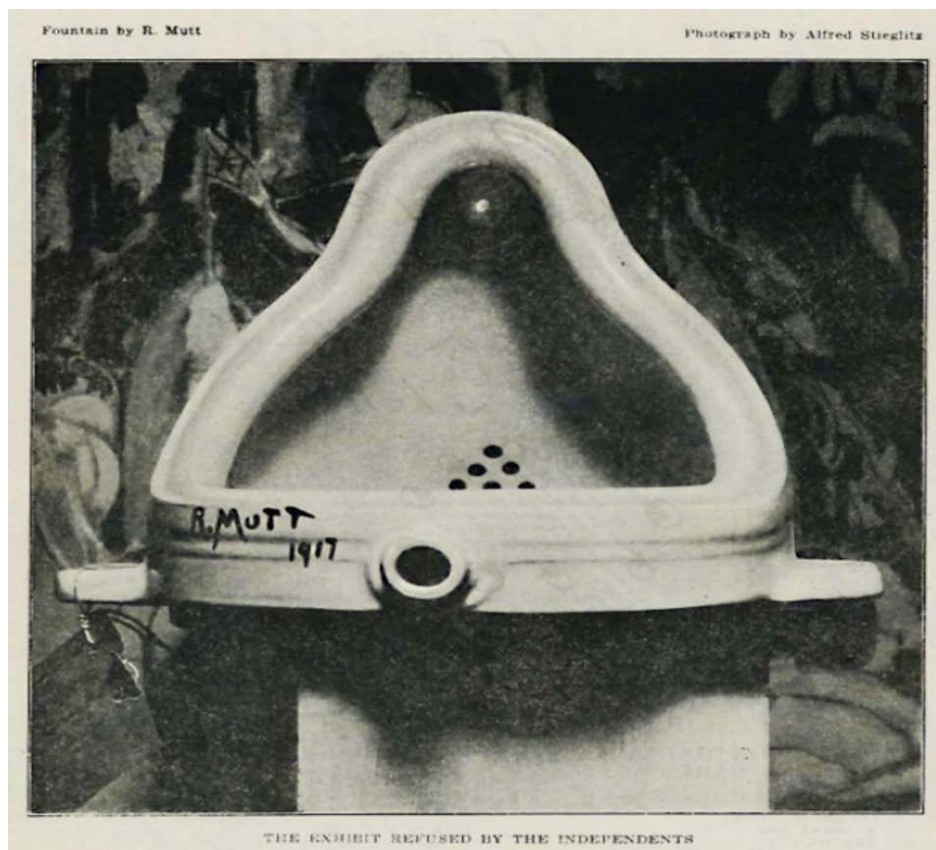
essencialista a questão “o que realmente é arte?”. Esse “o que é?” nada mais tem de ontológico, sendo, antes, uma indagação irônica lançada à tradição idealista, como o belo ideal hegeliano. Para Hegel, o belo é o resultado da liberdade individual, situando-se mais além das contingências que cercam a vida de qualquer indivíduo. Pois somente o Espírito é livre, embora deva passar pelo “trabalho do negativo” para readquirir sua liberdade. Fundamentado numa ideologia cristã da ressurreição, para Hegel o belo artístico, mesmo quando trata do sofrimento e de coisas terríveis (como no caso clássico da tragédia grega), visa, ao fim e ao cabo, a expressar a superioridade do ideal, acima de quaisquer circunstâncias. Como diz de forma lapidar em seu curso de Estética:

É graças a isso que o ideal permanece livre, encerrado em si e, assente sobre si mesmo no próprio seio do sensível, só de si extrai toda a felicidade e alegria. Os ecos desta felicidade ressoam através de todas as manifestações do ideal pois, por múltiplas que sejam as formas em que aparece e por mais longe que se alarguem aquelas manifestações, sempre se reencontra a jamais perdida alma do ideal. Daí lhe vem a sua verdadeira beleza: pois que o belo só existe como unidade total e subjetiva, sujeito do ideal, subtraído ao estado de dispersão em que vivem as individualidades da vida real com seus fins e aspirações heterogêneos, concentra-se em si mesmo e ergue-se a uma totalidade e autonomia superiores.[2]

Toda a questão da arte dos séculos XX e XXI, bem como de parte da filosofia de inspiração nietzschiana, será libertar as artes plásticas, a música, a literatura e até mesmo o cinema desse ideal do belo baseado num Espírito concentrado em si mesmo, profundamente autoidentificado. Em vez da reunião ou do recolhimento (*Versammlung*), a dispersão ou a disseminação (la dissémination), que tanto temor causou, causa e ainda causará nos tempos por vir, justamente por causa de sua indeterminação. À pergunta sobre “o que é arte?” Duchamp responderia “não é”. Todavia, não é que não exista mais arte; o que não pode mais existir é uma categorização separando rigidamente o *artístico* (ideal do belo, a perfeição ideal das formas, a totalidade como valor absoluto) do *não artístico* (o banal, o comum, o feio, o abjeto). Ao

recorrer ao artefato industrial (mictório, porta-garrafas, frasco de perfume, roda de bicicleta, garfo etc.) como ready-made, palavra que prefiro grafar sem itálico, inserindo-a em definitivo na língua portuguesa, com seu corpo estranho e estrangeiro de linguagem – ao recorrer ao produto acabado, ao objeto achado ou descoberto (objet trouvé), Duchamp está aplicando sua assinatura de artista e mesmo de pintor, que até certo momento ele foi, a algo que não criou. Pois é justamente o valor demiúrgico de “criação” que vem abaixo, em proveito do valor de inventividade. Desde suas origens, a invenção nada tem a ver com a criação *ex-nihilo*, nem com a mitologia demiúrgica exaltada pelo romantismo, mas sim com a capacidade de achar ou descobrir relações no que já está aí.[3]. É certa existência do real (e das artes) que a invenção vem apontar e recortar, possibilitando a inserção do objeto pré-fabricado (uma das milhares definições de ready-made) no circuito da tradição artística. Instaura-se, assim, uma *estética do lixo* que atravessará o século XX e chegará com todas as férteis contradições ao século XXI. Cabe entender aqui *lixo* metaforicamente como tudo o que excede a oposição entre objeto original, criado pelo artista, e artefato industrial, constituindo uma espécie de dejetos instrumentalizados pela invenção transformadora. Ao lado de Kurt Schwitters e sua arte Merz, Duchamp terá promovido o advento do *abjeto* como objeto estético (ou anestético). Aquela que já foi considerada a obra mais influente do século XX, *A Fonte*, nada mais é do que a conversão do valor de uso no valor de exposição:[4] um simples mictório masculino, desses produzidos e vendidos em série nas lojas especializadas, é deslocado de seu contexto “natural”, o do banheiro público, para o da exposição artística. Para isso, sua posição é fisicamente invertida e aquilo que serviria para receber os dejetos viris, a urina, passa a simbolizar a “fonte” bastante irônica da criatividade. Além disso, o insólito objeto é assinado com pseudônimo, R(ichard). Mutt, e datado, 1917, pois se destinava à primeira exposição organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes, em Nova York, cujo comitê Duchamp integrava. Como ele próprio narra numa das famosas entrevistas concedidas a Pierre Cabanne, *A Fonte*, ao contrário de uma informação muito difundida, não foi recusada, porém ficou todo o tempo oculta, atrás de uma divisória, ou seja, presente mas censurada. Finda a exposição, Duchamp a recuperou e em seguida abandonou a sociedade de que fazia parte, denunciando seu caráter falsamente independente.[5] Com *A Fonte*, saía de cena o gênio artístico e adentrava

o palco o antiartista que produzia suas obras, ou o que chamo de desdobra, por meio do aproveitamento inventivo do artefato industrial. É essa *inoperância* (*désœuvrement*), para citar um termo caro a Jean-Luc Nancy[6], mas com sentido ligeiramente alterado, que engendrará doravante as novas “obras”, como desdobramento crítico da tradição artística tanto quanto da cultura de massa, postas lado a lado. Para uma produção industrial em série, uma arte serial, feita de ready-mades ou objetos achados e ligeiramente modificados. A inoperância significa a intervenção que interrompe o valor de culto da Obra (termo que remete etimologicamente à operação e ao trabalho manual, ao *savoir-faire*), convertendo-o no valor de exposição e de indagação permanente a respeito do que é ou não arte, sem decisão simples possível. Daí a rejeição expressa por Duchamp de tudo o que diz respeito à “mão”, à operação manual “viciada”, com seus hábitos e automatismos psíquicos.



O que caracteriza fundamentalmente o ready-made é o gesto de deslocamento (artefato pré-fabricado em vez de material nobre das artes:

tintas, mármore, bronze etc.) e de recontextualização (retirada da vida cotidiana e da cultura de massa e recolocação no espaço nobre da exposição artística). Ao final, nem o elemento que foi expropriado de seu lugar de origem (o artefato pronto) nem o novo espaço que o acolhe (a exposição, a galeria, o museu) permanecem os mesmos. A fronteira é ultrapassada lançando foco sobre os processos de julgamento e de legitimação em arte. Todos os testemunhos que Duchamp legou para a posteridade, sobretudo na parte final de sua vida, sublinham a necessidade dessa indagação permanente sobre os critérios de consideração de uma produção como obra de arte. Sem provavelmente jamais ter lido o ensaio de Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o qual só ganhará fama real a partir dos anos 1960 e 70, Duchamp estava não propriamente diagnosticando o declínio da aura artística, mas defendendo a necessidade de pôr em dúvida a força dessa *valorização sacralizadora*. Deve-se tomar a palavra valor em seu sentido nietzschiano: ao defender o valor de exposição (sem assim nomeá-lo), como forma de abalar o valor de culto (idem), Duchamp faz atuar o vigor expositivo como corrosão da sacralização. Corroer não é destruir, seria antes escavar uma zona de *respiração*, a partir da qual outros valores entrem em cena, fazendo pensar – como um dom.

Sempre fui fascinado pelo fato de Schwitters levar seu filho para catar objetos e detritos no lixo e na sucata, em vez de conduzi-lo ao parque de diversões. Trata-se de uma inovadora *educação artística*: era preciso dar o exemplo do que deve ser feito, como descoberta e seleção, para que o ato de invenção ocorra. Era preciso muita pesquisa para chegar ao objeto adequado (mas não “ideal”), a ser aproveitado no novo tipo de produção Merz, palavra que é uma redução irônica do termo alemão Kommerz. No entanto, já para Duchamp, era indispensável que houvesse certa indiferença na confecção de seus ready-mades: o objeto achado ou descoberto não deveria ser sobretudo “estético”. Diz ele, num dos testemunhos que legou acerca de seu gesto inaugural e até hoje extremamente provocativo:

Um ponto que desejo deixar bastante claro é que a escolha desses ready-mades jamais foi ditada por qualquer deleite estético. Essa escolha foi fundada numa reação de indiferença visual, combinada, no

mesmo instante, com uma ausência total de bom ou mau gosto... na verdade, uma anestesia completa.[7]

É essa *anestesia* fundamental que, paradoxalmente, abre um novo campo sensorial, antes impossível de ser acessado justamente por causa do *privilégio retiniano do olhar*, numa tradição metafísica que é também háptica, tátil.

Dois pensadores igualmente decisivos para o que ainda se fará nas décadas e quiçá nos séculos por vir pensaram diferentemente a relação entre o háptico e o ótico. Para Benjamin, o cinema possibilita uma intensificação do ótico por meio do háptico, devido à tatilidade das imagens cinematográficas, potencialmente revolucionárias pelo estímulo perceptivo que trazem. A sucessão de imagens projetadas inviabiliza a atitude contemplativa que normalmente se tem diante do quadro parado e exposto na parede; o choque (categoria estética da modernidade por excelência) daí resultante pode levar a um comportamento reflexivo que altera a própria percepção. Isso já ocorrera com o dadaísmo, movimento que, como se sabe, *desoperacionalizava* os mecanismos artísticos e sociais por meio do choque; a arquitetura sempre foi também uma arte mais voltada para o tátil do que para o ótico, a não ser quando se tem contato visual com um edifício pela primeira vez. Mas é mesmo o cinema que, como arte eminentemente coletiva, produz efeitos perceptivos inéditos: “Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o [tráfego], e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” [8]. Benjamin assinala, desse modo, o caráter potencialmente político do cinema enquanto produção e recepção.

Para Derrida, todavia, numa interpretação completamente distinta, o háptico é a determinação última do sentido metafísico da cultura, e não apenas da arte. Mais do que o privilégio aparente do olhar, o tato, como afecção de si mesmo, no tocar-se, é que representaria uma verdadeira metafísica da presença: “a dita ‘tradição’ (desde os ‘primórdios da ontologia grega’)” jamais demonstra nenhum privilégio do olhar (nenhum teorismo ótico) cujo intuicionismo invencível não seja

realizado, preenchido, plenamente efetuado a partir de uma origem ou de um *telos hápticos*".[9]

Todo o movimento da arte atual, como tenho procurado refletir em diversos ensaios, se faria para liberar os sentidos em relação a um ou dois deles (a visão e/ou o tato) como sobredeterminantes em relação aos demais.[10] A hipersensorialidade ou estesia, que está na base da *aisthesis*, somente será de fato múltipla quando não mais estiver presa nem ao ótico nem ao háptico apenas, tomando-os como uma referência entre outras e indo além da determinação metafísica, inaugurada por Sócrates e Platão.[11] Evita-se, com isso, sobrepor um último sentido a todos os demais por meio da determinação háptico-ótica: o sentido do Significado, como função primacial da Razão. Dentro da tradição idealista, o significado seria a sublimação ou a abstração última dos sentidos, convertidos em meras funções e finalidades do sensível, em oposição à transcendência do Espírito. É essa redenção do sensível por meio do belo ideal que não interessa mais em absoluto às práticas modernas e contemporâneas. *Nisso, a beleza não está excluída, mas se torna apenas um dos elementos fundamentais do artístico, posto à prova da recepção como todos os demais.*

Nessa perspectiva também, um estudo comparativo das artes hoje deveria começar por questionar o privilégio das artes tradicionalmente nobres: a pintura, a escultura, a música, a literatura, a dança, o teatro. Questionamento, mas em hipótese alguma desqualificação. Isso se daria em prol não de uma obra de arte total, inúmeras vezes colocada em dúvida desde sua fundamentação wagneriana.[12] Assistindo à extraordinária performance teatral e operística do *Macbeth*, de Giuseppe Verdi, dirigida por Bob Wilson, em novembro de 2012, em São Paulo, dei-me conta de que a verdadeira obra de arte total (se de fato existisse) não seria somente aquela que agenciasse um máximo de dispositivos e linguagens. Nos tempos hipermediáticos e hiperdigitais que são os nossos, isso se tornou relativamente fácil, bastando encontrar um bom mecenas estatal ou privado para financiar determinado megaprojeto. A obra de arte realmente total seria aquela que suscitou um máximo de experiências sensoriais no espectador que fui no Teatro Municipal de São Paulo. Com efeito, a ópera, enquanto gênero artístico, por si só já

representa um máximo de agenciamento de recursos, mas, se o espectador não estiver disposto a se tornar co-autor do espetáculo, toda a parafernália resulta inócua. A totalidade (relativa) da experiência estética ou anestética depende inequivocamente de quem a vivencia, ainda que com efeito muitas vezes retardado, para utilizar outra categoria de Duchamp. A efetiva contra-assinatura de um espetáculo vem sempre muito depois.

A I-MATERIALIDADE DA ARTE / ANTIARTE / PÓS-ARTE

Assim como Nietzsche pode ser considerado o último dos metafísicos (imputação heideggeriana não desprovida de sentido, embora com forte carga negativa), mas também e sobretudo o primeiro dos grandes pensadores que esboçam um passo para fora da tradição metafísica, Duchamp seria o último dos artistas e o primeiro a inaugurar uma reflexão extensiva e intensiva em arte dita plástica que não seja mais de procedência estritamente visual. Ele tem sido legitimamente considerado o precursor da vertente “conceitual” em artes, mas é preciso, de fato, cercar o termo com todas as aspas. Seria grande equívoco defender a tese de que a arte chamada conceitual (se ela existir como plenitude ideativa e conceitual) dispensa a materialização do objeto. Isso não ocorre nem com Duchamp, cujos ready-mades perdidos foram reconstituídos ainda em vida e novamente assinados a partir dos anos 1950; nem com Schwitters, cuja obra-prima *Merzbau*, ou *Construção Merz*, teve sua primeira versão destruída na Segunda Guerra mundial. Numa grande retrospectiva de Schwitters no Beaubourg, em 1994, tive a oportunidade de presenciar e até certo ponto penetrar numa réplica parcial dessa elaboração arquitetônica, que decerto é uma das matrizes de grande parte das instalações atuais. Curiosamente, a arte Merz de Schwitters acabou por se contrapor a Dadá, assumindo-se como antiDadá, não por tomar o movimento dadaísta como inimigo, mas por considerá-lo apenas como uma etapa de depuração para se chegar a uma arte mais consequente. Nesse sentido, a contraposição efetiva se dava entre o sentido anárquico e *destrutivo* de Dadá (posteriormente direcionado para o comunismo) e o sentido *construtivo* e até mesmo construtivista de Merz. Schwitters se mantinha, assim, fiel ao aprendizado abstrato construtivista herdado do cubo-expressionismo, mas com uma visada singular, toda sua, sob a assinatura *Merz*. O grande inimigo de Schwitters

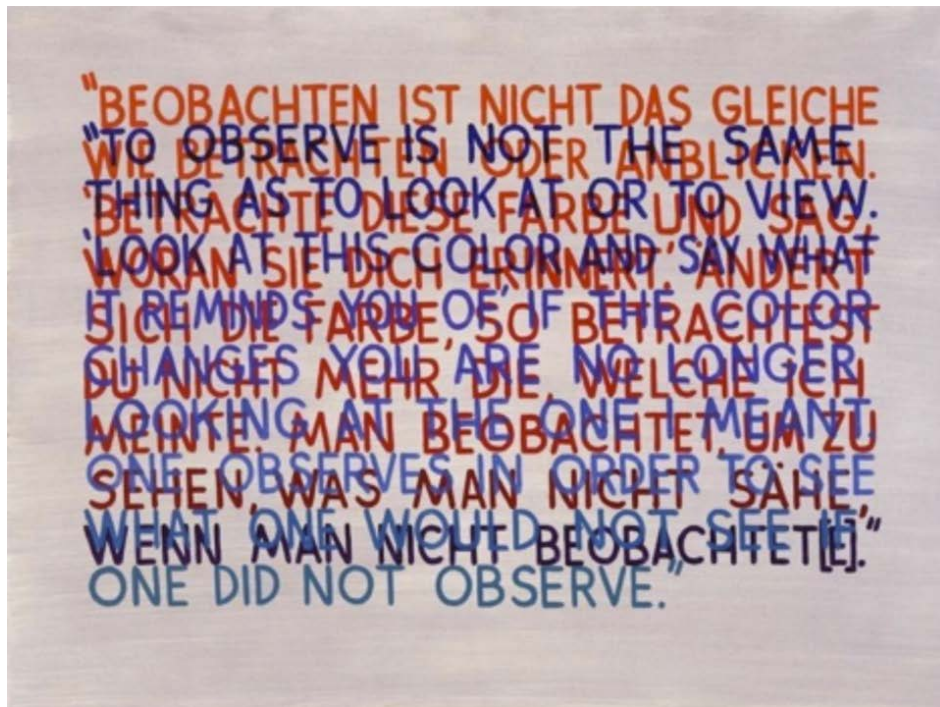
será não tanto a arte burguesa ou a antiburguesa encarnada por Dadá, mas o *convencionalismo artístico* irrefletido, seja de origem renascentista, impressionista ou mesmo recém-vanguardista. O ataque se dirige a uma arte que não mais se pensa como arte, tomando-se a si como autoevidente e, portanto, se fetichizando. Como sintetiza num escrito-manifesto de 1924: “O material é determinado, tem leis, tem prescrições para o artista, a finalidade não. A consequência controla a produção. Determinante no julgamento da qualidade de uma obra é o grau de consequência alcançada na produção”. Arremata adiante, e eu grifo: “*Merz é consequência. Merz significa criar relações, de preferência entre todas as coisas do mundo*”.^[13] A partir dessas afirmações, pode-se estender o valor produtivo da consequência artística à recepção, por meio do estabelecimento das relações entre as coisas do mundo, agora também do ponto de vista do espectador-receptor.

Haveria, portanto, uma diferença fundamental entre Duchamp e Schwitters. A despeito de sua rápida passagem pelo dadaísmo, Schwitters logo toma distância e deseja permanecer no campo da arte de modo consequente, quer dizer, questionando as convenções artísticas por demais saturadas, mas sem abandonar o título de “artista”. Já Duchamp – que jamais aderiu ao dadaísmo, embora tenha sido amigo de representantes do movimento, sobretudo de Picabia – se situa voluntariamente na fronteira entre o artístico e o não artístico, sem fazer a opção definitiva.^[14] Os dois inventores se encontram, todavia, no desejo de estabelecer novas conexões entre as coisas do mundo, rompendo com o convencionalismo artístico e abrindo o campo estético para experimentos diferenciais. Em ambos os casos, o conceito de arte e de estética se vê ampliado ao infinito, contudo sem perder a pertinência ou a consequência teórica, crítica e inventiva.

Como declarou a Cabanne, interessava a Duchamp, com o Grande Vidro, resgatar a perspectiva, que deixara de importar em pintura segundo ele desde o realismo. Evidentemente não se tratava da perspectiva renascentista tal qual, mas justamente de uma que desse conta da *quarta dimensão*, ou seja, do invisível em nossa realidade tridimensional e na realidade bidimensional da pintura. Como se o reino do visível bloqueasse dimensões da realidade não vistas e, portanto, não

sentidas, longe do alcance estético tradicional como produção e recepção. É nesse contexto que afirma: “Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não a retina”.^[15] No entanto, faz questão de dizer que nem tudo o que é visual o incomoda, apenas aquilo que se reduz à visualidade exclusiva: “não é necessário ser muito conceitual para que eu goste. O que não gosto é do completamente não-conceitual, que é puramente retiniano; isto me irrita”.^[16]

Operemos um corte e avancemos algumas décadas. Igualmente, não ocorre a não realização do conceitual com um artista contemporâneo do porte de Mel Bochner. Nele, tanto quanto em Duchamp e Schwitters, a concepção (ou o conceito) do artístico faz parte da obra; o projeto é, desde as mais remotas origens, parte integrante do resultado final, que jamais é nem meramente conceitual (no sentido de uma abstração ou fantasmagoria), nem meramente produtivo ou operacional (encarnado num objeto único e original). Esses objetos inventados (a exemplo dos ready-mades, mas com outros dispositivos e estratégias, evidentemente) são, a um só tempo, materiais e imateriais, concretos e abstratos, empíricos e transcendentais. Numa palavra, indecíveis. Configuram o que chamei, numa leitura do Projeto de Hélio Oiticica em confronto com as reflexões estéticas de Hans Ulrich Gumbrecht, de i-materialidade.^[17] Tomemos como exemplo um dos clássicos da arte conceitual, o seguinte trabalho de Mel Bochner, que teve versões variadas:



Observando-se com atenção, depreendem-se dois textos em línguas distintas, inglês e alemão. Em inglês: “TO OBSERVE IS NOT THE SAME/ THING AS TO LOOK AT OR TO VIEW./ LOOK AT THIS COLOR AND SAY WHAT/ IT REMINDS YOU OF’ IF THE COLOR/ CHANGES YOU ARE NO LONGER/ LOOKING AT THE ONE I MEANT./ ONE OBSERVES IN ORDER TO SEE/ WHAT ONE WOULD NOT SEE/ IF ONE DID NOT OBSERVE’.”

Em alemão: “BEOBACHTEN IST NICHT DAS GLEICHE/ WIE BETRACHTEN ODER ANBLICKEN./ BETRACHTE DIESE FARBE UND SAG,/ WORAN SIE DICH ERINNERT. ANDERT/ SICH DIE FARBE, SO BETRACHTEST/ DU NICHT MEHR DIE, WELCHE ICH/ MEINTE. MAN BEOBACHTET UM ZU/ SEHEN, WAS MAN NICHT SÄHE,/ WENN MAN NICHT BEOBACHTET[E].”

Aproximadamente, em português: “OBSERVAR NÃO É A MESMA/ COISA QUE OLHAR OU MIRAR./ OLHE PARA ESSA CORE E DIGA O QUE/ ELA LHE LEMBRA. SE A COR/ MUDA, VOCÊ NÃO ESTÁ MAIS/ OLHANDO PARA A QUE ME REFERI./ OBSERVA-SE PARA VER/ O QUE NÃO SE VÊ,/ SE NÃO SE OBSERVA.’”

Quase como um poema concreto, o quadro performa visualmente aquilo de que ele fala. Aparentemente, trata-se de um puro conceito, pois o trabalho se faz por meio de meras palavras “pintadas”. No entanto, exatamente por serem pintadas, em sentido intensivo, tais palavras perdem logo seu caráter convencional, de inscrição alfabética naturalizada. Isso ocorre desde logo porque o texto não é de imediato perceptível: escrito em caixa-alta e em dois idiomas diferentes, inglês e alemão, as frases sobrepostas dificultam a decifração. É-se (“one”, “man”) obrigado a olhar mais de uma vez, prestando-se muita atenção, para chegar a perceber o que está escrito em mais de uma língua. Além disso, as letras mudam de cor de uma língua a outra: aqueles caracteres que, em alemão, eram inicialmente vermelhos passam progressivamente, tom sobre tom, para azul; já em inglês a cor permanece a mesma, azul, apenas mudando gradualmente a tonalidade. Ora, é disso exatamente que esse quase “poema visual” está falando: da diferença entre olhar e ver, mirar e observar.

Experimentamos de maneira também quase tátil aquilo que visualmente nos é proposto de modo, a um só tempo, abstrato (há um conceito em jogo) e muito concreto (as letras se materializam ainda mais por causa do jogo gradativo das cores, além do recurso da caixa-alta). Com isso, desautomatizamos nosso modo usual de leitura, que normalmente se preocupa com o conteúdo ou com a mensagem (o Significado), abstraindo o dado sensível, “icônico”, do texto. E o texto-pintura de Bochner propõe, letra após letra, palavra após palavra, que diferenciemos olhar de observação ou percepção – tudo isso em ato, como performance produtivo-receptiva que envolve não só o olhar, mas diversos outros sentidos.

O espectador é “tocado” por essa antimensagem, a qual leva a refletir a partir de uma armadilha visual, de um dispositivo sedutor, obrigando a observar, ver e perceber o que normalmente não se observa, nem vê, nem percebe (“one”, “man”), apenas se olha de forma inconsequente: “OBSERVA-SE PARA VER/ O QUE NÃO SE VÊ,/ SE NÃO SE OBSERVA”. É isso o que chamo de *i-materialidade* da arte na contemporaneidade: nem puramente conceitual, nem puramente empírica – indecidível. Uma arte do contato, que solicita a participação

não contemplativa, o ócio inventivo (*désoeuvrement*) no ato de ver, tocar, entender, ouvir, cheirar, degustar, sentir. Não por acaso Bochner trabalha com duas línguas hegemônicas da cultura ocidental, propondo a tradução simultânea de uma na outra, ao tempo em que também propõe uma *tradução visual* daquilo que, conceitualmente, Benjamin entende como uma nova forma de percepção, responsável por redimensionar o próprio conceito de arte, tal como fez o cinema desde os primórdios, no século XIX. Tudo isso por meio de um choque anestético... Pois está-se longe da representação renascentista, com figuras numa paisagem, mas tampouco caiu-se na mera abstração ou no conceito puro, na Ideia. Nem isso nem aquilo, apenas. Em arte, o mais difícil de lidar é quando se torna impossível delimitar o que é presença e o que é re-presença. Essa indeterminação entre objeto real e objeto artístico (que está no cerne do gesto duchampiano), entre realidade e representação clássica (que, portanto, deixa de ser mera re-apresentação do real, se é que jamais o foi de verdade), gera profundas angústias, bem como reações profundamente céticas quanto ao “futuro da arte”. Com o dispositivo conceitual de Bochner, seu quadro sem moldura, desnaturaliza-se tanto a visualidade da representação quanto o mero abstracionismo, opostos que nunca deixaram de se tangenciar. Tudo isso sem propriamente abrir mão da beleza...

Nesta altura, gostaria de tirar proveito da palavra concepção em nosso idioma. Em bom português, o termo possui pelo menos dois sentidos distintos e suplementares. O primeiro é sinônimo de ideia, noção, teoria ou conceito: o modo como se concebe alguma coisa, como se pode pensá-la independentemente de sua existência concreta; em suma, trata-se do plano ou do planejamento. O segundo é justamente o de gerar ou engendrar: conceber algo é realizar, dando nascimento e, portanto, concretude ao que se planejou. Esse duplo sentido jamais estará totalmente afastado do que historicamente se chamou e se chama ainda de “arte conceitual”, a qual, por mais intelectual que pareça, sempre exige algum tipo de realização ou de concepção numa forma-objeto concreta.

Paul Wood aponta com exatidão a impossibilidade de demarcar limites precisos para a arte dita conceitual.^[18] Em linhas gerais, fala-se de um movimento histórico ocorrido entre meados dos anos 1960 e meados dos

70. Em seguida, as estratégias teriam sido difundidas em outras perspectivas e domínios, dando vez a um *conceitualismo* geral, que tanto promete quanto ameaça a instituição chamada Arte. Se em seu período efetivamente histórico o conceitual em artes é difícil de ser delimitado, visto numa perspectiva mais ampla tal delimitação se torna impraticável. Motivo pelo qual, para muitos, não sem grandes equívocos, conceitualismo se tornou sinônimo de arte contemporânea... Esquecem assim que “arte contemporânea”, por sua vez, é uma expressão que reveste uma miríade de práticas: desde a pintura de origem modernista (abstrata e figurativa), passando pela escultura, pelos assemblages e instalações, até chegar à videoarte, às performances e ao neografitismo, sem hierarquizações entre os procedimentos.

Evidentemente, os artistas conceituais mais radicais, ligados diretamente ao movimento histórico, chegaram a proposições que não foram feitas para serem realizadas jamais, limitando-se à concepção como ideia, plano, proposta ou esboço. São as chamadas “proposições analíticas”, que não precisavam se materializar em obra alguma. Tal foi o caso de algumas das propostas de Joseph Kosuthe e de Dan Graham. Contudo, mesmo assim, a provocação jamais foi gratuita nem se alastrou para o conjunto em aberto dos artistas conceituais. Essas proposições-limite ajudam a refletir justamente sobre o limite do conceitualismo como projeto e como movimento, levando o questionamento sobre o conceito de Arte a uma tensão máxima. O que não se parou de pensar, desde Duchamp e de Schwitters pelo menos, foram as fronteiras da arte como ideia, como prática e como instituição.

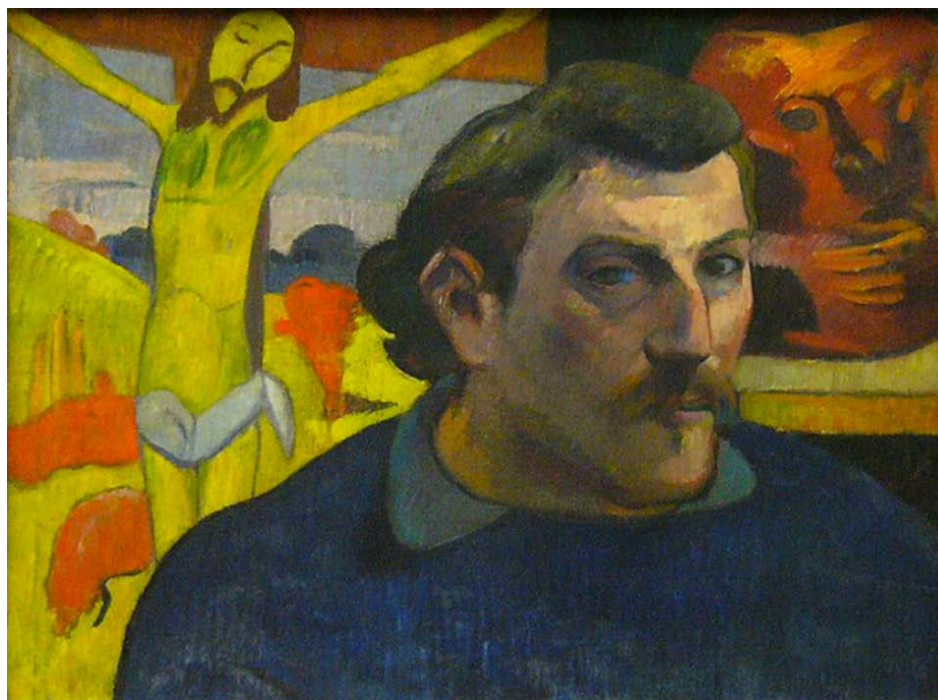
Nesse sentido, cabe entender que a antiarte pregada até certo ponto por Duchamp não é simplesmente a negação da arte, pois isso seria confundir-lo com Dadá em sua face mais destrutiva, confusão esta, aliás, bastante comum. A antiarte duchampiana implica pôr em perspectiva as instituições legitimadoras da arte, não necessariamente negando-as, mas, antes, expondo-as em seu instante de fundação e continuidade histórica. E nada mais fundacional em termos de instituição artística moderna do que o ideal do belo, de base retiniana. Daí sua crítica aos museus e fundações do gênero, segundo ele influenciados pelos *marchands*, que impunham certo gosto oficial acerca da produção artística, a fim de

valorizar o tipo de obra com que trabalhavam – afirmação talvez exagerada, mas não estapafúrdia, a ser meditada. De qualquer modo, se o *conceitualismo* tem realmente origem em Duchamp e em Schwitters, isso se deve ao fato de, cada um a seu modo, abalarem e, no mesmo gesto, ampliarem o próprio *conceito* de arte para além do tradicionalismo estético e das determinações de um mercado ainda incipiente naquela época.

UM SELVAGEM NA CIDADELA DAS ARTES

Se Paul Gauguin bradava no século XIX contra a inépcia crítica, é porque desejava ser reconhecido em sua singularidade, e não numa generalidade artística qualquer. A antiga função de “originalidade” é devedora de uma concepção demasiado aurática da obra de arte, totalmente desconstruída pelo ensaio de Benjamin, a despeito de todas as reauratizações do artístico promovidas desde então. Já o singular é da ordem do *traço* – de uma inscrição, por definição delével, que se inscreve com maior ou menor força no tecido multifacetado da tradição artística. O clamor de Gauguin é válido até hoje, como quem dissesse: não me confundam, não sou um mero reproduzidor da arte dos museus, que no entanto muito admiro, pois sou um frequentador do Louvre. Exatamente por isso desejo inscrever meu traço singular nesse vasto painel, pintando meus campos vermelhos e meus Cristos amarelos. Mais do que agradar ou desagradar à vista e elevar o Espírito em ascensão sublimadora, a tarefa maior da arte é dar a pensar e, conseqüentemente, a sentir de modo diferente. Ele defendia, portanto, uma *arte pensante*, em vez de simplesmente bela; porém, como disse, o valor de beleza não se encontra excluído, apenas redimensionado, aberto a novas conseqüências estéticas e anestéticas. Arte pensante, mas não filosófica, pois esta implicaria reinserir a arte na tradição metafísica, representacional, tudo aquilo de que os impressionistas e pós-impressionistas desejaram intuitivamente escapar, antecipando inúmeros lances das vanguardas do século XX. Diz Gauguin, numa entrevista a Eugène Tardieu, segundo um relato deste: “– Copiar a natureza, o que isso quer dizer?, ele me indaga com um movimento do corpo como desafio. Seguir os mestres! Mas por que então segui-los? Eles são mestres porque não seguiram ninguém! [...] Ademais, que existam ou não sombras azuis, pouco importa: se um pintor quiser ver amanhã sombras rosas ou violetas, não se deve exigir que preste contas, desde

que sua obra seja harmônica e que dê a pensar [*et qu'elle donne à penser*]"[19] Continua, afirmando que tudo em suas telas é calculado e só atende a regras que lhes são próprias. Essa *autonomização* da arte (muito distinta da autonomia ideal, proposta por Hegel) significará paradoxalmente também sua *heteronomização* no século XX, sobretudo com Duchamp e Schwitters.[20] Pois a transformação conceitual de fato se inicia quando Pablo Picasso e Georges Braque introduzem um elemento não pictórico na pintura. É o simples gesto de colar ou agregar artefatos e objetos que não são da ordem da técnica pictórica, ou seja, *objetos achados* do cotidiano (tais como letras ao lado de imagens, areia e estuque misturados à tinta para lhe dar mais textura, fragmento de oleado com padrão estampado de palhinha de cadeira, reprodução de jornal, cordão etc.), que quebra as fronteiras, e portanto a hierarquia absoluta, entre as artes, bem como entre estas e o não artístico. Com esse *dispositivo heteronômico* (o não pictórico ajudando a compor o pictórico, a pintura metamorfoseada em colagem, assemblage e escultura, tal como, décadas mais adiante, Robert Rauschenberg levará a suas últimas consequências), anuncia-se a “explosão cambriana” das artes, com todas as possibilidades de realização artística desenvolvidas no século XX e agora no XXI. O recurso ao oleado, um material pré-fabricado industrialmente, na *Natureza-morta com palhinha de cadeira* (de 1912) prenuncia a revolução duchampiana.



Os ready-mades de Duchamp (o primeiro, a *Roda de Bicicleta*, foi realizado em 1913) serão, pois, um desdobramento das invenções cubistas como possibilidade infinita de trazer para o espaço nobre da instituição artística elementos não artísticos: a *estética do lixo* é fundadora de uma antiestética como espelho invertido, que faz, paradoxalmente, avançar o trabalho artístico e o debate teórico-crítico em torno das artes, numa discussão até hoje sem fim. Porque cada vez mais trabalho artístico, teoria e crítica se entrelaçarão, muitas vezes atuando no mesmo corpo pensante. Daí que diversos artistas ou antiartistas como o próprio Duchamp, Schwitters, Oiticica, Beuys, Judd, Clark, Warhol, Bochner, Cildo, Batchelor, entre diversos outros, sentiram a necessidade de escrever sobre o que fazem, além de fazê-lo.^[21] A um ponto tal que seus artigos, manifestos, projetos e correspondências devem ser considerados tão “obra” quanto os objetos, antiobjetos, não objetos e objetos específicos que eventualmente *conceberam*. Teoria e prática se retroalimentam, sem que se possa afirmar qual das duas se iniciou primeiro.

Em vez de comprometer a especificidade do artístico, esses escritos representam um *sobrelance*, uma aposta dobrada na relação entre arte e antiarte, ambas doravante como irmãs siamesmas, para roubar uma bela

expressão de Augusto de Campos, referindo-se a ele e a seu irmão Haroldo. A obra (ou a desdobra) testemunha acerca do projeto do artista ou antiartista, tanto quanto os projetos testemunham por antecipação acerca da obra que eles também *já são*, sempre já, como dizia Heidegger. A existência da obra de arte, a partir do século XX (mas o movimento começou bem antes), nunca mais será apenas determinada ou sobredeterminada pelo objeto, mas sim pelo modo como o sujeito inventor a engendrou por um *ato de pensamento* e como ela mesma, em contrapartida, o pensou enquanto inventor. Sujeito e objeto *intertrocam* (termo de Clarice Lispector) inúmeros papéis, que só se realizarão efetivamente com a intervenção do antigo espectador, convertido em *participador*, na forte expressão de Oiticica. Motivo pelo qual causa grande horror em muita gente que as artes estejam à deriva, em outras palavras, que não haja mais uma regra determinante para a experiência artística como produção e como recepção. Heidegger repetidas vezes questionou a objetivação da experiência, sobretudo a experiência de si, defendendo uma outra experiência mais fundamental:

Em relação àquilo que é experimentado, a própria experiência concreta e fática da vida possui a tendência própria a decair em uma significância “objetiva” do mundo circundante experimentável. A partir da prevalência, motivada nessa decadência, do sentido do ser dessas significâncias objetivas, pode-se compreender que, em relação ao seu sentido do ser, o si-próprio é facilmente experimentado em uma significância objetivada (personalidade, ideal de humanidade), é apreendido teoreticamente e recebe um significado filosófico dentro deste direcionamento da experiência; e isto de modo tanto mais firme quanto mais intensamente o passado, experimentado e ciente, influencia, como tradição objetiva, a própria situação do presente.^[22]

Sem aderir de todo ao discurso heideggeriano, parece-me, com efeito, que uma das grandes conquistas do que se chama de contemporaneidade (essa dimensão que escapa todas as vezes que se tenta apreendê-la) é a impossibilidade de separação absoluta entre o sujeito e o objeto, justamente porque a experiência do objeto determina o sujeito, tanto quanto o objeto aí se vê determinado. A distinção não desaparece de todo, mas se vê problematizada ao infinito, num jogo de mútuas

reversões entre o mais “objetal” e o mais “subjetal”. Recorro ao sufixo “tal” exatamente para desvincular os adjetivos das determinações conceituais clássicas de objetividade e de subjetividade, do mesmo modo que Heidegger precisou distinguir *historialidade* (fator existencial) de *historicidade* (relativa à disciplina histórica).

É a dimensão experiencial e performativa que tanto irrita os críticos negativos da arte dita contemporânea, a qual, de um modo geral, eles pouco compreendem. Mais do que o fato de colocar um tubarão no formol (a primeira vez foi realmente um ato de alta voltagem inventiva, a não se banalizar), como o fez Damien Hirst, incomoda uma arte que só pode ser entendida num ato de pensamento, no qual todo o corpo e não apenas o olhar é acionado. Uma arte do contato: *visual, háptica, olfativa, gustativa, auditiva como também intelectual e mais além*. Em vez do ato passivo de contemplar, que nem mesmo ele jamais foi totalmente passivo, grande parte da arte que interessa hoje leva a *pensar de corpo inteiro*, inseparavelmente como coisa mental e corporal, corporal porque mental. Não por acaso, na citação acima Tardieu ressalta a atitude corporal de Gauguin, pois não basta se indignar com palavras diante da inépcia crítica, ainda hoje muito exercida. O inovador “feroz”, como o qualifica Tardieu, age como um *fauve*, uma fera, anunciando o movimento pictórico que virá logo em seguida em seu rastro. Como bem se sabe, atitude existencial e técnica pictórica são bastante convergentes no caso de Gauguin, de uma forma radicalmente complexa. É toda uma animalidade artística, toda uma corporalidade selvagem (como fator de “primitivismo” inventivo) que se prestará no século ora findo e ainda agora a todo tipo de reações equivocadas, mas não apenas a estas, felizmente. O artista ou antiartista fala, respira (toda a arte duchampiana da respiração, do bem viver, em suma), pensa – solicitando sempre ao ilustre espectador que também fale, *respire*, pense, convertendo-se, pois, em participador. Eis uma das sínteses conceituais propostas por Oiticica acerca de seus trabalhos:

[...] São obras que fogem à interpretação, à busca da interpretação; todas essas coisas são coisas velhas: a interpretação, a tentativa de buscar significados e de vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são coisas superadas; na realidade, o que resta é apenas a

proposição da grande invenção, algo que mobilize o participador, o espectador que agora também é participador, que mobilize ele a um estado de invenção, por isso é que não existe essa coisa de artista ... O artista só pode ser inventor, se não ele não é artista. O artista tem de conduzir o participador ao que eu chamo de estado de invenção [...].

[23]

Outra coisa senão que o leitor se converta num participador é o que pede insistentemente Clarice Lispector por meio de seu duplo Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*. Rodrigo é o outro eu da autora, que todavia literalmente assina a [24] obra desde o pórtico, no meio da lista dos títulos alternativos. Toda a força desse pequeno texto está menos na suposta denúncia social, como tem sido tratada por parte da crítica recente, com a figura de Macabéa, do que na “dança do intelecto”, fazendo com que autora (C. L.), narrador-escritor (Rodrigo S. M.), personagem (Macabéa) e, finalmente, leitor (“vós”) intertroquem seus lugares de modo intensivo. Com Clarice, não há arte literária sem performance leitoral, sem participação ativa do leitor, convocado em cada página de *A hora da estrela*, por exemplo, a levantar do conforto da poltrona e a pensar junto com o narrador, duplo masculino e desafiador de sua suposta inventora, Clarice Lispector. Suposta porque Clarice, das mais diversas maneiras, é também inventada pelo texto que escreve e torna público. Seu lugar social e estético é posto em questão desde a “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)”. A força desse opúsculo é dialogar intensivamente com a tradição de vanguarda, sem se reduzir a mais um de seus produtos, longe disso. O modo clariciano de ser vanguarda, tal como ela o define numa famosa conferência,[25] é também por meio da música, nomeadamente a de Schönberg, dos dodecafônicos e dos eletrônicos. *Experimental*.

Tudo nesse livro começa com a música, e a narrativa é pontuada por estrondos e explosões, como anúncio da tragédia por vir. A experimentação estética se inicia e se realiza pelo ritmo imposto com a referência externa (heteronômica) da música, efetuando de pronto um descompasso com a tradição “seca”, supostamente amusical da prosa.

Como lembrou recentemente o poeta e filósofo Antonio Cicero,[26] a

palavra *experimental* pode se referir de forma genérica a qualquer arte, de qualquer tempo, em que se inscreva uma experiência, mas que também seja ela própria uma *experiência de linguagem*, em sentido extensivo. Acrescentaria que, num sentido mais restrito e intenso, é experimental a arte que dialoga explícita ou implicitamente com a tradição ainda viva instaurada, em poesia, por Mallarmé e Pound, nas artes, por Picasso-Braque, Duchamp e Schwitters, no romance, por Joyce, Proust e Woolf, na música, por Stravinsky, Schönberg e Cage, no cinema, por Buñuel, Pasolini e Godard, entre outros. Isso, em vez de ser uma prisão inventiva, pode ser considerado como o imperativo categórico não de produzir o novo (o que gerou o esclerosamento da novidade, como bem diagnosticou Octavio Paz^[27]), mas de engendrar singularidades. E *singularidades pensantes*. Para isso, é decisivo “experimentar o experimental”,^[28] na expressão mais uma vez irretocável de Oiticica. Um experimental que não se experimenta e reexperimenta em permanência se esclerosada, perde sua força inventiva, convertendo-se em mais uma convenção. A convenção do novo, o famoso museu de novidades. Tal seria o caso de uma arte que se faz hoje totalmente voltada para o mercado, cujo símbolo máximo se tornou a “fábrica-ateliê” de Damien Hirst. Mas esse é um caso que deve ser lido à luz de certo *cinismo estético*, matéria para outro artigo, ora em composição.^[29] O melhor de Hirst é o diálogo excepcional com a tradição da Vanitas. O pior é a reprodução infinita do mesmo, sem a força da serialidade que faz pensar. Com Oiticica, a própria noção de *experiência* deve ser revista para além de sua objetivação factual, em proveito do rastro que se inscreve, dando-se sensivelmente a interpretar e a re-experimentar. Nessa perspectiva, ser ou não ser vanguarda não é mais em absoluto a questão, até porque autoproclamar-se “vanguardista” hoje seria no mínimo ridículo, para não dizer reacionário... O que não se perde, no entanto, é a interlocução reflexiva com a tradição de vanguarda novecentista, em suas múltiplas etapas, do cubismo à arte pop e bem mais além.

Com Stravinsky, Schönberg, Cage, mas também com a ficção musical de Clarice (lembro também de *Água viva*, uma refinada arte do improviso), descobre-se que mesmo a música pode ser pensante. Foi o que declarou o músico e escritor experimental Pascal Quignard, numa belíssima leitura de textos, acompanhados por cantos, no Teatro da Maison de France no

Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 2013.[30] A aparentemente menos material das artes, a música, talvez seja a que se presta mais à *i-materialidade* do pensamento. Pensamento *concebido* sempre a dois, pelo artista-inventor e pelo público-participador, como arremata Duchamp: “Dou tanta importância àquele que vê [a obra] quanto àquele que a faz”. [31] É evidente que, em relação a cada um desses artistas-pensadores aqui referidos, interessou-me interpretar não a insondável pureza de seus gestos, mas sim o que podemos fazer com o legado de cada um, em conjunto ou separadamente. Pois o verdadeiro lugar e motivo da desdobra é a recepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E INTEMPESTIVAS (QUASE AFORISMOS)

Toda a obra de Nietzsche após o *Nascimento da tragédia* pode ser lida, na contraluz, como uma resposta aguda à inépcia crítica e cultural de seus contemporâneos. A estratégia filosófica precisou, portanto, passar pelo viés crítico, reativo, que Nietzsche nomeará ao fim da vida como *niilismo passivo*, para poder se resolver como *niilismo ativo*, afirmador de um pensamento da arte e como arte.[32] A transvaloração de todos os valores implica esse duplo gesto, verdadeiro *double bind*: com uma das mãos promover a tábula rasa dos valores estagnados da cultura e da arte, e com a outra mão propor outros valores, adequados a um viver-fazer artístico.[33]

A tentativa de aproximar um conjunto vasto de obras a partir do dispositivo conceitual *lixo* (que engloba tanto o objeto pronto da cultura de massa quanto qualquer material orgânico desperdiçado, em princípio inaproveitável) não reduz a multiplicidade de produções heteróclitas ao “mesmo”. Tal é o vezo crítico que se encontra mais ou menos em toda parte: o teórico ou crítico inventa uma categoria e a reproduz sem distinções, reaplicando-a aos artefatos mais diversos. Só se deveria comparar o *incomparável*, o irreduzível às tipologias generalizantes. Motivo pelo qual, mais importante do que o alinhamento de exemplos (sempre precário, sempre insuficiente) seria a análise também ela inventiva de variadas formas-temas da contemporaneidade, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na literatura, na filosofia. Somente assim há pensamento, com efeito, e não como simples reciclagem (o pior que se pode fazer, em artes, com o lixo) de categorias estáveis. *Pois o pensamento*

não é uma substância, nem uma matéria nem mesmo uma função pré-dada. É da ordem do evento que se dá (é um dom) pela conjunção feliz de invenção e recepção artística, sempre com o grande risco de fracasso. O incomparável é aquilo que o artista agencia com suas formas-temas, mas que pode ou não ser recebido e contra-assinado pelo público.[34] Para haver contra-assinatura é preciso participação, envolvimento, escuta das múltiplas vozes textuais ou plásticas que vêm do texto e da obra do outro/da outra. Embora de matriz excessivamente hegeliana, o conceito de plasticidade proposto por Catherine Malabou pode ser útil para fazer avançar o debate: plasticidade corporal e plasticidade artística, inseparavelmente.[35]

*

Dois exemplos inexemplares (pois resistem à simples generalização) ocorridos na interação recente de artistas estrangeiros em contato com a cultura urbana brasileira são úteis para re-ver o modo como somos vistos pelo olhar do outro. Convidado a realizar um trabalho que tivesse a ver com a cultura brasileira, o artista chinês Cai Guo-Qiang escolheu, a partir de fotos pré-selecionadas, como um dos temas o carnaval carioca. Todavia, em vez de compor um redobrimento da imagem folclorizada, ele deslocou o sentido estereotipado, resultando num painel que dá muito a pensar. Com uma técnica que lhe é peculiar, utilizou a pólvora para traçar as figuras de sambistas, sobre um papel que também contém buracos, como se de tiros... Festa e violência se sobrepõem, efetuando uma leitura da cultura carnavalesca a contrapelo.



Já o artista e teórico minimalista David Batchelor, como narrado no número anterior desta *Celeuma*, também realizou uma série de trabalhos a partir de sua percepção das obras em andamento nas ruas de São Paulo, nas quais baldes vermelhos são iluminados por dentro, como modo improvisado (mas recorrente) de sinalização. Fascinado por essa “regra improvisada”, o artista passou a iluminar objetos por dentro, adotando assim a plasticidade urbana.^[36] O ato inoperante nesse caso retirou o estrito utilitarismo da sinalização urbana, referente a obras públicas, revelando-lhes a dimensão sensorial como coisa normalmente olhada, mas não percebida pelo cidadão comum, que cruza com esses elementos quase todos os dias. O artista-tórico Batchelor fez valer a antimensagem de Bochner, segundo a qual, como visto, há uma diferença abissal entre olhar e ver, mirar e perceber. A arte existe para que vejamos atentamente, em todas as suas cores e modalidades, o que normalmente não apreenderíamos se não fossem criados dispositivos de produção e exposição para isso.



Nesses dois exemplos de estranhamento estético, trata-se menos de uma proposta que se opõe à cultura urbana vigente, numa denúncia crítica que redundaria finalmente anódina, e mais de uma releitura deslocadora da cultura de massa, devidamente expropriada em suas funções normais e normativas. No entanto, sublinho que três coisas parecem essenciais às artes plásticas e à literatura para produzirem efeitos reflexivos e não frouxamente repetitivos: uma linguagem inventiva, uma relação densa com o real e uma faculdade imaginativa. Uma obra dita de arte ou de antiarte surge da conjunção desses três fatores: linguagem, referência e imaginação; se um deles falta, a obra permanece não *somente* incompleta (o que é inevitável), mas deficiente.

*

A querela atual em torno do que é uma obra de arte não deixa de lembrar o embate entre os antigos e os modernos, ocorrida no final do século XVII francês, bem como um embate mais recente e ora praticamente findo entre o moderno e o pós-moderno. Enquanto se trabalhar com categorias opostas e estéreis, sem que uma fecunde a outra no mesmo corpo ou no mesmo corpus (artístico, filosófico, amplamente intelectual), a celeuma acerca dos limites da arte, se ela deve ou não tê-los, não avança um passo, imobilizada por polêmicas conservadoras ou inflamadamente vanguardistas, quando há muito já se vive o distanciamento da impotência tradicionalista e da violência de

vanguarda.^[37]

A rica filmografia de Eryk Rocha, em particular o pouco visto curta-metragem “Quimera”, numa parceria com Tunga, além do notável “O som ao redor”, de Kleber Mendonça Filho, rompem com essa discussão polarizada, pois detêm um diálogo, embora irônico, tanto com a indústria cinematográfica quanto com o cinema experimental. Exemplo acabado se encontra no belo e melancólico “Transeunte”, de Rocha, cuja trilha sonora, se ainda se pode chamar assim o material auditivo nesse trabalho experimental, se perfaz com o cancionero dito brega, de modo condizente com o estatuto social do protagonista. São diretores com trajetórias que se anunciam como modo vital de ampliação do repertório cinematográfico brasileiro, bastante corroído pelas comédias de sucesso, reprodutoras da estética global, sem muito acrescentar ao já visto, sabido e consumido.

*

Entre nós, a artista plástica Leila Danziger tem desenvolvido, numa pequena escala, bem longe da fábrica de Hirst, uma densa reflexão acerca da Vanitas, que também acompanha meu projeto ficcional desde o início, com ênfase em *Cantos do mundo*, livro em cuja capa pensei em colocar uma obra pouco conhecida de Cézanne, em que um crânio se mistura às maçãs, assumindo a forma destas. A tradição reinventada de Vanitas marca o limite entre arte e finitude, entre arte e vida, arte como reinvenção da vida, num embate passional com a morte, o que nomeio como *superviver*, no rastro do *Überleben* de Benjamin. Superviver é mais do que viver ou sobreviver, seria a possibilidade por definição infinita de se reinventar a própria vida como arte. Porém, não se trata de “estetizar” a vida, mas de tomar a própria existência como ready-made, um objeto achado para ser reexperimentado em sua estranheza, nas paragens fronteiriças entre arte e não arte ou pós-arte. Outra coisa não desejava Van Gogh ao querer fundar em Arles, no sul da França, uma comunidade de artistas.



Em vez de um fim eternamente agônico e no fundo inócuo do artístico caberia escavar um espaço para os *fins das Artes*, não reguladas apenas nem pelo mercado, nem tampouco pelos órgãos públicos de fomento. Uma combinação complexa entre o público e o privado, em que o artista plástico, o músico, o cineasta, o escritor e outros possam produzir seus trabalhos e intercambiar ideias sem a pressão da subsistência, menos ainda do luxo. Van Gogh precisou imaginar uma espécie de falanstério, uma comunidade de artistas a se implantar em Arles, para a qual Gauguin foi prioritariamente convocado. A finalidade dessa comunidade inovadora seria tanto a de promover o diálogo e as trocas permanentes entre os artistas, quanto a de contribuir para a sobrevivência material. Foi também nesse sentido que, em correspondência com seu irmão Theo, ele planejou um empreendimento que funcionasse como uma rede de contatos com marchands instalados em Paris, Amsterdam e Londres, de modo a garantir a circulação dos trabalhos artísticos e conseqüentemente sua venda. Na correspondência, ressalta tanto a reflexão estritamente artística e cultural (o que estou chamando de supervivência) quanto a preocupação com as necessidades materiais (de sobrevivência).[38] A sobrevida da obra e de seu autor-pintor dependeria dessa capacidade de agenciamento de forças, que partiria da iniciativa

dos próprios pintores, encabeçados por ele próprio, e se dirigiria aos agentes do mercado. Ter um irmão especialista em venda de quadros tornava o empreendimento não apenas venturoso, mas factível, muito embora, por razões psíquico-emocionais, tudo tenha redundado em fracasso.[39]

*

Não se trata de escrever ou fazer instalações contra o mercado. Se fosse assim, praticamente toda a arte pop deveria ser excluída do processo discernidor, sem o qual nunca há crítica efetiva. Se o termo pós-crítica faz sentido, independentemente da noção hegeliana de superação embutida no sufixo “pós-”, seria o de corroer o binarismo mercado X pureza da arte. A questão é relevante mas não se traduz numa simples rebeldia em relação à arte dirigida ao mercado. Sabemos que todas as atitudes rebeldes foram assimiladas pela propaganda da Coca-Cola, por exemplo, ela própria um emblema do pop canônico, reutilizada por seus maiores mestres. Importa, sim, ver se e até que ponto o artista que negocia com o mercado se autoindaga acerca dessa relação, problematizando a questão do financiamento da arte (mecenato público ou privado, autossustento etc.) como parte estrutural e não extrínseca de sua operação inventiva. Warhol, desde que ganhou fama, não parou de produzir enunciados questionadores mas também cínicos de sua relação com o ganho de capital, sentindo frêmitos ao imaginar a caixa registradora computando mais uma venda de obra sua...[40]

*

Se artistas brasileiros, cada um com os recursos que lhes são singulares, do nível de Luciano Figueiredo, Lena Bergstein, Paulo Pasta, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Daniel Senise e Gonçalo Ivo, entre outros, continuam a reinventar a tradição pictórica depois da desconstrução da pintura não é por tradicionalismo, mas porque isso jamais significou a impossibilidade de pintar. A confusão entre *desconstruir* e “destruir” é ordinária, embora equivocada. Pintar, escrever romances ou contos, compor sinfonias, após um século de questionamentos das regras tradicionais, tem como corolário o fato de que o próprio ato de

questionar pode se transformar em convenção e que a retomada de dispositivos clássicos ou modernistas, sob modo de reinvenção, amplia o escopo da arte contemporânea, em vez de paralisá-la. Dialogando com a tradição ou rompendo com ela, nada é dado previamente hoje como tendo um efeito transformador do repertório disponível. Todo efeito real depende do grau de reinvenção proposto, bem como da incidência dos novos valores no campo valorativo da cultura, em particular das artes. Cada um desses pintores citados escolheu seus interlocutores na modernidade: Mondrian, Malevitch, Picasso, Klee, Matisse, Braque, Kandinsky, Arp, da Silva, Pollock, Rothko, entre inúmeros outros. Isso não significa tomar os clássicos modernos como mestres, mas como os instrumentos por meio dos quais esses artistas se tornam mestres de si próprios, convertendo os antecessores borgianamente em precursores. Pois não é nada ilusório constatar que quem veio antes depende das novas gerações para ter sua obra iluminada, a qual, do contrário, pode permanecer num limbo esterilizante. Um dos riscos do mero culto aurático é fixar a obra de arte (ou de antiarte) num pedestal, onde permanecerá intocada, portanto não lida, quase não vista, pois carente de reinterpretação. O que não quer dizer que todas as reinterpretações sejam válidas; em arte, a equivalência é sempre deficiente, no mínimo insuficiente, já que, como disse, importa a afirmação do traço singular, reiterável a partir de sua singularidade em princípio compartilhável com outros artistas e obras. Singular e compartilhável, essa é a natureza do traço *diferencial*,^[41] irredutível a qualquer essência abstrata, mas também a qualquer empirismo aniquilador. Efetivamente incomparável.

*

Alguns prosadores e poetas nos últimos anos têm publicado livros em diálogo explícito com as artes visuais. Alguns deles seguem mas também reinventam a tradição concreta, cujo maior representante vivo é sem dúvida Augusto de Campos. Arnaldo Antunes, ao tempo em que se filiou ao concretismo, trouxe diversos aportes inovadores, os mais importantes ligados à canção popular, à videoarte e à performance. Outros autores intentam abrir seus próprios caminhos, ampliando o leque de referências, sem propriamente objetificar a tradição (Heidegger, novamente): Laura Erber, Veronica Stigger, Nuno Ramos, André Vallias,

Ricardo Lísias, cada um com recursos e consequências próprios, ainda por interpretar.[42]

*

Numa textualidade diferencial, (parênteses) e *grifos* exercem função de abertura suplementar e de ênfase na formulação reflexiva. Abrir mundos no mundo e insistir na enunciação singular constituem modulações possíveis de uma escrita que também se quer pensante.

*

A opacidade pictórica conduz à transparência conceitual, em que a palavra e a imagem se acoplam indissolivelmente, formando uma *palimagem*. Eis o sentido bastante superficial da desdobra de Bochner: opacizar a palavra significa reconduzi-la a seu estatuto de imagem (visual além de acústica), retirando seu status de mera abstração e tornando-a um utensílio ao alcance da mão. Opacizada,[43] quer dizer, pintada à mão, colorida em degradê, a palavra reobtem a materialidade sublimada pelo Significado. O mais conceitual se converte no mais material, obrigando a gente (one, man) a se rever na posição de meros contempladores, em vez de ativos observadores. Tal como Paz interpreta o jogo visual e perquiridor do Grande Vidro e do Étant Donnés... de Duchamp: “A porta de madeira e a porta de vidro: duas faces opostas da mesma ideia. Esta oposição resolve-se numa identidade: em ambos os casos olhamo-nos olhar. Operação-bisagra. A pergunta o que é que vemos? coloca-nos frente a frente com nós mesmos”. [44] Bisagra é a dobradiça, o mecanismo próprio da desdobra: ocorre uma reversibilidade entre a obra ofertada e seu suposto observador, quem olha acaba por ser olhado e obrigado a olhar a si mesmo, interrogando seus valores arcaicos: “ver através da opacidade, não ver através da transparência”. [45]

A arte, afinal, não passa de uma impostura, a impostura da beleza, mesmo ou sobretudo quando parece “feia”. Um jogo de aparências bastante superficial, tal como denunciava Sócrates em seus furiosos ataques contra a *mímesis*. Era assim que viam os ineptos

contemporâneos (não todos, felizmente) de Gauguin seus campos vermelhos e seu Cristo amarelo: horríveis (como se não existissem alguns campos realmente vermelhos e um Cristo amarelo na cruz não fosse mais verossímil do que outro saudavelmente corado!). Do mesmo modo, que os primeiros espectadores da dupla Picasso-Braque consideravam seus trabalhos coisas de criança, por assim dizer a “infância da arte”. É essa defasagem inventiva entre produção e recepção que torna a obra de arte inoperante e por isso mesmo de outro modo produtiva, eficaz, sedutora, nos tempos por vir. A arte está sempre em busca de pósteros que a compreendam e suplementem, escavando leitores-participadores do futuro, pois sabe que os contemporâneos tendem a querer o já visto e consumido, numa palavra, o convencional. Razão pela qual toda obra moderna ou contemporânea (e talvez mesmo qualquer outra) carrega consigo um *teorema de incompletude*, tal como vem consignado na frase de Mefistófeles, que serve de epígrafe a este ensaio.

A impostura da beleza, como demonstra Sarah Kofman, numa leitura soberba de *O retrato de Dorian Gray* [46], está em se mascarar para os leitores e espectadores, em nunca se entregar de todo porque, mais do que o conteúdo ou a mensagem desta ou daquela obra, importam os *modos de leitura*, expressão que eu gostaria de interpretar de duas maneiras distintas. Primeiramente, os modos como um artista *leu* seus predecessores, imprimindo sua marca singular; em seguida, os modos como podemos ler o que os artistas nos propõem, tornando-nos também, por nossa vez, artistas ou antiartistas. Não era esse afinal o sonho de Nietzsche e de Van Gogh, que a existência se tornasse uma vasta comunidade de artistas? Reinterpretar a própria vida como arte ou antiarte, outra coisa não fez Duchamp, rindo muito, por antecipação, dos ineptos que não conseguiam entender (continuam impotentes) que os dados rolariam doravante em outra direção. O riso duchampiano repercute a cada vez que tentam desafiá-lo, denunciando a falsidade e/ou a impostura. Seus críticos estão, sem dúvida, absolutamente certos, trata-se mesmo afinal da impostura de uma beleza sem fim.

[1] Cf. Arendt, Hannah. *Walter Benjamin: 1892-1940*. Tradução Agnès

- Oppenheimer-Faure e Patrick Lévy. Paris: Allia, 2007, p. 12-13
- [2] Hegel, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 187. Grifos meus.
- [3] É a isso que remete a definição do dicionário Houaiss, em particular no que diz respeito à etimologia na *inventio* latina: “*lat. inventio, ōnis* 'descoberta, invenção', do rad. de *inventum*, supn. de *invenire* 'achar, encontrar, descobrir; imaginar, inventar; saber; achar, ver (na história); ler; adquirir, granjear'; ver *-vir*; f.hist.sXV *invençom*”
- [4] Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica e arte e política*. 10 a. reimpressão. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 172-174.
- [5] Cf. Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2ª. ed. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 92-93.
- [6] Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. 2ª. ed. revista e aumentada. Paris: Galilée, 1990 [1986].
- [7] Duchamp, Marcel. À propos des “ready-mades”. In: _____. *Duchamp du signe*. Organização e apresentação Michel Sanouillet; edição revista aumentada em colaboração com Elmer Peterson. Paris: Flammarion, 1994, p. 191.
- [8] Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Op. cit.*, p. 192.
- [9] Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000, p. 230.
- [10] Cf., em especial, Nascimento, Evando. The Senses of In-Materiality. In: Mendes, Victor; Rocha, João Cezar de (Org.). *Producing Presences: Branching Out From Gumbrecht's Work*. Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth, 2007, p. 267-286. Versão em português on-line: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/os_sentidos_da_i-materialidad... (http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/os_sentidos_da_i-materialidade.pdf)
- . Cf., igualmente, Nascimento, Evando. Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI. In: Eyben, Piero; Rodrigues, Fabrícia Wallace (Org.). *Derrida, escritura & diferença: no limite ético-estético*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2012, p. 42-77.
- [11] Constitui uma excelente abordagem à questão da *aisthesis* nos diálogos de Platão o livro de Muniz, Fernando. *A potência da aparência: um estudo sobre o prazer e a sensação nos Diálogos de Platão*. São Paulo: AnnaBlume, 2011.
- [12] Um dos comentários mais instigantes sobre o *Gesamtkunstwerk* wagneriano se encontra em Huyssen, Andreas. Sedução monumental. In: _____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 41-66.
- [13] Schwitters, Kurt. Merz, 1924. In: _____. *Kurt Schwitters: o artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007, p. 161.
- [14] Para as informações sobre a vida de Duchamp, cf. o incomparável estudo de Tomkins, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- [15] Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp*. *Op. cit.*, p. 65.
- [16] *Ibid.*, p. 133.
- [17] Cf. nota 9 acima.
- [18] Wood, Paul. *Arte conceitual*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- [19] Gauguin, Paul. *Oviri: écrits d'un sauvage*. Organização e apresentação Daniel Guérin. Paris: Gallimard/Folio Essais, 2003, p. 138.
- [20] Para a problemática multifacetada da autonomia da arte no campo minado das vanguardas, cf. o estudo clássico de Bürger, Peter. *Theory of The Avant-gard*. Tradução Michael Shaw. Manchester University Press, 1984.
- [21] Uma boa coletânea de textos de alguns de artistas se encontra no livro de Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução

- de Pedro Sússekind et alii. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- [22] Heidegger, Martin. Notas sobre “a psicologia das visões de mundo” de Karl Jaspers. In: _____. *Marcas do caminho*. Tradução Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 44-45.
- [23] Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UBS Pactual, 2008, p. 32.
- [24] Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- [25] Cf. Lispector, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*. Organização Teresa Monteiro e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 95-111. Cf. também Nascimento, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- [26] Cf. Cicero, Antonio. Chega de Fetiche. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 2013.
- [27] Cf. Paz, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- [28] Cf. Oiticica, Hélio. *Encontros*. Organização César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. Cf. também Oiticica, Hélio. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Op. cit., p. 39.
- [29] Esse foi o tema da conferência “Niilismo estético: as artes e o discurso da crise”, que realizei em Vilhena, Rondônia, em agosto de 2013.
- [30] Antes da leitura realizada no palco do Teatro da Maison, imerso em penumbra, foi distribuída uma cópia dos textos intitulados “Quatre Chants”, no original e também numa tradução de Marcelo Jacques. Ao final de cada fragmento, era entoado um *canto* em gravação. “Car la musique *pense*” [Pois a música *pensa*] diz o prólogo do terceiro canto.
- [31] Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp*. Op. cit., p. 122.
- [32] Cf. Nietzsche, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução Marcos Sinésio Fernandes e Francisco José de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- [33] A relação entre vida e arte em Nietzsche se encontra amplamente desenvolvida no excelente livro de Dias, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- [34] Cf. Nascimento, Evando. A tradução incomparável. In: Weinhardt, Marilene et al. (Org.). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Ed. UFPR/Abralic, 2013, p. 71-99.
- [35] Malabou, Catherine. *Plasticité au soir de l'écriture: dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Léo Scheer, 2005.
- [36] Rivetti, Lara. O trabalho da arte: David Batchelor. *Celeuma*, Maria Antonia – USP, n. 2, set. 2013. <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/2/o-trabalho-da-a...> (<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/2/o-trabalho-da-arte/david-batchelor>) (acessado em 02.10.13)
- [37] A querela sobre “o fim da Arte”, com ou sem referência ao pensamento de Hegel, e sobre “a arte contemporânea”, conta já com uma vasta bibliografia, tanto brasileira quanto estrangeira. A título meramente ilustrativo, assinalaria os seguintes livros (alguns bem mais consistentes teórica e criticamente do que outros): 1- Archer, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2- Danto, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP/Odysseus, 2006. 3- Dempsey, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 4- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996. 5- Gompertz, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Tradução Maria Luiz Borges; revisão técnica Bruno Moreschi. Rio de Janeiro: Zahar, 2013; 6- Kocur, Zoya; Leung, Simon (Org.). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford, Malden (USA): Blackwell, 2006. 7-

Sant'Anna, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Rio de Janeiro: Vieira & Lenti, 2003. 8- Sant'Anna, Affonso Romano de. *O enigma vazio*. Ed. Rocco, Rio, 2008. 9- Trigo, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 10- Wolfe, Tom. *A palavra pintada*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

[38] Há diversas traduções em inglês, francês e outras línguas das principais correspondências de van Gogh. Além disso, desde 2009 pode-se contar com a tradução em inglês da correspondência completa e anotada do genial holandês no site de seu próprio museu. Esta é, sem dúvida, hoje a melhor das fontes:

<http://www.vangoghletters.org/vg/> (<http://www.vangoghletters.org/vg/>) (acessado em 11.10.13)

[39] Cf. Naifeh, Steven; Smith, Gregory White. *Van Gogh: The Life*. Nova York: Random House, 2011.

[40] Cf. Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Londres/Nova York: Penguin, 2007.

[41] Cf. Derrida, Jacques. *À dessein, le dessin*. Le Havre: Franciscopolis, 2013.

[42] Cf. também o belo livro de Saraiva, Alberto (Org.). *Poesia visual*. Rio de Janeiro: Oi Futuro/F10 ed., 2013.

[43] O termo opacizar constitui um (quase) neologismo da poeta Lu Menezes. Utilizo-o aqui propositalmente em lugar do dicionarizado “opacificar”. Cf. Menezes, Lu. Apresentação do livro de Azevedo, Carlito. *Sublunar*, 1991-2001. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

[44] Paz, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. 2ª. ed. Tradução Sebastião Uchoa Leite; revisão Vera Lúcia Bolognani. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 72.

[45] *Ibid.*

[46] Kofman, Sarah. *L'imposture de la beauté*. In : _____. *L'imposture de la beauté: et autres textes*. Paris: Galilée, 1995, p. 9-48.

EVANDO NASCIMENTO é escritor, ensaísta e professor universitário, autor dos livros de ficção *Cantos do mundo* e *Retrato desnatural* (diários 2004 – 2007), ambos pela Record. Seu trabalho acadêmico e artístico pode ser acompanhado no site <http://www.evandonascimento.net.br/> (<http://www.evandonascimento.net.br/>)
