

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

As potências da arte contemporânea e a Educação

Maria Cristina Ferrony

São Leopoldo  
2009

Maria Cristina Ferrony

## As potências da arte contemporânea e a Educação

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Educação da  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos –  
UNISINOS.

Orientadora: Profa. Dra. Elí T. Henn Fabris

São Leopoldo

2009

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranqüiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 116).

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é produto do apoio, confiança e amizade de várias pessoas, entre amigos e familiares, a quem sou muito grata.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UNISINOS pela oportunidade que me foi dada e aos professores e professoras do PPGEDU que tive a satisfação de conhecer.

Agradeço à professora Dr<sup>a</sup>. Elí Terezinha Henn Fabris pela orientação prestimosa e incansável que me foi dedicada.

Faço uma menção especial às professoras Dr<sup>a</sup>. Gelsa Knijnik e Dr<sup>a</sup>. Maura Corcini Lopes, do PPGEDU desta Universidade, e à professora Dr<sup>a</sup>. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan, do PPGEDU da UFRGS, pelos radiosos momentos de engrandecimento intelectual.

Agradeço ainda às professoras Dr<sup>a</sup>. Gelsa Knijnik e Dr<sup>a</sup>. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan pelas sugestões pontuais que foram feitas à minha pesquisa por ocasião da defesa da proposta desta dissertação.

Agradeço aos colegas do grupo de orientação pelas contribuições importantes que trouxeram e pela camaradagem que a todo momento tornou esta caminhada mais agradável.

Agradeço ao meu companheiro, Felix Bressan, por sua crença inabalável em minhas capacidades e por haver me impulsionado a realizar este trabalho.

Agradeço ao meu filho, Giuliano Ferrony Bressan, por estar sempre ao meu lado.

Agradeço à minha mãe querida, Maria Cabral da Silva Ferrony, de quem herdei a paixão pela escrita, e a ela eu dedico este texto.

Agradeço à vida, à arte, à arte-vida, que tantas preciosidades colocou ao meu alcance, entre seres, vultos e obras.

## RESUMO

A arte contemporânea é apresentada neste texto como um meio potente na construção de singulares sentidos para o aprendizado que se efetua na vida. O foco da pesquisa está na análise de algumas obras de arte que, a partir de seus efeitos de superfície, promovem essas perspectivas diferenciadas que se dão a ver em alguns elementos específicos da arte contemporânea. As análises das obras “*O Grande Vidro ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo*”, de Marcel Duchamp (1887 – 1968), “*Corpo de Passagem*”, de Vânia Mombach, “*O Nascimento de Afrodite – sobre a origem e criação*” de Dione Veiga Vieira, e “*Carrinho de Boneca*”, de Lia Menna Barreto, foram realizadas buscando-se uma aproximação com as filosofias da diferença, utilizando-se como aportes teóricos alguns conceitos filosóficos de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Felix Guattari e Maurice Blanchot e teorias de arte de autores diversos desse campo. Com as análises, realizadas sem um traçado uniforme relativamente ao método, é reconhecida uma série de sentidos da esfera do sensível que atuam na aprendizagem ampliando as perspectivas diante das verdades propaladas pela Educação moderna ainda em vigor no ensino contemporâneo e nos mais variados setores da vida. A presente dissertação, portanto, fala de possibilidades “outras” no aprendizado que não prescrevem condutas, fórmulas ou modelos, mas que promovem saltos para além do estabelecido.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte contemporânea, educação, arte-vida, transvaloração, fora, rizoma, sem-sentido.

## RÉSUMÉ

Ce texte présente l'art contemporaine comme un moyen puissant à la construction de singulières sens pour l'apprentissage qui se effectue dans la vie. Le point de la présente recherche est posée sur des analyses de quelques oeuvres d'art qui, à partir de ses effets de surface, établissent ces perspectives distincts qui sont perçues dans quelques éléments spécifiques de l'art contemporaine. Les analyses de l'oeuvre "*Le Grand Verre* ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*", par Marcel Duchamp (1887 – 1968), "*Corps du passage*", de Vânia Mombach, "*La naissance d'Aphrodite - sur l'origine et création*" de Dione Veiga Vieira e "*Poussette de poupée*" de Lia Menna Barreto étaient réalisées en cherchant une approximation avec les philosophies de différence, à l'aide des concepts philosophiques de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Felix Guattari et Maurice Blanchot, et aussi bien des théories d'art de plusieurs auteurs de ce champ. Avec les analyses, réalisées sans une méthode uniforme, sont reconnues plusieurs sens à la sphère du sensible qui actuaient dans l'apprentissage amplifiant les perspectives devant les vérités promulguées par l'Éducation moderne encore en vigueur dans l'enseignement contemporain e dans les plusieurs secteurs de la vie. La présente dissertation, alors, parle de possibilités "autres" dans l'apprentissage qui ne prescrit pas de comportements, ou formules, ou modèles, mais qui promouvent du saut par-delà de l'établi.

**MOTS CLÉS:** art contemporain, éducation, art-vie, transvaluation, dehors, rhizome, non-sens.

## SUMÁRIO

<i>IN PROSSES</i> .....	7
<b>1 NA CONDIÇÃO DA CONDIÇÃO DO MÉTODO</b> .....	21
<b>2 ENCONTROS NA ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	29
OS PRIMÓRDIOS – DUCHAMP .....	42
ARTE-VIDA .....	49
TRANSVALORAÇÃO .....	53
O FORA (INTRADUZÍVEL) .....	57
RIZOMA .....	60
<b>3 AS POTÊNCIAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	64
DO ACASO, DA IRONIA, DO SEM-SENTIDO, DO EXTEMPORÂNEO, PERMANENTE CRIAÇÃO INACABADA .....	67
DO PERSPECTIVISMO, DO DESCONHECIDO, DO INACABADO, DA AFIRMAÇÃO DA NEGAÇÃO, DA MORTE .....	75
DOS PERCEPTOS, DOS AFECTOS, DO MITO, DAS SENSações, DOS OBJETOS <sup>84</sup> DA TRANSVALORAÇÃO, DAS <i>HECCEIDADES</i> , DO SIMULACRO, DO HUMOR, DO DEVIR-CRIANÇA .....	92
<b>4 O INACABADO</b> .....	100
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	104



## ***IN PROSSES***

*Se houvesse um axioma para ser grudado à pele de todo  
aquele que vive a arte este poderia ser: A vida é pura  
aparência e dela só é justo distinguir  
as coisas que falam a língua estranha.*

Buscar outra fórmula de trânsito pela vida, por suas misérias e dores, suas cores inefáveis, suas violências e paixões. Permitir que se rompam definitivamente as distinções entre a vida e a arte. Perceber a arte como uma possibilidade, um estado de espírito, um modo de portar-se diante da vida, de criar encontros com o outro, com todo o entorno e, naturalmente, com as camadas interiores. Expandir o campo das percepções e das afecções e daí extrair seus devires. Devorar a vida e os acontecimentos com os olhos da arte e promover um posicionamento distinto e renovado, não necessariamente melhor, nem mais certo, nem mais nobre, apenas um outro olhar, que se desloca de uma posição contemplativa para incidir sobre coisas que antes não eram percebidas e que passam a ser consideradas importantes.



Sob a gerência desse novo olhar, muitas coisas acontecem e contribuem para que se mantenha ao abrigo das forças letárgicas, únicas capazes de desviar a atenção do “admirável mundo novo”, puro movimento que se descortina diante dos olhos sedentos. A ele agregam-se outras forças de famílias próximas como a literatura, a poesia, as línguas estrangeiras, a música, as artes da representação e da quimera – elementos que outrora faziam parte do que unicamente se compreendia por cultura e que hoje, no contexto de algumas sociedades, estão associados a hábitos cultivados apenas por uma elite intelectualizada, sendo admitidos no contexto geral da cultura, mas como signos próprios de um campo isolado, sem uma definição precisa, envolto em mistificações ao seu respeito.

É nesse contexto que a arte, como principal objeto de estudo e atenção, pode ocupar um posto determinante no tocante às escolhas feitas ao longo dos anos. O olhar, as atitudes pretendendo sempre lhe ser fiéis, a despeito de todas as distrações do mundo que parecem se lhe opor na intenção de amortecê-la, desacreditá-la, desprestigiá-la. Num país que promove poucas políticas e programas significativos no sentido de afirmar as artes consideradas “de elite”<sup>1</sup>, que mesmo à revelia continuam sendo desenvolvidas, não é de se estranhar que seus contumazes prosélitos, na posição de marginalizados, percebam na arte muito mais que uma área do conhecimento<sup>2</sup>, mas a própria condição de vida. Uma postura salvacionista? Uma resistência? Entendo como uma possibilidade. Uma estética, mas que não mede forças com a ética, nem com a lógica, nem com a metafísica e que desde sempre as convida a que participem desse percurso leve e denso, todavia. Intenso e extenso. Apaixonante.

Essa elite a que me refiro, não é mais do que uma elite inventada, não por esses apontados como elite, nem por uma designação legitimada que os coloca acima nesse patamar de distanciamento perante os da não-elite, também inventada. É uma invenção

---

<sup>1</sup> “É importante que nesse argumento se reconheça que as artes eruditas compõem um repertório que, ao longo da história, tem-se mesclado com repertórios populares e que continua sendo uma fonte fecunda de hibridações. Ou seja, não apresenta incompatibilidade nenhuma diante de manifestações artísticas de outras matrizes. Neste sentido, seu caráter “elitista” precisa ser tratado como algo que perdura, antes por falta de uma ação mais enérgica em tornar esse repertório acessível a segmentos sociais mais amplos, do que por uma definitiva incompatibilidade de padrões de gosto e de recepção estética. Neste argumento, aceita-se que as artes eruditas tenham no Brasil um alcance social muito inferior ao norte-americano ou europeu, e há um déficit ainda a ser superado” (DURAND, 2000, p.96).

<sup>2</sup> Sobre essa noção de arte-conhecimento serão feitas algumas considerações neste trabalho.

engendradora por aqueles que não se apartam da concepção de que tudo que pertença ao campo da arte é incompatível com uma vida responsável, com o trabalho duro. A concepção de arte, portanto, como alienação, como aquilo que desvirtua a retidão programada para atender aos fins desenvolvimentistas e empreendedorísticos da contemporaneidade e cumprir com os planos governamentais empenhados em neutralizar e homogeneizar as mentes.

A vivência no meio artístico universitário pode promover grandes distensões no campo da moral. Nesse ambiente, não há motivos para ser tão crítico, tudo é aprovação, festa, risos, excessos, o despertar de sensibilidades ocultas, ressonância das conversas e dos interesses. A aproximação com as artes reafirma o significado de transgressão, admitido com naturalidade nesse campo. A transgressão latente, um olhar distinto ou romântico dirigido à vida. Vida que, para viver intensamente, está condicionada ao ato de forçar o limite das escolhas. O significado de transgressão assume diversas formas no campo da literatura e da filosofia e comumente vem carregado de atributos pesados, condicionado à idéia de condutas rebeldes e desmesuradas. É a violação das leis. Mas o texto que aqui se apresenta como dissertação de mestrado vai aludir à transgressão que se insere no campo da estética<sup>3</sup>, na superfície das coisas; a transgressão que ocorre na soma com a arte, como atributo indispensável para a potencialização de seus efeitos<sup>4</sup> na Educação.

A paixão pela vida leva à transgressão – transgredir a não-vida é fundamental para poder viver. É preciso estar apaixonado para transgredir; por algo, por alguém. Nesse sentido, as escolhas não existem de fato, somos escolhidos. E a arte não foi uma escolha, foi um caminho possível na transgressão da não-vida, uma potência na qual há a ação de

---

<sup>3</sup> “[...] tradução da palavra grega *aesthesis*, que significa conhecimento sensorial, experiência, sensibilidade. Foi empregada para referir-se às artes, pela primeira vez, pelo alemão Baumgarten, por volta de 1750. Em seu uso inicial, referia-se ao estudo das obras de arte enquanto criações da sensibilidade, tendo como finalidade o belo. Pouco a pouco, substituiu a noção de arte poética e passou a designar toda investigação filosófica que tenha por objeto as artes ou uma arte. Do lado do artista e da obra, busca-se a realização da beleza; do lado do espectador e receptor, busca-se a reação sob a forma do juízo de gosto, do bom-gosto. A noção de estética, quando formulada e desenvolvida nos séculos XVIII e XIX, pressupunha: 1. que a arte é produto da sensibilidade, da imaginação e da inspiração do artista e que sua finalidade é a contemplação; 2. que a contemplação, do lado do artista, é a busca do belo (e não do útil, nem do agradável ou prazeroso) e, do lado do público, é a avaliação ou o julgamento do valor de beleza atingido pela obra; 3. que o belo é diferente do verdadeiro” (CHAUI, 2000, p. 411).

<sup>4</sup> “Efeitos de superfície” a partir de concepção deleuzeana sobre a compreensão dos estoicos.

singulares “sentidos” que dão sentido à vida. Na vida-arte há uma movimentação para todos os lados, sem juízo de valores ao que se refira à qualidade disso ou confirmação, validade.

Atravessada por essa perspectiva de vida como arte, trabalho desde 1986 em diversas atividades artísticas e relacionadas à arte. Meus trabalhos, enquanto prática, vão desde a confecção de pinturas e esculturas até a atuação como disciplinada restauradora de pinturas murais e também como auxiliar em execução de cenários e figurinos para teatro. As atividades que ocorrem em atelier envolvem uma vasta gama de ofícios, desde a elaboração de projetos, passando pelo desenvolvimento de protótipos até a execução das obras propriamente ditas. No campo da documentação, no ano de 1997, juntamente com o escultor Felix Bressan, desenvolvi um CD-ROM sobre artes visuais no Rio Grande do Sul que apresenta a produção artística dos anos 90 com textos, imagens e vídeos de diversos artistas, teóricos e espaços de arte, além de obras contemporâneas de música erudita produzida neste Estado.

No desenvolvimento deste trabalho, apresento elementos da arte contemporânea que atuam como potências na construção de “saberes” múltiplos, através da ampliação da percepção. Entendo que esses saberes gerados não obedecem a determinações prévias relativas a qualquer campo moral, pois que derivam de acontecimentos que se dão no incorpóreo, nas sensações, no indeterminado. O que não significa que sejam desprovidos de potência afirmativa e que não carreguem, em seu longo processo, uma quantidade ampla de recursos aos mais variados setores da vida, essa vida que nos afeta. Sobre esses saberes, que também defino como “não-saberes”, sabe-se, no âmbito da arte, que são potências imperiosas, que estão presentes mesmo e até mais, às vezes, na sua ausência, na sua negação. E a Educação? No que isso afeta a Educação? Primeiro: a que Educação me refiro?

Valho-me da compreensão de Educação como acontecimento que se dá na experiência, aquilo que nos passa, como na definição de Larrosa Bondía (2004, p. 21). “[...] a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Um acúmulo de potências que promove construções afirmativas na esfera cultural. Que sentidos (saberes/não-saberes) poderiam ser gerados a partir do estreitamento entre a sociedade e a arte contemporânea? Estariam na ordem da

classificação? O que não está na ordem da classificação perpassa as atribuições da Educação no sentido formal, a Educação institucional, que tem definidas as matérias clássicas de estudo, em que a própria disciplina de artes se inscreve numa grade curricular. Esta pesquisa atenta, portanto, para os sentidos do âmbito do não-classificável, do sem-sentido, que são possíveis na vivência com a arte contemporânea, que não seriam os mesmos antes dela e nem para além dela. É o que advém da arte do agora e que nos atravessa. Podemos perceber como essas potências atuam sobre nós, como nos fazem dançar, rir, chorar, desdenhar da razão suprema e até mesmo da desrazão, ou como simplesmente repercutem na vida de forma afirmativa na esteira do pensamento contemporâneo.

A arte contemporânea entra no currículo da Educação formal, mas uma abordagem sua mais concisa é raramente oportunizada nesse ambiente, por suas características, que ultrapassam as convenções disciplinares, embora não seja impraticável. A Educação formal ainda reproduz os moldes da Educação moderna, que estabeleceu o currículo da atualidade focado nas ciências exatas. As artes, que em outras culturas e períodos da história já foram consideradas fundamentais, cederam lugar a outros saberes compreendidos como superiores na efetivação da supremacia dos discursos teóricos, que obedecem a outras lógicas: de mercado, políticas, científicas. E, portanto, disciplinas como a matemática, a física, a química e a informática passam a ser necessariamente concebidas como de primeira excelência.

Na civilização grega, a arte pela primeira vez é compreendida pelo seu valor estético desvinculado de sua função religiosa ou política. As escolas de arte proliferaram, e, em determinados períodos, alguns artistas gozaram de ampla reputação, pois atingiram em sua obra graus de perfeição nunca antes observados na história. Os artistas gregos experimentavam continuamente, evitando as formas convencionais. Os gregos que recebiam educação discutiam pintura e escultura como discutiam teatro e poesia, “elogiavam sua beleza ou criticavam sua forma e concepção” (GOMBRICH, 1985, p. 66). Podemos atribuir a esse período as primeiras noções de arte sem finalidades puramente exógenas, quais sejam de ordem religiosa, moral ou política.

Após alguns séculos de neutralização das artes, transcorridos durante o período medieval, em que o clero, aliado à monarquia, estabelecia uma abordagem estética sujeita aos cânones admitidos, chegamos à Renascença, quando, em um resgate da cultura clássica greco-romana, novamente passam a compor o imaginário poético as motivações pulsantes da arte compreendida como uma potência vital. É nesse período que suas características máximas de arte como vida se instauram novamente como uma possibilidade, como uma perspectiva diante das fórmulas de vida restritivas.

Nesses dois momentos percebe-se um fator distintivo na Educação. As artes perfaziam, juntamente com as outras áreas do saber, um campo importante que, no conjunto, visava a promover a formação integral dos aprendizes, naturalmente salvaguardadas as diferenças de classes, de culturas e de regimes políticos. Mas o que é importante de se atentar é para a importância que tinham as artes no desenvolvimento dessas culturas. O movimento de sua despotencialização se dá na mesma razão de um aumento do racionalismo cartesiano, instaurado a partir do século XVII, que ainda respinga no atual sistema de ensino.

As instituições de ensino da atualidade seguem, na maior parte dos casos, a mesma estrutura inflexível e homogeneizante definida desde sua constituição, a partir do século XVII, com a formação de escolas públicas não eruditas, voltadas à domesticação dos corpos, tomando por fundamento primeiro os textos bíblicos difundidos (após a tradução para o alemão da bíblia) nas escolas dominicais luteranas. O peso dessas definições de caráter tradicional, que ainda bafejam nos currículos duros da atualidade, gera estados de desconforto e mesmo de sofrimento por parte de muitos que freqüentam o ambiente escolar. A náusea resultante, portanto, é um forte indicativo de que desalojar algumas certezas nesse campo é importante. Hoje, em muitas escolas, os moldes do ensino procuram estar atentos à lógica do empreendedorismo, que entende o aluno como um cliente em potencial. É uma relação entre o princípios que atuam na contemporaneidade e que necessariamente ultrapassam os muros da escola, tornando-a parte desse plasma contingente onde tudo ou nada mais pode ser apreendido sem uma profunda reflexão.

[...] tornar a escola eficiente e produtiva. Ao mesmo tempo, mostra suas relações com o estado que, desde sua gênese, tem apontado para uma crescente governamentalização, isto é, a escola servindo como lócus privilegiado na constituição de sujeitos modernos, vai exercendo o governo dos sujeitos e adequando-os às funções do Estado (FABRIS, 1999, p. 36).

Fabris atenta para a forma como o Estado vem promovendo melhoramentos estruturais no sistema educacional, o que facilita o controle dos corpos e mentes do sujeito moderno. Sem deliberar sobre as questões essencialistas com relação ao que se tornou institucionalizado na conformação dos currículos, devemos ao menos nos deter sobre as questões históricas e sociais que foram determinantes na consolidação desse quadro que hoje se apresenta como uma “verdade” inquestionável. Devemos nos perguntar, do ponto de vista de uma arqueologia do saber e do poder, no rastro de Foucault, sobre os discursos que construíram as nossas noções sobre moral e ética, sobre cultura e sobre o que é considerado fundamental para a construção do conhecimento. “Por que esse conhecimento e não outro? Por que essa concepção de verdade e não outra? Por que queremos que alguém se transforme em uma coisa e não em outra?” (CORAZZA e TADEU, 2003, p. 38 - 39). Ou talvez devamos nos perguntar do ponto de vista de uma genealogia da moral no sentido nietzscheano sobre o incerto, sobre a contingência histórica que, a despeito de toda sua fragmentalidade, definiu o paradigma moderno da moral, hoje incorporado pelo sistema educacional.

As “verdades” *a priori* que gozam da melhor crença são, para mim – *suposições até segunda ordem*; por exemplo, a lei da causalidade e outros hábitos muito exercitados da crença estão tão incorporados, que *não* acreditar *neles* seria fazer sucumbir o gênero. Por isso são verdades? Que conclusão! Como se a verdade fosse provada com o fato de que o homem permanece na existência!” (...) “*O mundo verdadeiro e o aparente*” – essa oposição é reconduzida por mim a *relações de valor*. Projetamos as *nossas* condições de conservação como predicados do ser em geral. Que, para prosperar, tenhamos que ter crenças estáveis, disso fizemos o fato de que o mundo “verdadeiro” não é nenhum mundo mutável e submetido ao devir, mas, antes, um mundo *que é* (NIETZSCHE, 2008, p. 265 e 268).

A teoria educacional e, em particular, a teoria curricular, conforme Sandra Corazza e Tomaz Tadeu, são “a morada da verdade, do sujeito e da moral” (CORAZZA e TADEU, 2003, p. 49). Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) renuncia à noção de Verdade quando

afirma não existir senão a aparência. A “verdade” é uma interpretação. Vivemos essa interpretação, que, longe de estar certa ou errada, é uma ficção que asseveramos. Qual o momento exato em que nasceram as bases estruturais definidoras de quais os tempos e recuos e pausas e etapas que compõem um currículo institucionalizado como tal? Sabe-se que essa conformação foi se fazendo em alicerces transcendentalistas, sob os olhos atentos do “eu cogito” cartesiano. Sabe-se que essa conformação curricular é uma ficção na qual milhares de estudantes e professores alicerçam suas vidas.

Na escola, definimos muitas coisas, delineamos caminhos, confirmamos algumas escolhas e descartamos outras. Permitimos que nos sejam sufocados desejos e todas as nossas ações e pensamentos considerados desapropriados. Nossos conceitos recebem nomes próprios ou são renomeados. Somos construídos em parte, podendo resultar em um corpo denso, localizado, circunscrito em um espaço e tempo definidos. Tornamo-nos. Sem a escola, é impossível imaginar uma outra forma tão poderosa de produzir o sujeito, com todas as características que o definem como um ser em harmonia ou em desarmonia com o ambiente em que vive. É inevitável sua passagem pela instituição para que seja definido o rosto que irá apresentar como sendo seu. Quantas outras possibilidades ceifadas... Quantos rostos que se perdem, desmancham ou desaparecem pelos imensos e cinzentos corredores da escola. Há que se perguntar se aquele que absorve apenas o básico do ensino (acúmulo de saber institucionalizado) é realmente mais feliz ou apenas permanece em estado de espera até que seja atravessado pela “dor da existência sem criação”. Pois é na dor da ausência de arte, de poesia, que o homem, em sua maturidade emocional, compreende o real sentido de felicidade, naquilo que lhe falta, o vazio a preencher. Aquilo que está sempre a buscar. Essa movimentação em si já pressupõe rasgos de felicidade somente possíveis nesses lampejos estéticos.

Criar – essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve. Mas, para que o criador exista, são deveras necessários o sofrimento e muitas transformações. Sim, muitas mortes amargas deverá haver em vossa vida, ó criadores! Assim, sereis intercessores e justificadores de toda transitoriedade. *Assim falou Zarathustra* (NIETZSCHE, s/d, p. 101).

E criar é ação... E o que mais aflige é como o “criar” é constrangido no meio educacional, que impõe a supremacia da palavra perante o gesto. O gesto, expressão atávica da arte, nos domínios das instituições de ensino, permanece contido, dirigido, mapeado. Não me refiro ao gesto como a prática já incorporada dentro da lógica disciplinar (saberes do campo da motricidade, desenho geométrico etc), mas como figura de linguagem que diz dos delírios da arte, das promoções estéticas e convulsivas geradas a partir da arte e que não são admitidas no campo educacional, pela forma como se estabeleceu o controle das manifestações físicas consideradas desmedidas.

As ações que se criam na escola não admitem, portanto, a livre manifestação do gesto; existem regras e sistemas ordenados que naturalmente limitam o campo da criação artística na sua complexidade. A disciplina dos corpos, expressão atávica desses domínios, se exerce em conformidade com outros domínios igualmente reguladores e ordenadores, como as prisões e os hospitais.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, “corpos dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo (FOUCAULT, 1999, p. 119).

O ensino de arte na escola situa-se forçosamente numa perspectiva segmentada e alia-se a outros setores na Educação que travam os mesmos embates em busca de novas paisagens menos opressoras em plena era da pós-modernidade. Os estudos contemporâneos em ensino de arte desenvolvem-se, na sua maioria, a partir de preceitos da arte entendida como um campo de conhecimento complexo. Esses estudos tiveram início nos anos 60 no âmbito internacional, quando foram colocados em questão os métodos educacionais da disciplina de artes, que oscilavam entre o livre fazer, por um lado, e a reprodução de técnicas e estilos, por outro. Para fins de tentar re-elaborar esse contexto instável, alguns professores norte-americanos e ingleses criam a DBAE (*Discipline Based Art Education*), que visa incorporar, junto ao ensino de artes, quatro disciplinas fundamentais na sua aplicação para fins didáticos: a crítica, a estética, a produção e a história da arte. No Brasil, a Proposta Triangular, um sistema epistemológico de ensino de artes conduzido e



sistematizado inicialmente pela arte-educadora Ana Mae Barbosa<sup>5</sup>, opera, desde os anos 90, com três conceitos básicos, após inúmeros debates e adequações à realidade brasileira: o fazer artístico, a leitura da imagem (fruição) e a contextualização, que partem da proposta internacional, compreendida na DBAE, mas difere desta por realizar uma abordagem mais popular que visa alcançar os mais distintos campos da cultura.

Mas, na grande maioria das escolas brasileiras públicas e privadas, o currículo desenvolvido na disciplina de Artes Plásticas ainda redundava na transmissão do conhecimento de algumas poucas técnicas e de um pequeno aparato teórico, geralmente relacionado às datas folclóricas, fato que não preenche as expectativas mínimas do ideal estabelecido pelo atual programa do ensino de artes. O currículo de Educação Artística, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), deveria contemplar esse largo espectro de atribuições. Além do estudo prático e do conhecimento das técnicas, estabelece como fundamental a compreensão dos seus conceitos, da sua abrangência e inter-relação com a sociedade e com o mundo, sua contextualização histórica e sociológica, a necessária familiarização com a arte antiga e moderna, e, evidentemente, com a arte contemporânea. Apesar da importância dessa disciplina ser asseverada pelos Padrões Curriculares Nacionais (PCNs), a realidade demonstra que, mesmo com a obrigatoriedade de sua instituição nas escolas brasileiras desde o ano de 1971, o ensino das artes é alvo de forte preconceito e descaso, sendo geralmente absorvido pelas demais disciplinas a título de complementação ilustrativa ou recreativa, não sendo possível, portanto, o desenvolvimento de seus pressupostos básicos. Apesar dos muitos esforços na tentativa de superar essa situação problemática e das elogiáveis contribuições de autores/pesquisadores no desenvolvimento de programas sociais de formação de professores de arte, na fomentação de debates, na organização de vivências junto a espaços de arte, na produção de livros e textos relacionados ao tema, bem como de livros didáticos altamente elaborados sobre arte, a disciplina ainda assim se manifesta de forma praticamente invisível na maioria das escolas.

---

<sup>5</sup> Educadora brasileira, pioneira em arte-educação com ampla atuação nacional e internacional. Nos anos 90 exerceu importante papel na condução e sistematização do primeiro programa educativo em arte com a aplicação da Proposta Triangular, que ainda hoje é utilizado pela maioria dos programas de Ensino de Arte no Brasil.

Como é possível que não se possa ver ou sentir aquilo que existe apenas na condição de ser visto ou sentido, não havendo outra razão de aí estar? Como se dá que a noção de arte, tendo sido constrangida de tal maneira nos saberes escolares, a ponto de não mais representar uma ameaça ao seu caráter disciplinatório, possa ainda justificar a luta por sua permanência nesse meio, cada vez mais conformada a essa lógica regimentar? Enquanto disciplina, a arte vira estrato. Estratificada, deixa de ser arte e vira “outra coisa”. É então uma atividade, um enunciado de signos reconhecíveis e passíveis de serem codificados, é um saber instituído. Podemos compreendê-la e até mesmo atribuir-lhe um valor real. Seu gesto selvagem, seu andar vagabundo é interrompido. Essa arte “outra coisa”, pode muito bem compor um currículo estabelecido da escola contemporânea.

O presente trabalho parte da premissa que a arte em si como experiência de vida pode inserir-se no campo da Educação como uma possibilidade “outra” a operar com “outros” atravessamentos também alheios a esse campo. Atentando para a produção de sentidos a partir de leitura de obras de arte contemporânea, quer mostrar que a Educação se faz por múltiplos processos e, portanto, também a partir das potências percebidas na experiência por meio dessa forma de expressão. Acontece na relação direta com as emergências do agora-agora.

No primeiro capítulo, descrevo a maneira como realizei a pesquisa, desde o princípio advertindo o leitor de que se trata de um exercício que não tem por intenção percorrer um caminho normativo. Apresento o campo de ação da pesquisa, que inicia com uma contextualização da arte contemporânea, concentrando-se ao final nas análises de obras de arte. Faço uma descrição dos procedimentos que foram adotados nas análises.

Em um aprofundamento no sistema da arte contemporânea, objetivando com isso aproximar o leitor do tema, o segundo capítulo adentra em seus elementos mais característicos que são fundamentais para a sua compreensão. A arte contemporânea é comentada a partir do atravessamento com alguns conceitos filosóficos e com algumas teorias e fundamentos de arte de autores diversos, críticos e artistas.

No terceiro capítulo, são apresentadas as análises de obras de arte propriamente ditas, iniciando-se com uma obra de Marcel Duchamp. Logo após, são analisadas obras de

três artistas plásticas que atuam e vivem no Rio Grande do Sul, como campo de investigação de elementos característicos da arte contemporânea que atuam como potências na formação de sentidos.

O último capítulo encerra esta pesquisa, que procurou, desde sua concepção, malgrado os desvios equivocados de percurso e largos intervalos de improdutividade ocorridos, percorrer os fluxos descontínuos próprios ao campo da arte. Trata-se de considerações finais “inacabadas” ou, mais precisamente, sem a intenção de fechar conceitos, a título de manter o livre curso de conversas, proposições e aspirações que podem ser disparadas a partir da aproximação com essa espécie de problemática que pertence à esfera do sensível.

Esta dissertação opera com formas específicas no emprego de alguns conceitos filosóficos. Na seqüência, portanto, estão relacionados os termos que se definem por essa distinção, a saber: “sentido”, “efeitos de superfície” por Gilles Deleuze em *A Lógica do Sentido*, “sensação”, por Deleuze em *Francis Bacon: lógica das sensações*, e “perceptos” e “afectos”, por Deleuze e Felix Guattari em *O Que é a Filosofia*.

Dos sentidos:

*Não há sentido que não se apóie no não-senso (WAHL, apud ALLIEZ, 2000, p.132).*

Em *Lógica do Sentido*, Deleuze distingue o sentido de significado<sup>6</sup>. O sentido é incorporeal, inexpresso e apreendido no corpo como sensação sem-sentido. “O não-sentido não é de forma alguma o absurdo ou o contrário do sentido, mas aquilo que o faz valer e o produz circulando na estrutura” (DELEUZE, 2006, p. 226). O não-sentido, portanto, como a condição do sentido. O sentido enquanto entidade não existe e escapa à representação, interpretação e significação. É próprio de um saber que é não-saber.

---

<sup>6</sup> “É curioso constatar que toda obra lógica concerne diretamente à significação, às implicações e conclusões e não diz respeito, a não ser indiretamente, ao sentido” (DELEUZE, 1968, p. 34 - tradução nossa). “*Il est frappant de constater que toute l’oeuvre logique concerne directement la signification, les implications et conclusions, et ne concerne qu’indirectement le sens*”.

Digamos que o sentido é ele próprio a maquinaria que Deleuze emprega para fundar como produção contínua, jamais preposta e jamais imobilizada, tudo o que se dá como pensamento – Ou, para dar a definição de Deleuze, que não a anuncia: o sentido é equípote ao originário do pensamento para aquém de sua articulação em conceitos (WAHL, *apud* ALLIEZ, 2000, p. 119).

Das sensações:

*A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si* (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 213).

Na análise da obra de Bacon, em *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007), Deleuze mostra que a obra de arte escapa à representação e se afirma como pura sensação. Sensação é vibração. Embora não seja qualitativa nem qualificada, possui uma realidade intensiva, sem dados representativos, mas variadas formas (DELEUZE, 2007). Excitação, “vibração contraída, tornada qualidade” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 271). A sensação capta as forças sonoras das forças não-sonoras e torna visíveis as forças invisíveis. A sensação só se realiza no material se este entrar totalmente na sensação.

A sensação que se produz está além do “ver” e do “sentir”, ela é um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento (ROLNIK, 2002, p. 2 e 3).

Dos perceptos:

Segundo a definição de Deleuze e Guattari, os perceptos são as sensações mesmas, independentes do estado daqueles que os experimentam; não são mais, portanto, as percepções do vivido (DELEUZE e GUATTARI, 2007). A arte extrai os perceptos das percepções. O percepto é paisagem não-humana da natureza. Pode ser microscópico e, todavia, saturação.

### Dos Afectos:

Na acepção deleuzeana: “Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles.” (DELEUZE, 1988a). Não são mais afecções, “não são sentimentos, são esses devires que desbordam o que passa por eles (ele torna-se outro).” (DELEUZE, 1991). Os afectos distinguem-se dos “afetos” por sua natureza de reciprocidade que se dá necessariamente.

Afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Spinoza: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Neste sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não-pessoal (LINS, 2005, p. 1254).

### Dos efeitos de superfície:

Deleuze demonstra a reversão do platonismo operada na filosofia a partir dos estóicos, que compreendiam os efeitos como sendo idealidades exprimíveis – não as coisas, nem os corpos, mas o que se pensa das coisas e o que se diz delas, o incorpóreo. Os estóicos afirmavam que apenas os corpos existiam e que somente eles poderiam ser causas de alguma coisa. Os corpos são causas uns em relação aos outros de certos *efeitos de superfície*. “Não há causas e efeitos entre os corpos”<sup>7</sup> (DELEUZE, 1968, p. 13 – tradução nossa). As idéias, para os estóicos, são sempre um efeito das relações entre os corpos, um efeito incorpóreo. Os efeitos de superfície são os simulacros mesmos, transvalorados.

---

<sup>7</sup> “Il n’y a pas de causes et d’effets parmi les corps”.



## 1 NA CONDIÇÃO DA CONDIÇÃO DO MÉTODO

Minha intenção, como pesquisadora, foi demonstrar a possibilidade de formação de sentidos (saberes/não saberes) através do estreitamento com a arte contemporânea a partir de suas potências. Foi atentar, através de análises de algumas obras de arte contemporânea, para esse potencial que se engendra num intraduzível fluxo de intensidades e velocidades, transformando os ambientes em que opera – saberes, ainda no âmbito do percebido, que desarticulam necessariamente outros saberes, desestabilizando as estruturas disciplinares. A partir de análises de obras selecionadas, investiguei elementos pontuais que demonstram explicitamente como característica esse caráter desestabilizador.

Por que pensar a arte contemporânea? Pelo simples fato de ver aí uma possibilidade de produzir acontecimentos que movimentam e modificam a atmosfera do meio em que é admitida – a arte contemporânea como possibilidade de desterritorializar a grade linear, a matéria formal de qualquer contexto, e, em última análise, a escola, justificando-a para além de seus pressupostos básicos de ensino, de disciplinaridade, de sujeição. As ações da

arte contemporânea colocam em circulação um arsenal de potências que costumam ficar inertes na Educação formal a título de uma pretensa manutenção da ordem disciplinar.

Entendo que, para a realização desta pesquisa, foi fundamental não delimitar rigidamente um campo de atuação como uma prática que pouca ou nenhuma importância atribui aos fatos dispersos que, isolados, em conjunto, incontinentes ou aleatórios, se manifestam e proliferam independentemente e que dão sentido à idéia de arte como vida, que tentarei capturar a partir dos aportes teóricos que pretendo utilizar. Destarte, não houve preocupação em trabalhar com meus “intercessores”<sup>8</sup> de maneira circunscrita e setORIZADA, compondo blocos de significação organizados. Não foram negligenciados quaisquer conhecimentos transversais já incorporados ou que surgiram ao longo da pesquisa sob o pretexto de não estarem alinhados ou em cadeia hierárquica temporal ou espacial. Por outro lado, a não-utilização de outros referenciais análogos, igualmente significativos, que não foram referendados, se deu pura e simplesmente (nunca única e exclusivamente) por razões da brevidade de tempo e também por minha escolha dessa forma de pesquisar, que é “uma” perspectiva.

Na esteira desta pesquisa, houve a intenção de tecer algumas considerações sobre o sistema da arte contemporânea, utilizando como ferramentas conceitos de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Felix Guattari e Maurice Blanchot, além de escritos de artistas, teóricos e críticos de arte. Não houve uma pretensão purista de utilizar esses conceitos complexos de forma propositiva ou expositiva; foram suas provocações geradas, seus desdobramentos e fundamentalmente suas aspirações positivas que interessaram a esta pesquisa. A escolha por esse referencial teórico corresponde às peculiaridades deste tipo de pesquisa que opera com artefatos culturais específicos do campo da estética e foi fundamental para o desenvolvimento da problemática e, na seqüência, da construção da dissertação.

---

<sup>8</sup> Sobre os “intercessores”, utilizo o termo na acepção deleuzeana para me referir às referências estéticas e teóricas que utilizo na pesquisa. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (DELEUZE, 1992. p. 156).

As imagens do pensamento<sup>9</sup> que sustentaram esse trabalho pretenderam acercar-se da concepção deleuzeana de um pensamento que sai da imobilidade na sua relação entre signos e criação. Ao recusar as imagens dogmáticas ou morais do pensamento fundado na representação, Deleuze (2006a) propõe uma nova imagem do pensamento, um pensar com a possibilidade de criar conceitos. As imagens de pensamento, portanto, nesta pesquisa, foram criadas a partir de documentos literários, filosóficos, plásticos e de expressão sensível, que promovem essa possibilidade junto à análise de obras de arte contemporânea.

Procurando demonstrar algumas possibilidades de articulação da arte contemporânea num âmbito que transpassa as limitações da Educação no plano institucional, identifiquei elementos pontuais que operam em tais articulações utilizando como campo de movimentação para essa pesquisa conceitos como: a transvaloração, de Nietzsche, o “fora”, de Blanchot, que, transposto do campo da literatura para a arte contemporânea, faz a sua relação com o mais além da arte; e “rizoma” de Deleuze. Ao operar com esses conceitos procurei estabelecer as relações que se criaram na conformação do pensamento que permeia a arte contemporânea.

Na impossibilidade de realizar a pesquisa adensando as características de outros tantos referenciais citados ao longo dela, fiz um recorte dentro dessa condição, tomando como objeto de análise a obra “*A Noiva despida por seus celibatários, mesmo*” ou “*Le Grand Verre*” de Marcel Duchamp, um marco referencial na história da arte que, embora não pertença ao período em que se inscreve a arte contemporânea, é considerada, no campo da arte, como o maior referencial estético e filosófico para a apreensão das suas principais características, e obras de três artistas contemporâneas locais atuantes: Lia Menna Barreto, Dione Veiga Vieira e Vania Mombach, pretendendo com isso demonstrar de que maneira essas obras convergem nas linhas de pensamento filosófico contemporâneo e como, no contexto em que operam, colocam suas idéias em circulação, atuando como

---

<sup>9</sup> Como se constrói a imagem de um pensamento é algo relacional, sempre se parte de um pressuposto implícito fundamentado em uma base preestabelecida. Na filosofia ortodoxa, por exemplo, “o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro” (DELEUZE, 2006a, p. 192) Como no caso próprio da filosofia a que se refere Deleuze, o valor da imagem é determinante na constituição do pensamento. Segundo Deleuze, Nietzsche, em sua filosofia, reverte a imagem moral do pensamento ao propor um outro exercício do pensar.



potencializadores na criação de sentidos singulares que ainda hoje são assimilados com resistência pelas instituições e diferentes sistemas de ensino.

A forma como atuei sobre os materiais escolhidos para as análises foi definida durante a aproximação com eles, procurando auscultar suas particularidades, sem com isso fechar-me a cada desvio de trajeto que se apresentasse. A escolha das obras foi feita durante o período em que estabeleci alguns encontros com as artistas plásticas. Entendo que, no atravessamento com as obras de arte contemporânea, a produção de saberes se dá invariavelmente, mas houve uma preocupação em escolher obras que melhor pudessem promover o desenvolvimento das análises, nas quais procuraria dar ênfase aos elementos potencializadores da produção de sentidos não percebidos de maneira óbvia.

A opção em realizar as análises sem a definição prévia de um método uniforme e movida pelas indeterminações das circunstâncias se deu em função das distintas peculiaridades de cada uma das obras. E uma compreensão foi mantida como uma constante na presente pesquisa, no que respeita às análises: por se tratar de análises de fenômenos sensíveis inscritos num campo que não obedece a postulações fundadas na racionalidade, a identificação das potencialidades ocorreu devido ao amplo espectro de leituras possíveis. O perspectivismo nietzscheano assumiu uma medida fundamental para a exposição dos sentidos.

A partir de uma abordagem descontínua, em que procuro estabelecer uma conversa com as obras, a presente pesquisa procura apresentar, nas análises descritas, algumas dentre outras tantas possibilidades de leitura em que as potencialidades da arte contemporânea se fazem presentes de forma clara e inconteste. Na definição de Maria Helena Martins, teórica literária brasileira, o conceito de “leitura” pode ser sintetizado de duas formas: leitura como decodificação mecânica e leitura como um processo de compreensão “Essas duas caracterizações são complementares, pois ao lermos precisamos necessariamente de ambas. Para compreender precisamos decodificar e se apenas decodificamos sem compreender, a leitura não acontece” (PILLAR, 1999, p.11). Mas a autora assevera que, no âmbito da arte, a leitura de uma obra opera por outras vias...

[...] a marca maior das obras de artes plásticas é querer dizer o indizível, ou seja, não é um discurso verbal, é um diálogo entre formas, cores, espaços. Desse modo, quando fazemos uma leitura, estamos explicitando verbalmente relações de outra natureza, da natureza do sensível (MARTINS *apud* PILLAR, 1999, p. 15 e 16).

As obras analisadas compreendidas como potências que operam pelos regimes do assignificante, e não como formações discursivas que, como nos mostra Foucault em *A Ordem do Discurso*, sempre se produzem em razão de relações de poder. “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2005, p. 10). A arte utiliza-se da linguagem como forma de tentar se traduzir num regime de signos legíveis, mas, conforme Deleuze e Guattari (1995), apoiados nos estudos do lingüista Hjelmslev, a linguagem é sempre formada por signos sem significado, de onde se deduz que nada a traduzirá pra efeitos de um reconhecimento legitimado.

As análises não estão comprometidas em ratificar os conceitos filosóficos dos autores utilizados na conformação do pensamento que permeia esta pesquisa. A proposta foi utilizar a potência desses conceitos objetivando engendrar outras possibilidades de experiência da arte contemporânea, apresentada neste estudo como potência que produz sentidos – “efeitos de superfície” que incorrem necessariamente na experiência estética particular de cada um que se permitir penetrar na corrente de fluxos possíveis de serem articulados nos múltiplos atravessamentos que acontecem nessa disposição. A análise de obras de arte é uma prática realizada em pesquisas de variados campos do conhecimento e se configura como uma rica possibilidade de ampliar as perspectivas cognitivas.

No decurso de minhas investigações acerca de outras pesquisas sobre ações educativas junto à arte contemporânea, concluí que essa abordagem a que me propus em realizar não fora adotada ainda no núcleo da Educação. Existem algumas pesquisas com análises de obras de arte, mas objetivando atender a outros fins didáticos, desde as diversas possibilidades de construção de planos de aula, planejamentos de formação de professores e mesmo a proposição de metodologias que prefiguram tempos futuros. No texto que segue apresento duas pesquisas na Educação que considere importante destacar.

No Departament de Teoria i Història de l'Educació da Universitat de Barcelona, Cynthia Farina apresentou sua tese de doutorado intitulada *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones* (2005), sob a orientação de Jorge Larrosa. Nessa pesquisa, a autora faz uma reflexão sobre a estética contemporânea e sobre a maneira como a formação opera no campo da arte. Em sua investigação, ao problematizar a formação institucional, Farina propõe uma “pedagogia das afecções” onde repensa a formação nas dimensões do corpo através da abertura proposta por discursos filosóficos contemporâneos. Sua análise sobre a produção artística de Lygia Clark<sup>10</sup>, realizada no segundo capítulo da tese, é fundamental na construção desse estudo em que Farina demonstra de que forma a obra de Clark coloca em questão o regime estético a partir de uma investigação das percepções e do corpo do sujeito, bem como através da experimentação artística nos seus processos de formação (FARINA, 2005).

A análise de obras de arte que proponho se distingue da análise realizada por Farina sobre a obra de Lygia Clark no que tange ao foco e também aos objetivos. Em minhas análises, procuro destacar elementos geradores de sentidos existentes nas múltiplas formas da arte contemporânea através de relações possíveis de serem perpetradas entre fruidor e obra, sem uma necessária apropriação ou reconhecimento prévio das obras e das motivações assumidas pelo autor na criação das mesmas. A análise da obra de Lygia Clark realizada por Cynthia Farina é de ordem filosófico/estética e tem como objetivo expor o caráter revolucionário da obra dessa artista, que rompe há um só tempo com diversas formas clássicas de representação da arte e traça um *corpus* estético que está para além do instituído. A importante análise de Farina parte dos conceitos legitimados propostos por Clark em sua produção, examinados sob as lentes da perspectiva filosófica contemporânea.

Outra pesquisa que considero importante citar neste estudo, foi a realizada por Igor Moraes Simões na sua dissertação de mestrado pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 2008, intitulada *Mulheres em imagens sob os olhares de meninos e meninas: Uma trama formada por artes visuais, educação e gênero*, com orientação de Marcia Ondina Vieira Ferreira. Simões propõe-se a analisar a leitura de

---

<sup>10</sup> Lygia Clark (1920 – 1988), pintora e escultora mineira. Artista revolucionária, abriu grandes perspectivas para a arte contemporânea brasileira. Fundadora do movimento neo-concreto, juntamente com Amílcar de Castro (1920), Franz Weissmann (1911 – 2005), Lígia Pape (1927 – 2004) e Helio Oiticica (1937 – 1980).

imagens realizada por um grupo de alunos adolescentes. Algumas imagens, sugeridas pelo autor, são de obras artísticas figurativas, representando a mulher em diferentes períodos da história da arte. Outras, por escolha dos alunos, são imagens de mulheres coletadas da mídia. O método adotado por Simões foi o de grupo de discussão. Compreendendo as imagens como textos discursivos que produzem saberes, Simões buscou, através das discussões promovidas em aula, dar a ver as pretensas verdades acerca das representações da mulher produzidas mediante a análise daquelas imagens e trazer, para aquele grupo, questões de gênero e de constituição de novas identidades.

Também essas análises de imagens distinguem-se das que são apresentadas na presente pesquisa, não apenas pelo método adotado, mas, principalmente, porque, como nas palavras de Simões, estão a serviço da significação do que representa a mulher nas dimensões do que é retratado e também pelo fato de tratar-se de análises utilizando apenas imagens figurativas cujo tema central é a mulher em diferentes situações, tanto formais quanto de conteúdo. Embora sejam analisadas algumas obras de artistas contemporâneos, o direcionamento dado às discussões foi objetivando perceber no discurso dos alunos a reelaboração de seus conhecimentos com relação às questões prementes nos estudos de gênero e identidades forjadas. O desconforto causado por essas imagens contemporâneas ficou registrado, mas não foram analisadas as razões disso, a não ser no que se relacionava à condução do estudo. Vale atentar para a questão trazida junto a essa pesquisa quanto à compreensão das obras como algo a ser lido em sua superfície, não importando, portanto, buscar entendimentos ocultos que, se sabe, perpassam outros fenômenos, de cunho abstrato, que não eram o foco da pesquisa de Simões.

As análises percorridas na presente pesquisa podem-se dizer como pertencentes ao campo da hipotética. Disparadas a partir de um olhar que não se pretende unívoco, intencionam alcançar um corpo coletivo, criativo e distributivo, pela forma como dispõe as possíveis leituras, descoladas de qualquer prescrição.

Com essas intenções anunciadas, apresento as perguntas que balizaram a pesquisa:

- Que potências de arte-vida essas obras de arte contemporânea visibilizam?
- Como a arte contemporânea pode promover sentidos (saberes/não saberes) para a Educação?



## 2 ENCONTROS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A compreensão da arte contemporânea é, na atualidade, uma prerrogativa inválida. Esse estado de coisas apresenta-se em decorrência das deduções e postulações arregimentadas através dos mais variados estudos de teorias de arte de caráter filosófico, crítico e propositivo. Ao longo da história, as teorias da arte sempre exerceram um papel determinante nas práticas artísticas. A estética, compreendida como a área de significação que ocorre nos domínios da arte, admite várias teorias conforme as estéticas próprias de seus postuladores. A partir dessas teorias, tem-se uma e outras tantas definições do que seja arte que ficaram registradas nas diferentes épocas, culturas e tendências. Com a arte contemporânea, acontece o rompimento definitivo entre a atividade artística e a estética tradicional com seus valores de gosto, belo, gênio, único.

Mas o que, afinal, ela compreende, de que se trata? São três os fatores que aferem, para efeitos de legitimação perante o simbólico, o valor do que se entende por arte na atualidade e, mais especificamente, o que seja arte contemporânea: supostamente o que um museu ou instituição de arte diz que é arte; o que um crítico de arte diz que é arte; o que um

artista diz que é arte. Ou, como na definição de Donald Judd, artista minimalista e crítico de arte norte-americano, “se alguém chama algo de arte, isso é arte” (ARCHER, 2001, p. 82).

As definições, portanto, são muitas, e as características também. Elas escorregam e se mesclam, se contrapõem e se perdem em entendimentos distintos de tempo e de espaço. Na intenção de tentar situar o momento em que se deu o nascimento da arte contemporânea nos moldes como a conhecemos – o momento de transição com a arte moderna –, podemos nos reportar aos anos 60, quando ocorre uma decomposição das certezas atreladas ao sistema de classificação das obras de arte, que até então ainda eram compreendidas como pertencentes a duas categorias maiores: a pintura ou a escultura (ARCHER, 2001). No afrouxamento dessas categorias a arte passa a valer-se de uma série de outros parâmetros. “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELLIN, 2005, p. 81).

Toda essa obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte mais particularmente identificada com o crítico norte-americano Clement Greenberg<sup>11</sup>. Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. (ARCHER, 2001, prefácio XI).

Até então, apesar da multiplicidade dos movimentos de vanguarda da arte moderna (da virada do século XIX para a segunda metade do século XX), que se sucediam e se desafiavam em princípios e motivos formais diversos, ainda era possível classificar esses movimentos de acordo com a lógica binária ocidental, que desde o passado oscilava entre uma tendência racionalista e outra romântica (CANONGIA, 2005). As vanguardas surgiram, conforme Bauman (2005), em protesto contra o descumprimento das promessas que serviram de base para os valores propalados pela modernidade. Os artistas desses movimentos acreditavam nos valores que exaltavam o progresso, as novas tecnologias, as novas teorias científicas, a psicanálise. Elegeram, em contrapartida, o passado e tudo aquilo

---

<sup>11</sup> Greenberg foi um dos mais importantes críticos de arte do século XX, um ativo articulista do cenário artístico da era modernista. Era um “formalista” (termo criado por ele) e acreditava que a forma, determinada por um juízo de valor, necessariamente deveria expressar a “qualidade” da arte, a arte como uma entidade voltada em si mesma. Foi o maior divulgador do Expressionismo Abstrato, movimento que antecedeu os movimentos Pop e Minimalista. Conforme Canongia (2005, p. 17), Greenberg era “o responsável por excelência pelos principais ataques aos seguidores de Duchamp e da estética pop”.

que se apegava às tradições como os grandes inimigos da arte. A arte moderna tinha como imperativo romper definitivamente com as representações antiquadas e estagnadas.

O grande paradoxo das vanguardas artísticas foi que, na ânsia de promover rupturas drásticas no campo estético, a sua aceitação não era de fato algo que fosse compreendido como uma finalidade desejável. Ser aprovado popularmente era inaceitável, pois significava compor os blocos massificados do senso comum. A idéia, portanto, de “iluminar” as mentes estagnadas oscilava com a contradição de fugir da sua aprovação. Em contrapartida, os vanguardistas, imbuídos em ultrapassar os limites da representação, foram fundamentais na conformação de um novo olhar ético, estético e filosófico que iria reger o século XX. Influenciados por pensadores da época, como Marx, Schopenhauer, Nietzsche e Freud, agregavam fundamentalmente, no âmbito de sua atuação, aqueles que compartilhavam de suas idéias revolucionárias, ainda que restritas ao campo da arte.

A noção de vanguarda (do francês *avant-garde*) como ação que se coloca de forma “bem situada” num patamar à frente do que virá na sua seqüência, ditando os movimentos que seguirão no seu encalço, não tem lugar de pertencimento no mundo contemporâneo, onde tudo se encontra em movimento perpétuo (BAUMAN, 2005). Movimentos incertos que não permitem que possamos avaliar os avanços ou as retroações que ocorrem em consequência disso.

No final dos anos 50, o Expressionismo Abstrato, uma das últimas vanguardas modernas, entrava em declínio, como a demarcar o final de uma era, mas não sem deixar importantes legados para a arte contemporânea, como a expansão e a intensidade do gesto, o uso corporal do artista como parte da obra. A arte, nesse momento, caminhava em duas direções: o Pop e o Minimalismo. A partir dessas duas tendências artísticas, de raiz comum no Dadaísmo<sup>12</sup>, com características distintas na concepção, mas similares no radicalismo

---

<sup>12</sup> Movimento iniciado em 1916, em um pequeno cabaré chamado “Cabaré Voltaire”, em Zurique, por um grupo de escritores e artistas plásticos franceses e alemães, exilados na Suíça, liderado por Tristan Tzara, Hugo Ball, Jean Arp (ou Hans Arp) e Marcel Janco. Em pleno caos da Grande Guerra, em meio a recentes massacres, o movimento já de início teve grande sucesso junto ao público, que comparecia ao cabaré sem nada compreender. Aconteciam ali diferentes formas de expressão, artes plásticas, literatura, teatro, cinema, fotografia e música. O movimento tinha por características o niilismo, o experimentalismo, o uso do acaso e do absurdo, negação do racionalismo, montagens, colagens e processos artísticos aparentemente destrutivos na criação espontânea e primitiva. Criavam-se fantasias, cada qual mais incrível, na intenção de se superarem em deboches e excitação por parte do público. Na música, utilizaram as dissonâncias e os ruídos aleatórios; na



das suas propostas, surgiram várias outras formas de expressão, como a Arte Conceitual ou Conceitualismo, a Arte Povera, a Anti-forma, a Land Art, a Arte ambiental, a Body Art, a Performance, o Happening e a arte política. O que todas essas novas expressões artísticas traziam como diferencial da arte moderna estava vinculado não apenas à decomposição e ao declínio do valor da forma, mas também ao contexto, que passava a ocupar uma outra dimensão, referente à espacialidade da obra.



*“Brillo Boxes”*, 1964

Definidas como obras de arte, as *“Caixas Brillo”*, de Andy Warhol, em nada diferiam externamente das caixas de sabão vendidas nos supermercados norte-americanos. O que lhes dá o estatuto de arte em contraposição à humilde condição de mercadoria das outras é o simples fato de Warhol as ter distinguido como objetos com um apelo estético incomum que, deslocados de seu contexto de mercado, denotavam a profundidade filosófica evocada pela Arte Pop. A Arte Pop, movimento que surgiu no início dos anos 60 nos Estados Unidos, desviava-se radicalmente dos estilos anteriores, que manifestavam uma atividade emocionalmente expressiva. Operava com elementos da cultura visual de massa e abolia com a postura formalista e subjetivista da arte adotada até aquele período.

---

literatura, desenvolveram a escrita automática, a leitura e recitação simultâneas. O movimento Dadá foi influenciado pelo anticonvencionalismo de Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Pablo Picasso e Robert Delaunay (TOMKINS, 2004).

Assumindo novamente a figuração, os artistas pop, entretanto, tratavam as figuras como seres anônimos e frios, congelados no esvaziamento da *persona* e desprovidos de inquietações existenciais. Diante da total identificação do cidadão norte-americano com seus objetos, que se encarnam na própria vida individual, a figura foi reduzida a estereótipo, com valor de produto (CANONGIA, 2005, p. 43).

Elementos como o banal e o corriqueiro e um novo entendimento do visual, que passava a agregar elementos retirados do cotidiano, foram as características mais evidentes da Pop arte, que trazia, no entanto, apesar de uma aparente indiferença duchampiana, o problema da perda da identidade nas malhas do consumo e da produção em série. Quando incorpora padrões da publicidade e propaganda, cinema e quadrinhos, renuncia a qualquer subjetividade e assume a objetividade dos fatos, incorpora o anônimo.

Apesar de seus aspectos carnavalescos, de seu colorido orgiástico e de sua escala gigantesca, a alternativa que oferecia a arte Pop aos impastos emocionais e técnicos de seu predecessor imediato<sup>13</sup> se baseava sem dúvida alguma em uma atitude dura, realista e alheia ao preciosismo e ao refinamento que foi muito próprio dos anos 60. A opção de uma “cultura juvenil” (*teenage culture*) como tema contém um elemento muito mais de hostilidade aos valores de seu tempo do que de complacência, e marca um novo afastamento dos canais artísticos de arte.<sup>14</sup> (LIPPARD, 1993. p. 10 – tradução nossa).

O Minimalismo, que surge em meados dos anos 60 nos Estados Unidos, era entendido como uma “continuação da pintura por outros meios” (ARCHER, 2001, p. 42). O seu interesse maior concentrava-se na pureza da forma, no uso do material na sua forma crua, na impessoalidade, numa correspondência absoluta com o real, na rejeição de qualquer elemento ilusionista, na supressão radical da idéia de lirismo. O que aproximava o Pop e o Minimalismo podia ser observado na vinculação dessas duas tendências à tradição filosófica americana do Pragmatismo<sup>15</sup>, num desapego à causalidade e ao fatalismo.

---

<sup>13</sup> O Expressionismo Abstrato.

<sup>14</sup> “A pesar de sus aspectos carnavalescos, de su colorido orgiástico y de su escala gigantesca, la alternativa que ofrecía el pop art a los impastos emocionales y técnicos de su predecesor inmediato se basaba sin duda alguna en una actitud dura, realista y ajena al preciosismo y al refinamiento que fue muy propio de los años 60. La opción de una “cultura juvenil” (*teenage culture*) como tema contiene un elemento de hostilidad a los valores de su tiempo más bien que de complacencia para con ellos, y marca un nuevo apartamiento de los cauces artísticos del arte”.

<sup>15</sup> Movimento filosófico que surgiu Boston – Estados Unidos, entre 1872 e 1874 e que teve ampla repercussão na filosofia contemporânea. As principais noções do Pragmatismo foram traçadas por Charles Sanders Peirce no artigo “Como tornar claras as nossas idéias”, de 1878. O Pragmatismo é um movimento antidogmático que postula que o critério de verdade está nos efeitos e conseqüências de uma idéia, em sua eficácia, em seu êxito,



Sem título, 1965, Donald Judd

Os anos 60 e, na seqüência, os anos 70, palcos das grandes crises políticas, da guerra fria, do “maio de 68”, do colapso das utopias, não poderiam passar incólumes na arte, que culminava também com a crise das vanguardas. Foi um período fortemente marcado por uma autocrítica modernista, em que foram redefinidos novos comportamentos. Como a preocupação com a forma deixa definitivamente de ocupar a primazia nas representações artísticas, o conceito passa a ser mais importante. Segundo Lucy Lippard<sup>16</sup>, importante teórica e crítica de arte norte-americana, aí acontece uma “desmaterialização do objeto de arte”. Os cânones formais são revistos, as artes “plásticas” passam a ser denominadas artes “visuais”, o artista repensa seu papel nas dimensões éticas, estéticas e políticas. A arte se move em sentidos de entrechoque. A “era Greenberg” havia terminado, o apolítico deixava de ser a regra que estabelecia os limites entre arte de valor e não-arte. Em movimentos simultâneos, passaram a ocupar o imaginário dos artistas o culto ao neutralismo e uma postura *anti-establishment* e anticomercial.

---

dependendo, portanto, da concretização dos resultados que espera obter. A verdade não diz respeito aos objetos, mas antes às idéias, ou às formas de relação concretas que os homens têm com os objetos. Deste modo, ela deve ser determinada mediante a consideração destas relações. O Pragmatismo desconsidera as substâncias primeiras, do pensamento dogmático, e atenta para as conseqüências (RORTY, 1999).

<sup>16</sup> LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University California Press, 2001.

A arte conceitual, nesse sentido, integrava amplamente esses eventos. Sua principal característica era o uso da linguagem como o principal material de sua concepção, a idéia importando mais que a forma, mas também era compreendida como qualquer conjunto de práticas artísticas contemporâneas que não se ajustavam às formas convencionais de apresentação da arte (WOOD, 2002). Temas como a identidade da obra, a relação arte-linguagem, a relação arte-mercadoria e a contraposição ao valor espiritual da arte são prefiguradores dessa arte, que já se manifestava de diferentes formas nas primeiras vanguardas. Também precursores da arte conceitual, os grupos “Cobra”, de 1948, e a “Internacional Situacionista”, de 1957, não acreditavam na utilidade da arte “visual” para a criatividade e o pensamento. A arte, fundida com a vida social, não poderia estar separada da ação.



“Coca-cola”, 1970

Obras como “Coca-cola”<sup>17</sup>, da série “*Inserções em Circuitos Ideológicos*”, de Cildo Meirelles, remontam a esse período de transição entre a arte moderna e a arte contemporânea. Há, no gesto de Meirelles, a intenção de trabalhar um conceito de maneira crítica, não subordinado aos valores éticos propalados na época. A crítica se faz pela “porta dos fundos”, serve-se do próprio sistema para penetrar em seu cerne e miná-lo. É uma das formas como age a arte contemporânea, através da dessacralização do objeto pelo gesto iconoclasta.

<sup>17</sup> Garrafas da bebida em que Meirelles inscreve a frase “*Yankees Go Home*”. As garrafas com a inscrição eram devolvidas ao mercado e a mensagem circulava livremente entre a população (CANONGIA, 2005).

A arte é sempre transgressora. Pode-se dizer que a arte e a transgressão são sinônimas, ou que uma perde sua significação sem a outra, ou que uma se perde na significação da outra. Não havendo transgressão, não há arte, mas repetição. Não há a diferença. Nesse sentido, a arte contemporânea incorpora fundamentalmente esse atributo, pois opera com a “transvaloração dos valores”<sup>18</sup>, com uma potência que se estabelece no caos, no “fora”<sup>19</sup>. Ao permitir que sejam trabalhados quaisquer elementos constitutivos na sua elaboração, numa visão ubíqua e perspectivista, inúmeras possibilidades são criadas. Elementos tradicionalmente marcados de significação podem ser trazidos sem qualquer comprometimento valorativo que lhes agregue intenções claras. O único comprometimento é com o inacabado e com o inesgotável gesto de criar, no infinitivo. O processo.

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível (FOUCAULT, 2006, p. 32).

Tomemos como exemplo a literatura de alguns escritores precursores do pensamento contemporâneo, como Franz Kafka, Stéphane Mallarmé, Georges Bataille, Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Virginia Woolf e outros tantos que transitam pelo caos, pelos territórios desconhecidos e insólitos da transgressão e que, por razão disso promovem deslocamentos inevitáveis em nossas colunas, dando outras formas à existência, uma existência plena de intensidades. O alheamento, o descomprometimento com a lógica, com valores de ordem moral e mesmo de ordem estética é elemento fundamental que promove essas transmutações, esses enlevos.

É importante perceber que a transgressão sempre foi um elemento implícito nas artes desde suas primeiras manifestações e durante todo o seu percurso ao longo da história, mesmo quando realizada a serviço das religiões ou dos poderes de Estado. Na arte contemporânea, a transgressão se fortalece ainda pela reascensão do corpo, da pele, do

---

<sup>18</sup> Na acepção nietzscheana.

<sup>19</sup> Conceito desenvolvido por Maurice Blanchot em seus escritos sobre literatura, referindo-se à impossibilidade, ao não-representativo, à negação, ao neutro.

gesto, elementos tradicionalmente constrangidos desde o rompimento com a arte trágica, ocorrido pouco antes da era cristã.

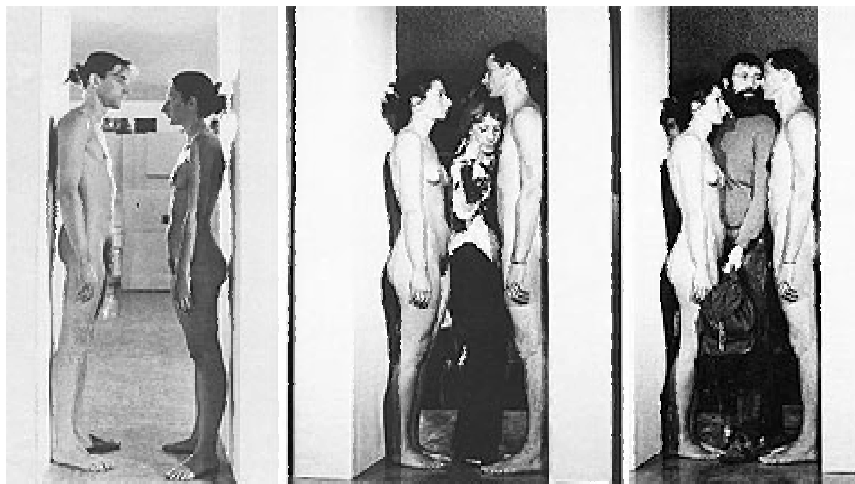


*“Antropometrias do Azul”*, performance de 1960, Yves Klein

No início dos anos 70, a arte da performance consagra-se como um gênero artístico independente. Liberta do campo plástico, essa forma de arte passa a compor imagens a partir do gesto. São seus ferozes articuladores artistas que utilizam o próprio corpo como suporte de atuação. O corpo, antes ferramenta e agora tornado objeto, incorpora novas funções, como a presença mesma, a manifestação visual como representação, o discurso do corpo/signo. Nessa abertura das formas de expressão artística, os artistas buscavam borrar as fronteiras entre o público e a arte, estabelecendo uma maior aproximação entre arte e vida. O corpo, nessa nova dimensão, serviu como meio de contestação, veículo de provocação a serviço da liberdade de expressão. Na obra representada acima, modelos recebiam tinta azul no corpo e, sob a regência oral de Klein, como “pincéis vivos” iam preenchendo as telas estendidas ao chão.

Essa manifestação artística já havia aparecido em movimentações anteriores no Surrealismo e no Dadaísmo, deixando um rastro significativo. Na “pré-história” das performances, as manifestações apresentavam-se mais como elementos integrados que compunham sentidos próximos às características elaboradas por cada grupo. Ancoradas por um espírito niilista carregado de ironia, incorporavam práticas do teatro, da mímica, da dança, da música e do cinema, a nova mídia da época (GLUSBERG, 2005). Essa prospecção se faz necessária, pois é talvez a partir desse momento que, de uma maneira

mais radical, a arte se utiliza do corpo humano deslocado da sua representação institucional, despojado de seu significado social, histórico e contextualizado.



A imagem acima é da performance artística “*Imponderável*” (1977), de Marina Abramovic com a participação do companheiro Ulay. Para entrar na sala de exposição, o público era obrigado a passar entre os corpos nus dos artistas. Abramovic, nesta obra, assim como em outras em que submetia seu corpo a estados físicos extremos, pretendia provar os seus limites, tanto físicos como psíquicos. A participação do público em vários desses exercícios performáticos sempre se manifestava de forma intensa, numa fusão de afectos. Tal envolvimento entre a arte e o público é entendido como fundamental no processo.

Incorporar o cotidiano e romper com distância entre a arte e a vida é o conceito que permeia boa parte das criações contemporâneas, quando o próprio artista e as situações criadas por ele são compreendidos como arte. Ad Reinhardt, pintor expressionista abstrato e uma das maiores influências no Minimalismo e na Arte Conceitual, já dissera em uma entrevista de 1967, ano de sua morte: “eu nunca vou a lugar nenhum a não ser como artista” (ARCHER, 2001, p. 108).

Mas é preciso que se compreenda que a conceituação de arte e, mais especificamente, o conceito de arte contemporânea está profundamente atrelado ao fenômeno da globalização, que estabelece suas bases na lógica do mercado e das condições sociopolíticas. Com recorrência, fala-se de uma crise da arte e de um consenso cultural que

nivela todas as criações ao estatuto de arte. Questionar o que seja a arte, ou o que seja arte boa ou má, não tem nenhum sentido no contexto pós-vanguardista, que abdica formalmente da pretensão de responder a quaisquer impasses. Dessa forma, não podemos mais nos valer de uma crítica especializada a nortear juízos de valor.

A neutralização da arte no sistema globalizante contemporâneo tem como consequência direta a neutralização da crítica. Como emitir julgamentos críticos e avaliações de gosto em um universo onde tudo se equivale? Há, no entanto, e não somente na Europa, críticos – e artistas – convencidos que sua função essencial é favorecer o acesso ao “mais além”. Assim, uma parte da crítica da arte contemporânea julga ter o dever de manter – ou de encontrar – suas funções de avaliação crítica e de julgamento de gosto. E isso porque a arte contemporânea continua a existir, e com toda a força. (CATTANI, 2004, p. 50).

Esse “mais além”, que não quer dizer “à frente”, ou ocupando uma camada acima numa sucessão hierárquica, é presença insidiosa na arte, é o próprio sentido de transvaloração e é o que determina que a anunciada morte da arte seja apenas a resposta estéril de regimes totalitários que sempre temeram na arte sua possibilidade de romper com o instituído. A arte contemporânea se apresenta como fundamental nesse processo de estabelecer uma visão crítica; é poderoso motor que desestabiliza e gera questionamentos diante do caos que provoca, do *nonsense*. Reconcilia o ser com o seu corpo, libertando-o da clausura a que esteve submetido por séculos. Escapa às limitações que se formam em relação ao não compreendido, e é aí que o pensamento se cria. A questão não está em definir o que seja ou não arte contemporânea, nem o que pode ou não pode fazer essa arte; sua manifestação dá-se mesmo independentemente dessas relações econômico-sócio-políticas, pois brota fundamentalmente, desconcertantemente e prodigamente à margem de tudo isso como uma resposta aos imperativos da razão.

O artista pós-moderno, conforme Zigmunt Bauman (1998), está despido das significações do passado e desobrigado dos ímpetus revolucionários. Não há mais a projeção de setas buscando um alvo definido, os estilos não se dividem mais em “progressistas” e “retrógrados”. As novas criações não tem como objetivo substituir em estatura as antigas, nem causar espanto ou chocar a audiência. Esse é o cenário em perpétuo movimento aleatório da arte contemporânea, marcado pela presença simultânea dos mais



variados estilos. Nesse cenário, em que os tentáculos do mercado exercem naturalmente uma demarcação ostensiva, as criações passam a estar sujeitas a essa lógica imperialista que determina as novas noções de tempo e espaço. Essa lógica prevê que todas as criações exerçam um impacto instantâneo logo se tornando obsoletas. Bauman acredita que o grande “problema” da arte contemporânea, reconhecido amplamente, seja o de sua dificuldade em transmitir a mensagem necessária para que se estabeleça uma linguagem entre o artista e o público.

[...] a arte contemporânea parece preocupar-se, mais do que qualquer outra coisa, em desafiar, reftar e derrubar tudo o que a aceitação social, o aprendizado e a formação solidificaram em esquemas de “necessária” conexão; é como se todo artista, e toda obra de arte, lutasse para construir uma nova obra de arte privada, esperando e desesperando convertê-la numa linguagem consensual e genuína, isto é, dentro de um veículo de comunicação – mas retrocedesse em pânico num novo deserto, ainda não domesticado pela compreensão, no momento em que o sonho chega perto de sua realização (BAUMAN, 1998, p. 132).

Quaisquer que sejam as intenções ou pretensões que possam perpassar os artistas da atualidade, esse fato não afeta e não interrompe o fluxo indomável das expressões artísticas, que ocorre independentemente desses gestos que ficam plasmados no campo da criação, na poética<sup>20</sup> de cada artista. A arte alienada independentiza-se e ganha vitalidade própria, passando a compor uma outra potência, um devir, um bloco de sensações<sup>21</sup>. Ou seja, os sentimentos de desconforto perante o que está dado, angústia e inquietação perante a realidade maçante, inconformismo diante da sensação de morte em vida, que muito frequentemente acompanharam aqueles que se dedicaram, e ainda o fazem com seriedade, a explorar os aflitivos caminhos da arte, não afetam os efeitos que possam se desdobrar nas e a partir das obras de arte. Como falar em “problema da arte” sem com isso tensionarmos o problema geral que afeta os tempos pós-modernos, em que a desconexão entre os signos se dá de infinitas formas, impedindo fluxos de linguagem não apenas no âmbito da arte, mas, e

<sup>20</sup> Ciência e filosofia da criação artística. A poética refere-se ao processo do trabalho do artista, a obra "*en train de se faire*", ou seja, o percurso de sua criação, o período em que está sendo gerada.

<sup>21</sup> Bloco de sensações, na definição de Deleuze e Guattari, é o que se conserva na composição de perceptos e afectos, a coisa, ou a obra de arte que existe em si mesma, independente de seu modelo, de seu processo e de seu criador (DELEUZE e GUATTARI, 2007). O artista cria blocos de sensações, esses compostos de perceptos e afectos cuja única lei que obedecem é a de se manterem em pé sozinhos... São “monumentos”.

necessariamente, no contexto existencial como um todo? Cabe-nos olhar para a arte sem o peso da razão opressiva, sem as dores da culpa, sem a pressão do real.

## OS PRIMÓRDIOS – DUCHAMP



“Moulin à Café”, 1911

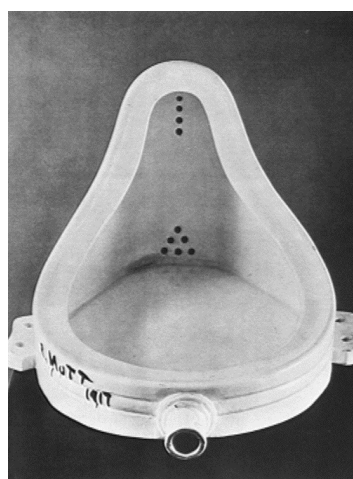
Os mais importantes sinais do que viria a se definir com o termo “arte contemporânea” apareceram com as manifestações artísticas de Marcel Duchamp (1887-1968) ainda nas primeiras décadas do século XX. Já em obras como “*Moulin à Café*”, de 1911, esses sinais são percebidos. Solicitado pelo irmão, Raymond, a realizar uma pintura que seria colocada acima da pia na cozinha, Duchamp cria a imagem de um moedor de café em que aparece de forma diagramática uma descrição crua do mecanismo dessa máquina.

[...] e executei um moinho de café que fiz explodir; o pó cai ao lado, as engrenagens estão em cima e a manivela é vista simultaneamente em diversos pontos do seu circuito, com uma seta para indicar o movimento. Sem saber, tinha aberto uma janela para alguma outra coisa. Esta seta foi uma inovação que me agradou muito; o aspecto diagramático era interessante do ponto de vista estético (...) Era uma espécie de escape. (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1990, p.48).

Aos 25 anos, Duchamp abandonava a pintura tradicional, e, a partir de 1913, toda sua obra seria realizada com a intenção de chegar a uma pintura-idéia, numa negação da pintura. É nesse ano que surge o primeiro *ready-made*, “Roda de bicicleta”. O termo *ready-made* foi utilizado por Duchamp pela primeira vez em 1915 para designar objetos que “não eram obras de arte, não eram desenhos, e não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo da arte” (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1990, p. 70). Os *ready-mades* são objetos comuns do cotidiano convertidos em obras de arte pelo simples gesto de escolha do artista; não postulam novos valores, mas representam um dardo crítico à noção de obra de arte e à noção de gosto.



“Roue de bicyclette”, 1913



“La Fontaine”, 1917

“A fonte”, de 1917, seu *ready-made* mais conhecido, foi recusado pelo Comitê de Seleção do Salão dos Independentes em Nova Iorque, do qual Duchamp então fazia parte. Enviara a obra sem se identificar, a título de teste para a sociedade em meio ao prestígio dos Salões. O acaso, como prerrogativa chave na escolha dos objetos, os *ready-mades*, representava um elemento vital no rompimento com as convenções essencialistas. Mas não era só a sua arte que contava, era a sua atitude, suas escolhas que propunham um rompimento com a estética ou a criação de uma outra estética e “uma higiene ética que virou radicalmente pelo avesso o patrimônio cultural e plástico de quatro séculos de humanismo. [Atos e escolhas que] (d)estruíram o conforto intelectual de uma época em que os museus são sempre considerados como lugares de culto e os “mestres” como semi-

deuses” (CABANNE, 1990, p. 9). De 1912 a 1923, Duchamp realiza “*O Grande Vidro*”, ou “*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*”, sua “obra magna”, segundo a designação de Octávio Paz<sup>22</sup>.

Suas referências, no princípio, iam desde Matisse à Metzinger na pintura; na literatura, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Raymond Roussel e Jean Pierre Brisset, em algum momento, iriam corresponder à desconstrução que buscava em sua obra. E o que buscava era a libertação do conceito do campo visual. Queria fazer arte sem dar importância à visualidade, pois acreditava que tudo estava a se tornar conceitual, ou seja, “que dependia de outras coisas que não a retina” (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1990, p. 59).

As influências da literatura na obra de Duchamp foram determinantes. De Laforgue, interessavam-lhe principalmente os títulos insólitos de suas poesias. Como Mallarmé, na poesia, buscava uma expressão intelectual em sua obra que estivesse além da forma, ambos percorriam as composições lançadas pelo acaso (PAZ, 1990). Brisset o interessava por sua subversão da análise filológica e genealógica da linguagem. Segundo Foucault, assim como Roussel, “Brisset pratica sistematicamente o quase” (...) “Ele tenta restituir as palavras aos ruídos que as fizeram nascer, e recolocar em cena os gestos, os assaltos, as violências dos quais elas constituem o brasão agora silencioso” (FOUCAULT, 2006, p. 306, 308). Mas foi Roussel<sup>23</sup> quem, fundamentalmente, maior influência exerceu em Duchamp por sua “imaginação delirante”.

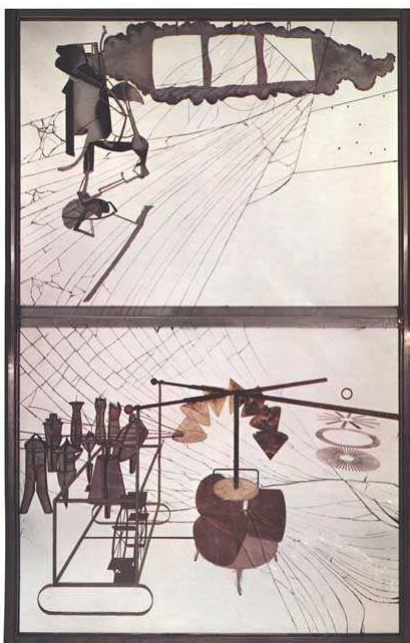
[...] o disparate rousseliano não é absolutamente bizzaria da imaginação: é o acaso da linguagem instaurado em sua onipotência no interior do que ele diz; e o acaso é apenas uma maneira de transformar em discurso o improvável encontro das palavras. Toda a grande inquietude mallarmeana diante das relações da linguagem com o acaso anima metade da obra de Roussel (FOUCAULT, 2006, p. 182).

<sup>22</sup> Escritor e ensaísta mexicano que fazia parte do movimento surrealista francês.

<sup>23</sup> A obra do escritor francês Raymond Roussel (1877-1933) exerceu uma grande influência no grupo dos surrealistas, embora ele se mantivesse avesso a qualquer espécie de movimentos. Foi objeto de estudo de vários intelectuais e artistas considerados determinantes no deslocamento para uma estética contemporânea do pensamento, como Marcel Duchamp, André Breton, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia e Alfred Jarry. Sua obra, ainda hoje muito pouco conhecida no circuito literário brasileiro, foi fundamental para a desconstrução da semântica. Michel Foucault fez importantes estudos, além de um livro, sobre esse autor que, com seu método transgressor, conseguia desfazer a linha do fora. Reconhece-o como um precursor da literatura moderna ao gerar imagens fazendo-se chocar objetos, palavras e histórias que, sem a sua obra, permaneceriam isoladas (FOUCAULT, 1980).

Segundo Duchamp, Roussel foi o maior responsável pelo desenvolvimento de seu “*O Grande Vidro*” ou “*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*”, sua obra mais emblemática (PAZ, 1990). Ao assistir em 1911 a uma representação teatral do livro *Impressions d’Afrique*, de Roussel, Duchamp pensou nas inúmeras possibilidades oferecidas por aquele estranho método literário que concebia a linguagem como uma estrutura em movimento. Duchamp era fascinado pela linguagem que compreendia como o instrumento mais perfeito para construir e também para destruir os significados. Fazia jogo com as palavras nos títulos das obras e buscava um anti-sentido<sup>24</sup> que também se alinhava com sua tendência para o humor.

[...] com Duchamp e outros poetas do século XX, como Joyce e Kafka, a ironia se volta contra si mesma. O círculo se fecha: fim de uma época e começo de outra. *O Grande Vidro* está na fronteira de um e outro mundo, o da “modernidade” que agoniza e o novo que começa e ainda não tem forma (PAZ, 1990, p. 47).



“*O Grande Vidro*”, 1912-1923

<sup>24</sup> Essa ausência de significação de todo pretense enunciado nos títulos, “[...] este anti-sentido interessava-me muito no plano poético, do ponto de vista da frase. Isto agradava também muito a Breton e, para mim, foi uma espécie de consagração. Na verdade, quando o fiz, não tinha idéia do seu valor [...]” (DUCHAMP in CABANNE, 1990, P. 61).

A arte moderna era permeada por um sentimento de seriedade que elevava a arte à condição de uma entidade superior. Junto às manifestações plásticas dos movimentos de vanguarda que surgiam, havia sempre uma sustentação teórica apresentada através de manifestos apaixonados em que os artistas pretendiam atentar para as suas “verdades” acerca de questões estéticas e filosóficas. Embora Duchamp, em algum momento houvesse participado de reuniões em grupos de alguns desses movimentos, terminava por afastar-se por estar sempre a trilhar um caminho independente. O artista era afeito a todas as coisas geralmente desprezadas pelos artistas de vanguarda, tudo que, de certa forma, se opunha a qualquer espécie de convencionalismos na arte e mesmo na sociedade da época.

Duchamp acreditava que todas as artes obedeciam à mesma lei, a *metaironia* – uma ironia que, ao anular, sua própria negação se torna uma afirmação (PAZ, 1990). Em sua obra, “a ironia é o antídoto que contradiz um elemento ‘demasiado sério como o erotismo’ ou demasiado sublime como a idéia” (PAZ, 1990, p. 46). Embora a arte como expressão manual tenha sido desvalorizada por Duchamp em nome da “idéia”, esta última era igualmente motivo de ironia. Calvin Tomkins, em seu livro biográfico sobre Duchamp, acredita que o tom de indiferença irônica na obra do artista foi inspirado por suas leituras de Laforgue, que ridicularizava toda espécie de sentimentalismos românticos, e também pelo pensamento de Pirro de Élis (365 - 275 a.C.), filósofo grego que negava a existência de absolutos e acreditava que tudo era aparência. Para Pirro, “(u)ma vez que nada era totalmente verdadeiro ou falso, só restava cultivar uma atitude de ‘indiferença’ e ‘imperturbabilidade’ na vida, evitando julgamentos e opiniões” (TOMKINS, 2004, p. 142). A única beleza, portanto, que interessava a Duchamp era a “beleza da indiferença”. Em Duchamp, a indiferença, paradoxalmente, volta e meia se assume como um paroxismo da “diferença”. Esta característica, recorrente na arte contemporânea, faz notar que a diferença, como filosofia, abarca a indiferença (enquanto indeterminado), assim como também tudo que parece constar no campo do inadmitido.

A atitude anti-retiniana, o jogo com o acaso, o humor, a indiferença, enfim, todos fortes elementos que hoje são perfeitamente reconhecíveis, aceitáveis e mesmo fundamentais no universo da arte contemporânea. Duchamp, embalsamado pelo sistema da arte da primeira metade do século XX, que se articulava entre os mais variados movimentos

de vanguarda, nunca deixou de representar uma ruptura e, por volta das décadas de 60 e 70, era considerado entre os artistas como uma das principais, senão a principal fonte histórica.

Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp. Ele não parece ter exagerado nenhuma das condições para a arte, atacando idéias de objeto, artista e espectador com igual intensidade e observando a sua interação com desprendimento e algum divertimento, nunca com qualquer demonstração física especial de otimismo, e com frequência a partir de pontos de vista conflitantes. (JOHNS, Jasper 1969 *apud* FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 209).

Vale dizer que, com o passar do tempo, a influência de Duchamp sobre a arte contemporânea cresceu ainda mais. Vários artistas da atualidade ainda o utilizam como referência. Segundo Cauquelin (2005), isso ocorre devido a algumas posições adotadas pelo artista, a saber: a distinção entre a esfera da estética e da arte, a sua compreensão do artista como um agente múltiplo que assume vários papéis dentro da cadeia de signos, o abandono aos movimentos de vanguarda e à figura idealizada de artista, a sua compreensão da arte como um jogo de linguagem, um sistema de signos distintos, a arte pensada com palavras.

Duchamp e o acaso de uma existência insólita, incômoda, errante. Virou artista para realizar em menor tempo o serviço militar; era boêmio e, no início, pintava, mas achava que isso não queria dizer nada. Era a vida que lhe interessava, mas a vida diferente da vida vivida pela maioria das pessoas, e em sua arte plasmava essas idéias de subversão e ironia diante dos convencionalismos. Segundo Octavio Paz, no ensaio *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, como dissera Guillaume Apollinaire<sup>25</sup>, Duchamp pretendia reconciliar arte e vida, obra e espectador. Arte como “um meio de liberação, contemplação ou conhecimento, uma aventura ou uma paixão. A arte não é uma categoria à parte da vida [...]” (PAZ, 1990, p. 58). É fundamental o gesto que Duchamp devolve à arte, sua poética<sup>26</sup>, que não está aprisionada à forma e, portanto, a transcende, como a arte dos religiosos renascentistas, a quem admirava pelo interesse que dedicavam a expressão de suas idéias

---

<sup>25</sup> “Talvez seja a tarefa de um artista como Duchamp – tão alheio às preocupações estéticas e tão voltado ao trabalho – reconciliar a arte com o povo” (APOLLINAIRE in TOMKINS, 2004, p. 141). Declaração repudiada com veemência por Duchamp, que acreditava não possuir nenhuma relação com o público.

<sup>26</sup> Poética como processo, como experiência e vida, não no sentido clássico aristotélico de “Arte Poética” como gênero que compreende as manifestações particulares, as espécies da arte literária.



para além da pintura enquanto acuro técnico. Duchamp declara a arte como forma de existência na condição de o criador rejeitar à noção de obra de arte e à máscara de artista.

Arte fundida à vida é arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta (PAZ, 1990, p. 57).

## ARTE-VIDA

Encarnar a arte é perceber outras formas possíveis de vida, distintas do que está dado. É penetrar no fluxo criativo, atender à condição do processo artístico que promulga um olhar ampliado perante o mundo. A arte que constitui, como o alimento, como as alegrias e as dores do tempo, não sendo possível sem ela nascer ou morrer. A arte - Criação. Indomável, incongruente com as regras que lhe tentam imputar, ela escorrega e não se esgota, se atualiza e desatualiza sempre e se impõe mesmo no seu silêncio. Temida e adorada, necessita ser sentida em sua total visceralidade e cultivada nos recônditos da terra, nos estertores da alma, como uma condição de a vida valer a pena. As instituições (escola e até mesmo os museus) tentam encerrá-la numa sala, num currículo apertado, mas ela não se localiza confinada em espaço tangível. Ela pode muito bem estar na sombra, nas frestas, nos recuos, nos risos, nos amores, nos gritos dissonantes e nos gritos abafados.

*Arte não é conhecimento, e sim desconhecimento.*

Waltercio Caldas<sup>27</sup>

Palavras desestabilizantes de Caldas, que nos levam a ingressar por um caminho controverso que desafia o plano traçado pelo sistema tradicional. Um plano que se mantém engeguecido perante as necessidades da pele, da superfície. Esta última, longe de significar um campo desprezível, em oposição à profundidade, alude à vasta dimensão da perspectiva fluídica da arte, que certamente não tem por objetivo imperioso encerrar as noções de um conhecimento científico e se manifesta na sua forma errante, como um desconcertante desconhecimento assumido.

Arte deve ensinar ou encaminhar? Seu caráter desestabilizador é compatível com a noção de arte como conhecimento legitimado? Arte é matéria que pode ser apreendida, transmitida? E o devir? Arte pode ser disciplinada na lógica escolar? Domada? Ou por

---

<sup>27</sup> Em palestra proferida no simpósio Terceira Margem: educação para a arte / arte para a educação, promovido pela 6ª Bienal do Mercosul na UFRGS em abril de 2007.

outra via, a arte na escola é uma oportunidade de diminuir a tensão? No artigo *Aulas de Arte, espaços problemáticos*, Zordan, atenta para as incoerências que ocorrem na compreensão das atribuições de uma aula de artes na escola, onde observa que muitos educadores ainda acreditam que essa aula é um horário de lazer dentro do currículo escolar.

Desconhecem as tensões das folhas em branco, o pânico da exposição, o desespero da falta de opções, a tristeza de não saber o que fazer. E a alegria, a potência e a vastidão do espírito que transpõe todas essas dificuldades e, além das exigências disciplinares, cria. As forças da criação não dão descanso, não consolam, não apaziguam nada (ZORDAN, 2007).

A arte sempre a gerar novos alentos, sempre a cintilar junto de suas companheiras preferidas, a música, a escrita, as artes visuais, a dança, o teatro, traduzindo-se ainda em outras múltiplas expressões, ela desafia as ciências e as leis morais para um embate de forças, quando, no final, no início ou no meio, sempre vence, por mérito de sua pura potência. Constrangido correlato da vida, ainda assim se faz ouvir no ambiente escolar, no bater forte dos corações alargados daqueles que ali estão, os alunos, os professores, os funcionários, os ratos, os cupins, as presenças dos que por ali passaram e daqueles que, por obrigação, ainda passarão. Quantos serão os que irão permitir que seja seqüestrada de seus corações? Que belo rebanho alinhado para receber a bênção do quinhão dourado! A recompensa afiançada ao sujeito sujeitado. Quantos reencontrarão seus sinais, quiçá, algum dia? Talvez muito tarde... Mas, grudados aos corpos, os sinais da arte permanecem, ainda que dormentes, nos entes que os carregam.

Não considero que o trabalho que fiz possa ter qualquer importância, do ponto vista social, no futuro. Então, se quiser, a minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1990, p. 112-113).

Vivenciar a arte de forma abrangente em todas as suas manifestações é uma prática que pode envolver e revolver a todos, como uma ode à vida mesmo na sua implicação com a morte. Mas viver a arte não se restringe apenas ao campo das produções plásticas,

musicais, literárias ou de expressão; representa uma postura aberta ao insondável e inapreensível ato de amor com a vida, um “estado poético”<sup>28</sup>.

Paola Zordan (2004), ao trazer para sua pesquisa de tese de doutorado o “plano de imanência geo-filosófico” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, faz um deslocamento desse conceito para a Geo-educação: Educar na terra, da terra e para a terra.

Geo-educação é uma prática artística, embora não restrita ao plano de composição da arte. Mesmo que parta de uma perspectiva que privilegie as artes e tenha como solo a disciplina quase marginal legada ao que os currículos oficiais chamam Educação Artística, a geo-educação extrapola os espaços escolares. Não há, mesmo na mais acirrada cultura acadêmica, um local absoluto para a aprendizagem de uma arte, um espaço único que seja legítimo. Expropriada, possuída, a arte é um transe sem dono; não possui nada, mas pode tudo. As artes fiam as tessituras culturais, os traços mutáveis que definem a vida de um povo e seu devir sobre a superfície da terra (ZORDAN, 2004, p. *tgeo2*).

Teixeira Coelho ao referir o “teatro do inconsciente e do coração” de Antonin Artaud observa a prática de vida a que se dedicou o poeta e teatrólogo: “fazer da vida uma obra de arte. Abolir as fronteiras entre arte e vida. Ou como ele escreveu, destruir a arte para tocar na vida – de algum modo fazendo arte.” (COELHO, 2000, p. 19). A arte, como a vida, é um processo em permanente construção e desconstrução, daí a dificuldade em trabalharmos seus atravessamentos sem cair nos labirintos do reducionismo conceitual.

Na arte contemporânea os conceitos de arte e vida se misturam invariavelmente. Nas manifestações artísticas contemporâneas essa fronteira é transposta de maneira indelével na sutileza de sua implicação direta com as entidades que regem as incertezas da vida. Um desacordo na compreensão dessa peculiaridade da arte contemporânea é o que talvez explique a estranheza do público. Mesmo depois das inúmeras manifestações artísticas ocorridas sistematicamente desde os anos 60, o público é afeito à idéia de arte contemporânea como algo que se lhe é distante, inapreensível e intocável; o consenso do que se entende por “arte” ainda está fixado nos conceitos teóricos da estética de Kant, que

---

<sup>28</sup> Estado poético na definição de Edgar Morin. “O ‘estado poético’ é, para E. Morin, aquele que nos ‘dá o sentimento de superarmos os próprios limites, de sermos capazes de comungar com o que nos ultrapassa, (...) estado transfigurador e transfigurado da existência’, ao mesmo tempo ‘incerto, precário, aleatório’ e ‘estado de graça’, de entusiasmo, de êxtase” (ATIHE in Boletim Arte na Escola, 2005).

determinam que a arte deveria ser desinteressada, exemplar, reconhecida universalmente e individualmente, diretamente comunicável e relacionável entre a natureza e o humano (CAUQUELIN, 2005a). E longe de atender a essas postulações, a arte contemporânea, havendo abandonado definitivamente qualquer fundamento normativo, traça outras linhas que se confundem com a vida mesma, como a obra “*Salto no vazio*”<sup>29</sup>, de Yves Klein. É o risco, que em nada se diferencia da contingência do real.

[...] trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência, a invenção de novas “possibilidades de vida”. (DELEUZE, 1992, p. 123).



“*Salto no vazio*”, 1960

---

<sup>29</sup> Essa fotomontagem que registra o momento em que Klein se lança no espaço em direção à calçada da rua é considerada como um dos marcos referenciais do início das performances.

## TRANSVALORAÇÃO

Transvaloração / Transmutação – No entender de Nietzsche, acontece quando se penetra no torvelinho da vida – ação –, estágio que se segue ao ressentimento e o ultrapassa... É aí que pode estar focada a nossa energia, e, novamente referindo o filósofo, a nossa “vontade de poder”.

Vontade de Poder<sup>30</sup> – não no sentido de “querer poder”, mas a qualidade de haurir poderosa energia na superação da náusea. Náusea<sup>31</sup> que nos invade muito frequentemente quando prestamos a atenção ao tempo e à vida.

Vida é vontade de poder, quer dizer, desde nada, a partir de nada, movimento livre (gratuito, sem porquê, sem causa) *de, para [zur] aparição* e, então, assim, imposição, vigência – poder. Vida enquanto e como vontade de poder, é a fala do extraordinário, do *milagre* que o grego experimentou como o elementar de ser-aparecer. Sim, isto, a vida, é o elementar ou *o elemento – o medium*, A tendência, ou melhor, o espontâneo desse aparecer, portanto, o próprio de vida e de vontade, é crescer (FOGEL *apud* NIETZSCHE, 2008, p. 11).

Já em seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia* (1871), concluído aos 26 anos de idade, Friedrich Nietzsche, na época ainda um admirador da obra do filósofo pessimista Schopenhauer, percebemos a sua preocupação pelo desvirtuamento da arte. Apresentando-nos a magia do mundo helênico pré-socrático, identifica na tragédia grega o paroxismo da manifestação artística. A tragédia surge naquele período a partir da associação de duas potências míticas da hélade, que definiu como o apolíneo e o dionisíaco. A união dessas duas potências distintas e opostas, o apolíneo, por seu turno, representando a estese, o belo, a harmonia das formas e das atitudes mesuradas, em oposição à embriaguez e à violência dionisíacas, teria gerado o mais sublime estado artístico, elevado ao êxtase completo. Nietzsche percebe nessa união admirável a superação da dor e da realidade crua da

<sup>30</sup> “Vontade de Poder” ou “Vontade de Potência” em algumas traduções.

<sup>31</sup> A náusea tem relação com a vontade de nada, niilismo em Nietzsche. Em *Assim falou Zaratustra* Nietzsche fala da grande náusea (terceira parte – Das antigas e das novas tábuas, verso XXVIII); também em *Para além do bem e do mal* (aforismo 282), ao referir a perigosa náusea que advém da desilusão gerada por certos alimentos e companhias indigestas à mesa, “a náusea da sobremesa”.

existência. A decadência é redimida pela arte na sua mais perfeita manifestação. E somente na união com Dionísio isso foi possível, por permitir ao homem o retorno à sua natureza íntima.

Nietzsche apresenta a civilização grega do século V a.C. como modelo de cultura. Elegeu o efeito trágico como a expressão artística mais pura e natural do humano. Ainda não afetados pelas amarras racionalistas e cerceadoras geradas pela cultura socrática, os gregos cultuavam a arte de forma livre e imanente. Arte e vida se mesclavam num perfeito regozijo. Com Sócrates, acontece a ruptura. A arte da tragédia é acusada de ser nociva e corruptora. Então, o sentido da arte como expressão sensível de um avatar trágico inicia sua triste caminhada através dos séculos como um elemento marginal. Mas sobrevive... E, transgredindo a lógica dos interditos, revela-se fundamental para o alento da vida. O trágico, distinguido por Nietzsche, traduz sua afirmação real no humano. Arte – transgressão – transporte – transvaloração – trágica – potência. Uma seqüência de formas em que se dissipa a idéia adocicada e ingênua da arte como aquilo que existe meramente para agradar, para embelezar e estetizar a vida. Pois é por sua violência, por sua loucura e muitas vezes por sua feiúra que ela arrebatada e transcende.

Sobre a importância da arte para o indivíduo, Nietzsche dedicou a sua obra inteira, pois compreendeu o estado artístico como sendo a única forma de transcender à vida, ela mesma, na sua crueza apática. Tendo voltado sua crítica aos valores preestabelecidos e alicerçados por uma filosofia a serviço da razão e, ao mesmo tempo, escorada pela égide da doutrina cristã, que, segundo ele, conduzia à negação da vida, ele fala da arte como a grande saúde. Ao permitir ao homem a possibilidade de uma representação puramente artificial de si mesmo e de sua condição trágica, a arte consegue perpetrar um convite à vida, “tornando-a suportável”, já que mascarada pelos matizes estéticos. Ao que Platão toma por “artes adadoras”, Nietzsche confere uma concepção sublime e, ao exaltar a superfície, a aparência, reabilita a moral da máscara. Aqui devemos fazer uma distinção clara entre a superfície à que se refere Nietzsche (1992) e que, segundo ele, promove a superação dos limites do pensamento, e o superficial no sentido de banalidade. O universo da arte, incorpóreo e indecifrável, permanece errante num plano oposto ao ordinário, não se

sujeita às determinações fixas que ainda hoje sustentam o senso comum que percebe as artes como mais um capricho burguês, sem avaliar sua potência transvalorativa.

Muito tempo passou, e, a despeito de todas as transformações ocorridas no mundo desde a época de Nietzsche, as suas idéias aparecem-nos agora dignas de muita atenção por estarem em consonância com as linhas de pensamento que determinam outras possibilidades de vida. Apesar de a obra desse grande filósofo ter sido objeto das mais diversas e estapafúrdias traduções e interpretações, as leituras de filósofos contemporâneos como Foucault e Deleuze, comprometidas unicamente com a valoração extra-conjuntural de sua obra, chegam finalmente até nós para redimi-lo e colocá-lo como aquele que fez a diferença na forma de ver o mundo e as digressões disso.

Fazer uma transposição do pensamento de Nietzsche para o campo da Educação pode representar um desvario, num primeiro momento, já que sua filosofia diz respeito à desrazão, à violação das leis convencionadas. Mas percebemos que os frutos de suas idéias já fazem parte das vidas há muito tempo, e se refletem em atitudes afirmativas individuadas ou em grupos, de maneira criativa, crítica ou, ainda que seja, de maneira misteriosa. Um despertar importante que vem de encontro ao pragmático estilo de vida da atualidade, que coloca todo o seu interesse na competitividade.

Os sinais de uma arte transvalorativa ecoam por toda parte, operando como navios de guerra sobre as águas lodosas da mediocridade que deterioram todas as formas de arte e as traduzem de maneira decadente. Ao rejeitar certas compreensões de arte desenvolvidas na Educação escolar, que a pretexto de promover ali sua manifestação, vem trabalhando com noções de estética e ética de maneira a promover a sua banalização, isso não pretende distinguir uma arte melhor sobre uma outra pior. O que é lastimável é atribuir a designação de arte ao que se movimenta como pura reprodução, decalque de estilos, modismos, sem oportunizar o devir, o vir a ser imprescindível ao estado da arte, ao criar. Não será, por exemplo, oportunismo e hipocrisia, ou mesmo acomodação, pensar que em escolas consideradas carentes – na maioria escolas de periferia –, fomentar “apenas” a formação de grupos de *funk*, ou *rap*, seja a “única” noção de arte possível de ser articulada ali? Isso não seria mais uma forma de controle, mais uma tentativa de seqüestro das almas “supostamente” limitadas, na intenção de conter sua livre intrepidez? Normalizar parece ser



a ordem corrente nessas proposições de arte. Robôs vestidos com roupas rasgadas vociferando a linguagem da moda. O que há de transgressor nisso?

O convívio com a arte contemporânea determina a abertura de novas perspectivas de relação com a vida; torna possível percebê-la para além da concretude; promove a formação de um olhar distinto que, abandonando a contemplação, quer abarcar o “fora”, o “intraduzível”; promove a quebra de paradigmas de ordens tanto estéticas quanto éticas, ou seja, promove a transvaloração de valores na justa acepção nietzscheana. Arte contemporânea é arte transvalorativa, pois que transgride o próprio entendimento de transgressão e não se acomoda a cada elemento novo que venha a explorar e, ao contrário, busca sempre mais, destemida e faminta. Desterritorialização absoluta, é puro devir.

## O FORA (INTRADUZÍVEL)

Feito grama, os signos da arte multiplicam-se, embaralham-se e resignificam-se para além de si mesmos. Transvalorados, transgridem e desalojam nossas certezas, nossas verdades inatacáveis, e operam em nossas vidas ainda que não nos apercebamos disso. A lógica de sua existência em nossos corpos se dá pelos poros, por onde penetram e se esvaem num exercício permanente, como a respiração. Essa arte a que me refiro é a arte de se saber vivo, de querer assim permanecer, de “vontade de poder”, de criar. De sair às ruas ou mesmo estar dentro de casa e poder identificar a luminosidade que existe numa simples folha de laranjeira ou numa simples folha de papel. É a arte de olhar fora das coisas e, com as vistas bem abertas, deixar que entrem e retorçam nossos sentidos as suas múltiplas qualidades poéticas. O fora... Penetrar outros níveis de consciência, aspectos que repousam em outras instâncias, outras dimensões para além das coisas.

O conceito do “fora” como evadir-se, como uma forma de engendrar outras possibilidades para além do preestabelecido, foi trazido por Maurice Blanchot (1907-2003) ao definir uma experiência estética e ética desenvolvida em alguns momentos na literatura por autores como Franz Kafka, Marquês de Sade, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Conde de Lautréamont, René Char, Marcel Proust, Antonin Artaud e Georges Bataille, entre outros. Esse conceito traz questionamentos importantes, como a possibilidade de criar sobre o não-representativo, sobre a impossibilidade, a negação, o neutro, a errância (LEVY, 2003).

Não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso. É preciso exprimir-se de outra maneira, e dizer: a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular (BLANCHOT, 2005, p. 300).

Em várias passagens na obra de Gilles Deleuze e na obra de Michel Foucault, esse conceito é trazido e elevado a outras esferas e ao próprio contexto da existência. “[...] é a

linha do Fora. O Fora, em Foucault, como em Blanchot, a quem ele toma emprestado o termo, é o que é mais longínquo que qualquer mundo exterior. Mas também é o que está mais próximo que qualquer mundo interior” (DELEUZE, 1992, p. 137).

O fora é matéria caótica, é o não-estratificado, o não-diagramado. O que não se dispõe na experiência. É zona de turbulência de matéria não-formada. Foucault instaura o conceito da dobra ou “prega” para explicar o processo de subjetivação e localiza o sujeito nessa dobra que acontece na linha do fora, quando as potencialidades do fora passam para a experiência do lado de dentro, “centro do ciclone, lá onde é possível viver, ou, mesmo, onde está, por excelência, a Vida” (DELEUZE, 1988, p.130). A dobra é a zona onde se vive. É o lado de dentro do lado de fora. É também a vida que conhecemos e que nos diz: isso é assim e não de outra forma.

Mas o que Foucault percebia, já em sua análise literária de Raymond Roussel, de 1963, era uma possibilidade de desmanchar a dobra, desfazer o forro, para encontrar o lado de fora, mesmo com a possibilidade de encontrar um “vazio irrespirável”. É o risco, um lance de dados. Em seu livro *As Palavras e as Coisas*, de 1966, e também no ensaio *Isto não é um cachimbo*, de 1968, em que desenvolve os conceitos de desarticulação entre significado e significante, compreendia essa outra relação de forças que não estaria alojada em um campo fixo da linguagem derivado de um sujeito como essência. Segundo Foucault, “a força do lado de fora não pára de subverter, de derrubar os diagramas” (DELEUZE, 1988, p.130). É na ultrapassagem dessa força que se naturaliza a transgressão, na supressão do limite do ilimitado.

Supressão dos limites entre a escrita e o pensamento, matérias que se atravessam e se reinventam, tornam-se outras coisas, chegam ao improvável, ao impensado. Escrita e pensamento, vida e morte. Morte do autor e afirmação da obra. A escrita, para Blanchot, é um desmantelamento da linguagem de onde extrai suas linhas de fuga, suas dobras, seus limites para alcançar o que está além de suas possibilidades. Sobre a experiência de Proust<sup>32</sup>, que rasga a trama do tempo e por essa abertura nos remete a outro mundo fora do tempo onde consegue isolar, num fragmento, o êxtase do tempo, Blanchot diz ser o próprio

---

<sup>32</sup> Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

tempo da narrativa: “o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos” (BLANCHOT, 2005, p.17). O tempo redescoberto de Proust é esse espaço imaginário, nem passado, nem futuro, sempre ali, sempre ausente, um lugar sempre outro. É a arte, esse lugar “sempre outro” de que fala Blanchot?

A arte contemporânea é puro estranhamento. Um estranhamento muito mais manifesto que na arte anterior devido a seu estado fluídico, que pode estar contido num gesto, numa idéia, nesse lugar “sempre outro”. O estranhamento é pensar o “Infinito”, aquilo que não se pode pensar. Blanchot sustenta seu conceito do Fora a partir da experiência de Levinas em sua consideração do Outro, o que é suscitado pela ‘separação’, e demonstra que uma das vias pelas quais acolhemos essa compreensão está na retomada da idéia cartesiana do infinito.

O eu finito pensa o infinito. Neste pensamento, o pensamento pensa o que o ultrapassa infinitamente e o que ele não pode dar conta por si próprio: ele pensa então mais do que pensa. Experiência única. Quando eu penso o infinito, penso aquilo que *não posso pensar* (porque se eu tivesse do infinito uma representação adequada, se eu o compreendesse, assimilando-o, tornando-o igual a mim, tratar-se ia apenas do finito); eu tenho, pois, um pensamento que ultrapassa meu poder (BLANCHOT, 2001, p. 100).

## RIZOMA

[...] faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha<sup>33</sup>! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, justo uma idéia (Godard). Tenha idéias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos. Seja a Pantera cor-de-rosa e que vossos amores sejam como a vespa e a orquídea, o gato e o babuíno. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.36)

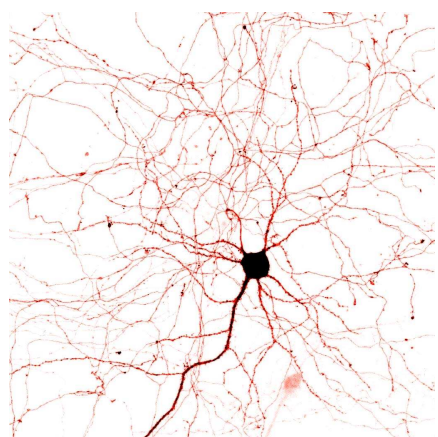
Com a arte contemporânea surgem novos procedimentos estéticos fora dos convencionalismos e normas técnicas. As categorias como pintura, escultura e desenho tornam-se nomeações sem sentido com o emaranhamento dos gêneros. O espaço das manifestações artísticas expande-se e dilui-se em práticas inéditas e heterogêneas. As expressões não mais se opõem umas às outras e, por vezes, estão implicadas, como a estrutura de um rizoma<sup>33</sup>.

Rizoma e não árvore. A árvore define o território, o crescimento vertical e a identidade do ser. O rizoma é horizontalidade que multiplica as relações e os intercâmbios que dela se originam. A vida assim compreendida é um contínuo fluxo e refluxo, potência de interação e produção de sentidos (LINS, 2005, p.1232).

Capturar ou percorrer o que está fora, num não-lugar. Na dobra de Foucault. O conceito de rizoma, fluxo sem início ou fim que se expande em intensidades e velocidades volúveis e inapreensíveis, essa noção que mais se avizinha da potência criativa que representa ou pode significar para nós a arte em nossas vidas. Quando nos movimentamos nesse campo rizomático, infinitas ordens e desordens distintas e plurais de sentidos são criadas.

---

<sup>33</sup> Na botânica, rizoma é a extensão do caule que une sucessivos brotos; parte rasteira, geralmente subterrânea, que cresce horizontalmente no substrato. Pode se estender por grandes áreas, mas também ser bem curto, minúsculo. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.37).



Rizoma

Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 25)

Os saberes, não estando mais sujeitos a uma hierarquia preestabelecida, segundo uma lógica de poder ou de tradição, ou mesmo de fé, fazem-se de maneira livre e imanente, criam-se e reproduzem-se e reelaboram-se em conformidade com sua natureza particular, dando livre acesso a novos saberes que surgem e se reescrevem a cada momento, a partir de saberes já existentes. Essa multiplicização dos saberes, no mundo contemporâneo, paira sobre todas as instituições normatizadoras, como que a espera de uma iminente deflagração. Não se oculta diante de tantas transformações, transgressões e insubordinações aleatórias no campo do conhecimento intelectual, apenas se mantém suspensa num sobrevôo, a espera do momento certo em que lhe será permitido pousar para então lançar-se novamente.

É possível pensar um currículo escolar com esses atributos? Muitos autores vêm tentando esboçar algumas possibilidades de rompimento do currículo linear para outras conformações espaço-temporais. Gallo (2003) vai nos sinalizar com a possibilidade de um currículo rizomático, a partir do conceito de Deleuze. Esse autor acredita que, para pensar um currículo transversal e rizomático, é necessário deixar de lado as pretensões de uma unidade científica da pedagogia, abrir-se para a multiplicidade. Numa Educação rizomática, os “campos dos saberes são tomados como absolutamente abertos; com horizontes, mas sem fronteiras, permitindo trânsitos inusitados e insuspeitados” (GALLO, 2003, p. 99).

Talvez esse seja um espaço possível onde experiências com arte contemporânea possam ser vividas sem conflitos com as outras áreas.

O aprendizado se faz pelas vias do corpo, do humano, que vive por síntese de reelaboração dos sentidos. Uma vez que tais sentidos são constrangidos em consequência de uma condução segmentada e linear, suas possibilidades de expansão são reduzidas drasticamente. Os gestos podem ser controlados, e os resultados, antevistos. Se educar é mostrar o caminho, colocar nos eixos, quais são esses eixos, que a cada momento mudam de forma? Trabalhar o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari em oposição ao conceito de arborescência, intensidades no lugar de intencionalidades, pode significar uma alternativa lúcida diante desse jogo paranóico que engole a si mesmo.

Pode até haver métodos para ensinar (eles pelo menos servem para tranquilizar as consciências perturbadas dos professores), não há métodos para aprender. O método é uma máquina de controle, mas a aprendizagem está para além de qualquer controle; a aprendizagem escapa, sempre. O aprendizado não pode ser circunscrito nos limites de uma aula, da audição de uma conferência, da leitura de um livro; ele ultrapassa todas essas fronteiras, rasga os mapas e pode instaurar múltiplas possibilidades (GALLO, 2003, p.104).

E o que dizer das linhas de fuga que surgem a cada momento? Máquinas de guerra em oposição aos aparelhos de Estado<sup>34</sup>, focos de resistência na esteira do poder instituído, movimentos involuntários de um bloco de sensações que não admite pressão sem revide de igual potência. E de onde surge a resistência? Munidos de quais elementos operam os grupos de resistência? A traduzir essas manifestações geradas à margem dos sistemas de representação de signos, estão os pólos de produção de sentidos. “Tal é a operação mais geral do sentido: é o sentido que faz existir o que o exprime e, pura insistência, se faz desde então existir naquilo que o exprime”<sup>35</sup> (DELEUZE, 1968, p. 194 – tradução nossa). E é nesses pólos, no terreno das produções intelectuais, poéticas e estéticas, onde as mais subversivas e potentes idéias de libertação das amarras e de sublevação são plantadas, onde mentes e corpos promovem verdadeiras revoluções de pensamento, em permanente estado

---

<sup>34</sup> Deleuze adota essas expressões já utilizadas por outros autores para aludir ao que exatamente elas designam como figuras estéticas indicadoras de uma relação entre poderes.

<sup>35</sup> “*Telle est l’opération la plus générale du sens: c’est le sens qui fait exister ce qui l’exprime, et pure insistance, se fait dès lors exister dans ce qui l’exprime*”.

de combate e de inquietude perante o instituído. Essas mentes e corpos servem-se, na mais das vezes, de forças pesadas, duras e trágicas, pois que vêm na sombra destas forças a única possibilidade de desconstruir aparelhos estagnados.

Arte contemporânea é rizoma, na medida em que ultrapassa a linha do fora, pra além do universo dicotômico, é rede coletiva, multiplicidade. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 17). Pensar a arte contemporânea como uma maquinaria que pode colocar em ação outras potências nos sujeitos, outros devires, me parece uma possibilidade importante. Ao permitir que a arte contemporânea, em seu amplo espectro, seja incorporada efetivamente como aprendizado no decorrer da vida diária e mesmo no âmbito do currículo escolar, essas forças que circulam poderão atuar de forma intensa na configuração de uma outra possibilidade afirmativa de vida.





### 3 AS POTÊNCIAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Esta pesquisa, que até aqui apresentou suas intenções e a maneira como foi realizada a movimentação que resulta nas análises, também procurou trazer elementos contextuais a título de perfazer com o leitor um caminho que lhe amolecasse as reservas e reticências que por ventura alimentasse com relação à arte contemporânea e seus caóticos labirintos. Com as análises a seguir, ao atentar para o potencial contido nas obras para o aprendizado, estimo que o ato de realizar essas leituras não se configure uma objeção ética contra quaisquer intenções assumidas pelos artistas ou um revide junto às obras em questão. Afora todas as escusas quanto a não necessidade de justificativas e compreensão dessas obras, para efeito de sua importância no âmbito das artes, considero essas análises como um exercício e uma forma de tentar promover um elo com o assignificante, tão preterido pelas mentes que a muito custo se permitem deixar transportar, mesmo que por alguns segundos, pelas sensações não-articuláveis da arte.

Quanto ao método de análise, optei por seguir a via de sentido que melhor me acolhesse nos momentos limites de escolha, quando nada mais prudente acenava de

concreto. Seguindo o exemplo de escritores adeptos da escrita guiada pelos fluxos de consciência<sup>36</sup>, como James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf, desenvolvi a escrita sem o compromisso de relativizar com a razão, objetivando empreender um exercício desprezioso, mas consistente, no qual estivessem expostas as potências da arte contemporânea evocadas desde o princípio como o foco deste estudo.

Nas análises que seguem, achei importante iniciar com a obra *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* ou o *Grande Vidro*, de Duchamp, pois nesta obra, especificamente, as principais características da arte contemporânea se encontram manifestas de uma maneira pontual. Segundo Octávio Paz “(t)udo que Duchamp fez se concentra no *Grande Vidro* (PAZ, 1990, p. 9). Os inúmeros estudos e leituras realizados por filósofos, teóricos, críticos e produtores de arte sobre essa obra icônica de Duchamp, desde a sua concepção até os dias de hoje, perfazem uma valiosa fonte de saberes que atravessam as mais variadas esferas do conhecimento.

Extraír elementos “potencializadores” de “produção de sentidos” da obra de Duchamp é um gesto perigoso, e insistir por esse caminho era dar possíveis sinais de ingenuidade. Mas, decidida a arriscar-me, dei segmento é essa empresa por acreditar que tais elementos existem e, talvez, de forma mais evidente que nos substratos que surgiram a partir de sua obra. É necessário reforçar que o sentido atribuído à produção de saberes no presente trabalho está desde sempre desvinculado de sua concepção no campo da Educação institucional e, portanto, das atribuições valorativas a serviço das regras desse meio.

Com efeito, os saberes gerados que derivam das produções artísticas contemporâneas, da mesma forma, não prescrevem quaisquer determinações normativas. A questão está em tornar claro a necessidade da inscrição desses saberes “outros” na experiência. Compreendida a importância disso, buscar nas obras esses saberes é a tarefa que me propus, mas para tanto é necessário que a definição de obra seja também retomada.

---

<sup>36</sup> Técnica literária que consiste em explorar o pensamento libertando-o da consciência. Através de uma escrita não-linear que abandona a sintaxe, a narrativa se torna um fluxo de expressão livre.

Foucault define a obra topograficamente, como uma malha de linhas e pontos de tensão em relação entre eles mesmos e com outras obras. Portanto se pode dizer que uma obra se afirma na presença do que se afasta de suas próprias formas, que se afirma na presença do que não é forma, do que é ausência de obra. Por isso, o jogo de distâncias e aberturas do que se compõe a obra, lhe confere uma forma espacial capaz de conter o incompatível e o inseparável, o dentro e o fora, o íntimo e o curioso, a forma e o informe. Portanto, ao se compor do indeterminado dos fluxos intensivos que transitam pelo terreno subjetivo, a obra abriga em suas formas o poder caótico do que não se deixa conformar<sup>37</sup> (FARINA, 2005, p. 56 – tradução nossa).

A partir dessa conceituação de “obra”, temos um sítio favorável para trabalhar objetivamente, tentando pinçar algumas de suas potências que se dispõem nessa malha de linhas e pontos. Em “*O Grande Vidro*”, como vimos, Duchamp concentra praticamente todo o seu saber desconcertante. É nessa superfície que se encontram registradas suas percepções aguçadas diante da vida. Como não se permitir enredar nessa trama, rizoma, que se exhibe francamente diante de nós já em seu suporte – o vidro? O vidro, a transparência, um convite aberto à perscrutação do olhar que involuntariamente se movimenta a percorrer suas entradas, os elementos plasmados a ele, as formas, os silêncios, os atrasos. Toda a fabulação duchampiana se concentra aí nesses continentes e nesses intervalos saturados – os vazios – onde nada é resto.

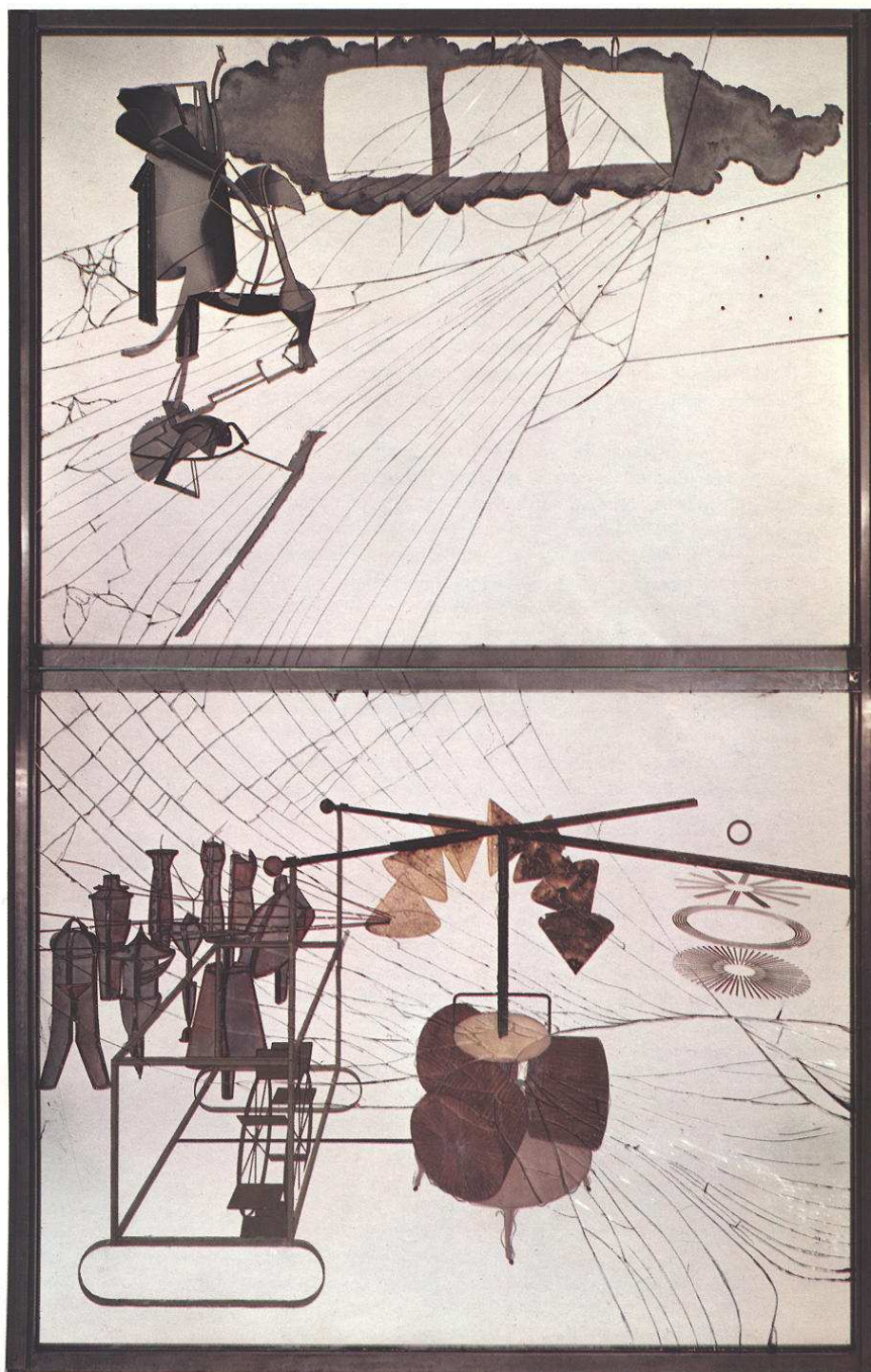
Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês<sup>38</sup>, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 215).

---

<sup>37</sup> “Foucault define la obra topográficamente, como una malla de líneas y puntos de tensión en relación entre ellos mismos y con otras obras. De ahí que se pueda decir que una obra se afirma en presencia de lo que le aleja de sus propias formas, que se afirma en presencia de lo que no es forma, de lo que es ausencia de obra. Por eso, el juego de distancias y aberturas del que se compone la obra, le confiere una figura espacial capaz de contener lo incompatible y lo inseparable, el dentro y el afuera, lo íntimo y lo extraño, la forma y lo informe. Por tanto, al componerse de lo indeterminado de los flujos intensivos que transitan por el terreno subjetivo, la obra abriga en sus formas el poder caótico de lo que no se deja conformar”.

<sup>38</sup> Citado por Huang Pin-Hung in: Cf. François Cheng, Vide et Plein. Ed du Seuil, p. 63.

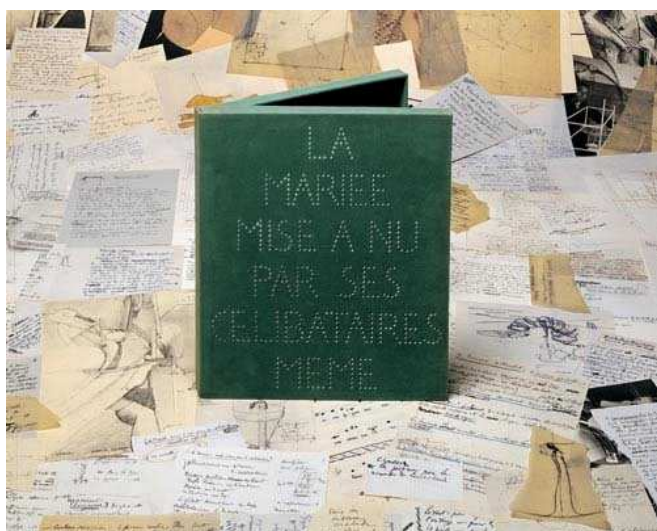
DO ACASO, DA IRONIA, DO SEM-SENTIDO, DO EXTEMPORÂNEO,  
PERMANENTE CRIAÇÃO INACABADA



*“A noiva despida por seus celibatários, mesmo” ou “O Grande Vidro”*

Fazer “saltar cavalos” no campo das sensações é o aprendizado em devir, aprendizado que engole as potências incorpóreas da arte e as traz para a vida. Elementos característicos da arte contemporânea, como o acaso, o sem-sentido e o inacabado, de onde brotam os “vazios”, são as potências que permitem esses saltos. Neste primeiro exercício de análise faço algumas reflexões, a título de aproximação com algumas desses elementos, partindo da obra “*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*” ou “*Le Grand Verre*” (1915-1923), de Marcel Duchamp, dando início ao fluxo investigativo que será desenvolvido nesta parte final.

Um enorme vidro rachado, dividido em duas partes, em que estão agregadas algumas figuras que não necessariamente nos remetem a signos que identificamos em nosso cotidiano. Esses signos provocam uma leitura particular a cada um que procurar rastrear seus significados, se é que eles os tem? O autor seguramente poderia nos guiar através de seu percurso, como de fato o faz em inúmeras entrevistas em que foi interpelado a respeito da criação dessa obra, além de um vasto material elucidativo contido em sua “*Caixa Verde*”, que contém diversas notas com seus apontamentos sobre “*O Grande Vidro*”. Mas desde sempre, Duchamp, despreocupado, nos alerta sobre a inutilidade desse exercício, pois que, embora os signos que aparecem em “*Le Grand Verre*” estivessem estreitamente aliados às imagens de pensamento que permeavam seu *modus vivendi*, ele os tratava em parte como aleatórios.



“A Caixa Verde”, 1934

Como, então, tentar traçar uma análise dessa obra, na qual o sentimento primeiro que nos acomete é o de estarmos totalmente à deriva. São figuras que parecem tratar de coisas insignificantes, sem qualquer caráter emblemático que as relacione com sentimentos evocativos de nossa atenção, como qualquer banalidade, como um dobrar a esquina sem a prerrogativa de tentar saber o que nos espera ao virarmos o percurso. Mas se atentamos com um pouco mais de cuidado, podemos brincar de detetives que, mesmo andando em círculos, não abandonam o caso, pelo puro prazer na busca de uma resposta que sabemos não existir.

Se hoje observamos essa obra, ela pode simplesmente não evocar coisa alguma que vá além de seu estatuto de ícone sagrado da arte contemporânea? Imóvel desse lugar ela parece suspensa. Acostumados já que estamos a ver de “tudo” em arte, “*Le Grand Verre*” não choca mais o nosso senso de linearidade? Não desaloja mais as estruturas formais, como queria que assim fosse e como acreditava Duchamp que seria a única utilidade prática das obras de arte no plano físico de sua assimilação? Essa indiferença, portanto, a mais comum reação do público acostumado a crer que algumas obras de arte mais complexas se ocupam de temas e formas sem sentido, o que naturalmente as joga para as forças condicionais de gosto. O “sem-sentido” interpõe-se a um racionalismo contemporâneo que segue na via inversa da fruição estética. Ao mesmo tempo, há todo um entendimento filosófico sobre a necessidade de incorporar essa perspectiva que explora o desconhecido como fundamental para a compreensão da vida na atualidade e na história.

A despeito do que essa obra representou em sua época, ela traz um emblema, a cristalização de uma idéia que reflete um pensamento extemporâneo que, na definição do artista, poderia se tratar de relações que se estabelecem em uma quarta dimensão<sup>39</sup>. “*Le Grand Verre*”, como vimos, rompeu com diversas lógicas de conhecimento instituído no fazer artístico, tanto de ordem plástica, quanto de ordem conceitual. Suporte, método, as escolhas dos temas, a implicação das imagens em lógicas científicas e matemáticas que

---

<sup>39</sup> O conceito teórico da quarta dimensão foi muito difundido na Europa e nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX junto aos escritores e artistas modernos. O conceito, que colocava em questão a infalibilidade da ciência empírica para explicar todas as coisas, foi rapidamente incorporado às criações artísticas como uma fundamentação intelectual (CABANNE, 1990).

bem poderiam compor os fundamentos da Patafísica<sup>40</sup>, a “ciência das soluções imaginárias”, a imbricação dessas imagens como a traçar uma narrativa para além do compreensível.

Após esse avizinhamento com a obra, podemos passar a uma fase especulativa quando o que vemos no quadro, planificadas, com uma preocupação com o rigor das regras de perspectiva, são imagens figurativas e não-figurativas que não se relacionam por afinidade. Trata-se de objetos pouco comuns na época de hoje. Algumas figuras compõem o quadro de utensílios utilizados no fabrico de vestimentas, à semelhança de peças de um antiquário, e imaginamos que à época do artista deviam compor um referencial ordinário dentro daquele contexto. No retângulo que compõe a parte superior, percebemos algumas formas que parecem remeter à representação de um busto com braços, aludindo às técnicas cubistas de percepção por ângulos variados, e novamente relacionamos ao contexto de tempo<sup>41</sup>. Ainda nesse painel, como que regurgitada do interior de um objeto que parece envolver essa figura insólita, espalha-se na parte superior uma forma irregular, como uma nebulosa ou vapor, com três janelas vazias. Alguns furos que parecem tiros lançados ao acaso num intervalo localizado no lado oposto ao do suposto busto “cubista”. No painel inferior, alguns manequins masculinos agrupados a um canto sobre uma espécie de carrinho movido por um moinho de água. Relacionada a esse conjunto, uma máquina em perspectiva isolada exerce um papel central, importante, nisso que parece tratar-se de um engenho complexo. E também espirais, círculos, setas, diagramas, cones etc. compõem o quadro.

---

<sup>40</sup> A Patafísica foi criada por Alfred Jarry, dramaturgo e escritor francês do início do século XX, na figura do Doutor Faustroll. Em sua primeira definição a Patafísica é a “ciência das soluções imaginárias”, o que está perto daquilo que está além da física. Teria por objetivo explorar os campos negligenciados pela física e pela metafísica. A Patafísica não pode se explicar realmente, se interessa pelas regras que regem as exceções, sendo a regra uma exceção à exceção. A Patafísica situa-se no âmbito das Ciências Exatas ou Inexatas, das belas-artes e das feias também, das atividades e inatividades literárias de todos os tipos. Em outras palavras, tudo é Patafísica (DELEUZE, 2006).

<sup>41</sup> Duchamp, à época da elaboração de *O Grande Vidro*, freqüentava o meio artístico que se dividia na adoção dos mais variados estilos que iriam compor a arte moderna. O Cubismo surgia, então, como um dos principais movimentos de vanguarda. Duchamp fazia parte do grupo cubista de Puteaux, que eram seguidores dessa linguagem pictórica criada por Picasso e Braque, mas que diferiam desses últimos por entenderem a necessidade de discussões e análises dessas inovações radicais. Duchamp, diria anos mais tarde: “[...] a teoria do cubismo atraía-me por sua abordagem intelectual” (DUCHAMP in TOMKINS, 2004, p.57).



Nesse exercício associativo de risco deliberado, decidida a não fazer o uso de qualquer recurso informativo prévio na identificação dos signos, ainda não me é permitido passar a uma etapa classificatória em que seja possível estabelecer relações que levariam à elaboração de narrativas, quaisquer que sejam – narrativas que, de alguma maneira lógica, poderiam apaziguar a ansiedade natural do fruidor que busca na obra algum significado que a justifique para além dela mesma enquanto objeto de arte. É nesse ponto que, desprovido de qualquer elemento conciliador entre o que se vê e o que se compreende, um fruidor aligeirado passa a lhe opor resistência e abandona a cena. O que certamente pode não ocorrer ao que lhe deitar um olhar transversal, o que poderia resultar em possibilidades múltiplas de leituras, quais fossem também de experiências estéticas legítimas. É quando finalmente abrimos os campos da percepção física, e elaborações de outras instâncias se fundam e passam a conduzir as emoções. A ruptura no campo da representação de signos é a transgressão do olhar, a potencialização de saberes inexpressos gerados e somente possíveis através dessa experiência particular com a obra.

Ao dispor desses signos não mais sujeitos a uma determinação fixada pelo significante e seguindo o fluxo de pensamento que se desfia por essa fenda aberta no campo da representação, somos criação, co-criadores, ou melhor, co-artistas operando na esfera do autor. E qual o objetivo do autor senão o de tentar estabelecer uma aproximação com o espectador? A obra, sem que lhe seja oposta essa experiência no fora, não existe isolada, não existe enquanto não for capturada pelo olho especular.

Acredito muito no lado “médium” do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois pólos; há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz. (DUCHAMP *apud* CABANNE, 1990, p. 110).

E é justamente por aceder a essa consideração de Duchamp que, e como fim último ou primeiro deste estudo, que se define como a exposição de potências afirmativas presentes nas obras de arte, passamos a essa parte perigosa e, neste caso especialmente, por mais de uma razão, alvo de suspeição. Em “*O Grande Vidro*” há humor, acaso, o insólito...



Nada pesa, nem se sustenta por mais de alguns instantes impossíveis de se registrarem em tempo real. Tudo, portanto, é um convite à transgressão. Os saberes contidos nessa obra cruzam as fronteiras da moral, da política, da religião e das instituições e inserem-se em outros sítios mais próprios do mundo “invisível”. Como a materialização de um pensamento.

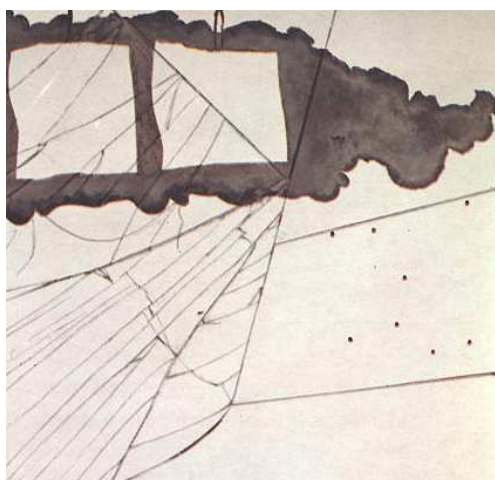
O humor é essa arte da superfície, contra a velha ironia, a arte das profundidades ou das alturas. Os Sofistas e os Cínicos já haviam feito do humor uma arma filosófica contra a ironia socrática, mas com os Estóicos o humor encontra sua dialética, seu princípio dialético e seu lugar natural, seu puro conceito filosófico<sup>42</sup> (DELEUZE, 1968, p. 18 - tradução nossa).

A retenção de um estado de humor carregado de ironia<sup>43</sup>. Uma ironia que não se quer amarga, nem fria, pois que é quase infantil a forma como se manifesta a negar-se continuamente em favor de uma composição que beira o evocativo. O humor infringe qualquer apelo erótico numa composição de corpos inumanos reduzidos a combinações de linhas e planos retos e curvos. Esse humor ferino se expressa por uma dramaticidade adjacente que se estende por todo o vidro (imaginem à época, o impacto causado pelo vidro no meio artístico; o público, com efeito, custou em conhecê-lo). Diagramática, a composição hermética de “*O Grande Vidro*” dilui-se no efeito trágico que porta. Trágico na teatralidade, no simulacro das figuras (a noiva, os celibatários) nos veios das rachaduras e nas perfurações aleatórias, tanto pela maneira como a superfície parece ter sido atingida, como pela opção de o fazê-lo que não indica qualquer motivo que o justificasse.

---

<sup>42</sup> “*L’humour est cet art de la surface, contre la vieille ironie, art des profondeurs ou des hauteurs. Les Sophistes et les Cyniques avaient déjà fait de l’humour une arme philosophique contre l’ironie socratique, mais avec les Stoïciens l’humour trouve sa dialectique, son principe dialectique et son lieu naturel, son pur concept philosophique*”.

<sup>43</sup> Deleuze faz a distinção entre humor e ironia. Toma por ironia “o movimento que consiste em ultrapassar a lei para um mais alto princípio, para reconhecer na lei apenas um poder segundo” (DELEUZE, 1983, p. 94) e, por humor, “não mais o movimento que remonta da lei para um mais alto princípio, mas aquele que desce da lei para as conseqüências” (p. 96). O humor possui caráter lúdico, está no chiste, no *nonsense* e na gratuidade. A ironia tem caráter crítico, um certo compromisso com a realidade. Está na sátira e na paródia.



“O Grande Vidro”, detalhe

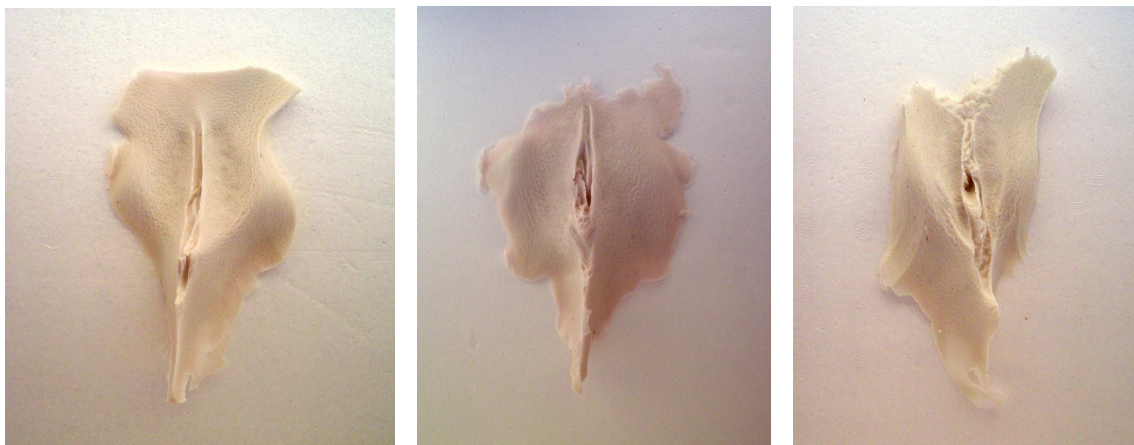
O “acaso”, portanto, está em “*O Grande Vidro*” como um elemento que surge dessas contingências. O acaso que, no âmbito da arte, tem legitimada a sua importância para além de qualquer pressuposto racionalista e se impõe como via fundamental para o acontecimento da obra. Nessa obra, ele aparece duplamente afirmado; na composição como processo e na conformação plástica. Como processo, o percebemos pela elaboração de soluções técnicas que se valem da ação natural no princípio motor que define a obra. Na conformação plástica, o acaso é evidente na aleatoriedade impressa de alguns elementos.

O que quer nos dizer o acaso na obra de Duchamp que não poderia ser dito de outra forma? Essa pergunta, lançada ao acaso, para um corpo que não se define de antemão como pertencente a qualquer categoria específica, podendo estar a par ou não das especificidades dessa obra, requer uma reação, portanto, que não esteja sujeita a quaisquer opiniões fundadas a priori. Digo reação no lugar de resposta porque esta última pressupõe um estado condicionante, o que, no caso de tudo que se refira ao campo da abstração, é desde sempre inválido. A reação, ou as reações, portanto, nesse caso, submetem-se a uma outra espécie de força instigante que concorre com as forças do acaso. Então o acaso, nessa obra, poderia ser uma provocação? Uma iconoclastia ao “bem acabado” que se espera de uma obra no sentido clássico? O que pensar das rachaduras que, ao mesmo tempo que parecem acompanhar a composição formal do quadro, não negam a sua honestidade como rachaduras mesmas, ou seja, mantendo a sua natureza irrevogável? Na ausência de qualquer informação, o que pensar das janelas vazias dispostas em algo que parece uma mancha, uma bruma informe? O que querem nos dizer? São perguntas que não acolhem quaisquer

esclarecimentos no plano das certezas, mas que nem por isso deixam de ser formuladas pelo fruidor, que justamente as faz como para atender ao seu caráter especulativo no momento em que se finalmente se rende à obra.

E Zaratustra olha “*O Grande Vidro*”, e quem quiser segui-lo deve renegar até mesmo Zaratustra e seguir a si mesmo. É ele quem anuncia que é chegado o momento em que nos será possível criar, a partir de uma relação de atravessamento com o objeto, um saber transversal, e o fio condutor para essa empresa será o livre curso do pensamento. Zaratustra desafia o inimigo caluniador que diz que a vida é apenas contemplação. “O querer liberta, pois querer é criar: assim ensino eu. E somente a criar deveis aprender!” (NIETZSCHE, s/d, p. 212).

DO PERSPECTIVISMO, DO DESCONHECIDO, DO INACABADO, DA AFIRMAÇÃO  
DA NEGAÇÃO, DA MORTE



“*Corpo de Passagem*”, Vânia Mombach, 2004 (ano do início de sua concepção - obra ainda em processo)

Vânia Mombach é escultora com formação em Artes Plásticas pela UFRGS. De 2001 a 2003 estudou na Fundació Centro del Vidrio de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Espanha, e, em 1994, na Faculdade de Educação: Arte Educação, UFRGS, com aquisição de bolsas de estudo. Em 1996, foi premiada no XII Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre e também no XVI Salão do Jovem Artista. Já participou de várias exposições no Brasil e no exterior (Espanha e Argentina). Atualmente, vive e trabalha em Porto Alegre dando curso a vários projetos simultâneos de obras em processo. “*Corpo de Passagem*” vem sendo realizada desde 2004, quando a artista ainda residia em Barcelona.

Escolhi a obra “*Corpo de Passagem*” para o início das análises de obras de artistas contemporâneos por ser talvez a obra que já de um salto permita que eu possa realizar um mergulho mais intenso sem esperar com esse gesto uma necessária e rápida emersão dado ao fato de conhecer na prática parte de seu processo. Quanto à necessária e rápida emersão a que me refiro, considero-a inevitável, na interação com as obras artísticas, por entender que se trata de fenômenos altamente sensíveis nos quais oscilamos entre sua impossível captura integral a plenos pulmões e sua invariável representatividade na concretude, para a

qual sempre retornamos como a nos assegurar de que possa, ainda que de forma pálida, traduzir-se em códigos legíveis.

Trazer para a análise esta obra de Mombach pretende, ainda, mostrar de forma mais enfática a perspectiva educativa à qual se alia a presente pesquisa, que se declara desvinculada das normas e postulações que regem o campo racional da Educação institucionalizada, que dificilmente acolhe com a devida deferência elementos quaisquer que possam de alguma forma colocar em risco sua frágil estrutura. É uma obra que vem a desencadear sensações e experiências que não são comuns a esse campo, mas que entendo ser fundamentais para a noção de Arte-Vida de que trata este estudo.

“*Corpo de Passagem*” consiste de esculturas realizadas em diversos materiais, como alginato<sup>44</sup>, gelo, porcelana, cristal e metais, como chumbo, ferro e cobre. “Embora a culminância do procedimento sejam as peças isoladas ou os conjuntos de moldes organizados em suportes para exposição, ‘*Corpo de passagem*’ é uma obra que acontece junto a todo processo” (ZORDAN e MOMBACH, 2007) desde a moldagem, as experiências com diversos materiais, a definição das peças e sua apresentação. As peças apresentadas nas imagens acima estiveram expostas no Centro Cultural de Barcelona, em 2004, em seu material de origem, o alginato, e ficavam acondicionadas em uma espécie de vitrine confeccionada por Mombach. A disposição dos objetos alinhados em série é uma prática recorrente da autora, que incorpora em seu trabalho a técnica da reprodução (SANTOS, 1999). Mas não se trata da mera reprodução imbuída da necessidade de superação do caráter único de um objeto, pois que cada peça se revela um acontecimento individualizado. Em trabalhos anteriores e concomitantes a este, Mombach sempre explora as qualidades mais intensas de cada material escolhido, desde os metais, como ferro, chumbo e alumínio, até materiais menos comuns na confecção de esculturas, como o alginato e o vidro, em que percebemos a sua extrema habilidade e delicadeza no seu trato.

Tomados ainda de percepções lingüísticas fundadas na lógica, independentemente de tabus e associações psicológicas de rejeito ou aproche, logo identificamos em “*Corpo de Passagem*” uma genitália feminina, ainda que, com um olhar mais atento, a percebamos

---

<sup>44</sup> Material utilizado na modelagem de superfícies mucosas.

como a sua matriz inversa, o seu negativo. Já nessa apreensão imediata alguns caminhos se abrem a leituras as mais diversas, e, como que viciados que estamos muitos de nós em atribuir sentidos psíquicos a cada forma alusiva a temas tabus, podemos facilmente enveredar por “algumas” leituras sem maiores riscos e daí tentar extrair saberes potencializadores, os quais fartamente se apresentam a partir da representação de um órgão tão potente como a genitália feminina. Potente a tal ponto de ainda gerar sentimentos controversos em qualquer esfera social da contemporaneidade. Por mais desgastada que possa estar a imagem da vulva no campo social devido à sua superexposição no discurso midiático, ela ainda se mantém revestida de uma conotação mítica que a relaciona ao seu arquétipo clássico – o proibido.

Ah... Atribuir sentidos às imagens na arte. Como que um gesto condicionado, uma postura factual que assume o espectador (que assim se compreende) diante da obra e imediatamente passa da apreensão especular física a uma interpretação mental. Mas é quando o sentido se revela *nonsense*, ao livrar-se da interpretação e daí passando à experimentação com a obra, que se dá o “acontecimento”. Ocorre em determinada situação quando há entrega da parte de quem olha e frui, o que não é muito comum em tempos de superabundância imagética a turvar nossa capacidade de pleno abandono ao incorpóreo. O sentido é sempre um acontecimento particular e segue os mesmos princípios originários do acaso, num turbilhão de possíveis.

Inseparavelmente o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele vira uma face para as coisas e uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou com a qualidade que a proposição designa. É exatamente a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um “acontecimento” com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas <sup>45</sup> (DELEUZE, 1968, p. 34 – tradução nossa).

---

<sup>45</sup> “*Inséparablement les sens est l’exprimable ou l’exprimé de la proposition et l’attribut de l’état des choses. Il tend une face vers les choses, une face vers les propositions. Mais il ne se confond pas plus avec la proposition qui l’exprime qu’avec l’état des choses ou la qualité de la proposition désigne. Il est exactement la frontière des propositions et des choses. Il est cet aliquid, à la fois extra-êtré et insistence, ce minimum d’être qui convient aux insistences. C’est en ce sens qu’il est “événement” à condition de ne pas confondre l’événement avec son effectuation spatio-temporelle dans un état des choses*”.



O quê mais nos prende à apreensão figurativa de determinadas formas senão a sua função, ou funções, que forçosamente andam coladas a elas como a justificá-las? Forma e conteúdo indissociáveis, numa dimensão em que a vida se justifica permanentemente a partir de suas causalidades. E que função ou funções podemos relacionar a essa obra em particular, deslocada de seu conjunto e compondo um outro significado, sem com isso perceber intentos de uma natureza genuína que acompanham alguns questionamentos característicos da atualidade como, por exemplo: ainda o sentido da vida? Qual a fundamentação ou a necessidade da ordem, da moral? Qual o porquê de estarmos imersos em apenas uma noção de moral em detrimento de tantas outras? A arte serve-se de temas tabus ainda com o intuito de desalojar os convencionalismos? A arte pode efetivamente contribuir para a dissolução, ou para uma reavaliação da tão vilipendiada imagem da Educação formal? A forma pode desassociar-se do conteúdo? A associação direta da forma ao conteúdo supostamente compreendido a priori descaracteriza qualquer fruição mais além da mera leitura associativa? A utilização de um código determinado gera saberes? E sobre esses saberes gerados, eles, como potências afirmativas da feminilidade, poderiam gerar uma avaliação crítica de cunho filosófico? Enfim, apenas alguns dos questionamentos que me ocorrem no presente momento. Percebe-se, pois, que... É na condição da condição que se instala o “perspectivismo”. Para o objeto de arte convergem fluxos extensos de investigação e, no caso de “*Corpo de Passagem*”, não há obstáculos a esse movimento de que deriva a sua imediata projeção perspectiva. Das leituras que se produzem, abre-se um vasto campo de novas associações mentais que favorecem a construção de infinitos saberes.

A apreensão crua do objeto em sua significação primeira e codificável, como vimos, nos remete a alguns sentidos, quais sejam de aceitação ou aversão ou uma indiferença carregada de meios tons. E abandonando já qualquer intenção em tentar compreender o porquê disso, um campo de investigação mais próprio da semiótica pelo qual não pretendo enveredar, atento objetivamente à possibilidade de que: a uma reação afirmativa, podem aliar-se, entre outras tantas, algumas atitudes ridentes, brincalhonas, numa máxima desconstrução da seriedade, que é uma prerrogativa há muito tempo descartada pela arte. Não que a seriedade não lhe possa ser um elemento partícipe, mas não a título de responder a um público solene que pretenda buscar na arte qualidades superiores. Ao evocar o riso toca-se a criança, abrem-se possibilidades junto a uma zona do espírito que, diante dos saberes ainda propalados pela Educação formal, deve manter-se sob quarentena. A uma reação afirmativa, podem também se aliar sentimentos políticos, de questões filosóficas com respeito aos estudos de gênero, e nesse universo as digressões possíveis num nível de aprendizado são riquíssimas. A uma reação negativa, num sentido maniqueísta do termo, ainda assim o potencial na geração de sentidos acontece pelo simples fato de que é também através da negação reconhecida que sentimentos ocultos recalçados emergem com a possibilidade de poderem ser mais bem compreendidos. E é finalmente na reação indiferente que percebemos, não sem uma grande inquietude, o quanto o acúmulo grosseiro e massivo do reino das imagens nos atravessa de forma tão abusiva ao ponto de não mais conseguirmos promover a distância necessária para uma fruição puramente poética. E, nesse caso, particularmente, o aprendizado que daí se extrai está contido na agudeza da constatação deste fato doloroso – Então? Será que já nada mais me afeta? Portanto novamente, é na condição da condição...

Mas não se quer ensinar com a obra, não há esse comprometimento na arte contemporânea, essa movimentação intencional em produzir sentidos educativos. Produção de sentidos é o que surge como efeito de superfície de toda obra de arte; e o que a distingue daquilo que não é arte, é a espécie de sentidos que produz e que promovem uma outra relação com a vida. Por isso são reações “possíveis” e não determinadas, nem ao menos pressupostas.



“*Corpo de Passagem*” é ainda o labirinto assim como as “pequenas orelhas”<sup>46</sup> de Ariadne numa visão clara de Dionísio. É via de passagem de eflúvios de infinitas naturezas, portal que estremece até mesmo os mais corajosos Teseus. Através de seus corredores e fendas labirínticas, quantos segredos nos são assoprados, que não teriam metade de sua sedução se, todavia, estivessem expostos sem os véus do mistério. Deitar o facho da razão elucidativa sobre esse objeto tão delicado seria em si um ato desastrado que implicaria conseqüências vãs, pois que se trata de coisa inapreensível e susceptível a decifrações particulares que muitas vezes só são possíveis na silenciosa introspecção do espírito. Preservar a potência que se aloja no incerto, no desconhecido, é matéria recorrente na arte, mas será que isso ocorre apenas com o intuito de manter sua aura?<sup>47</sup> Não seria também e, mais talvez em razão disso, por ser a arte um simulacro turvo da vida que da mesma forma não pode jamais ser explicada em sua totalidade? Não é talvez o jogo o único elo que revela ao humano sua pretensiosa busca desenfreada pela verdade? Tentativa e erro não é um exercício tanto mais salutar que definir contornos precisos em vista dessa nossa limitação? Tomar consciência disso pelas vias da arte é inevitável quando passamos a assumi-la como uma condição de vida. Em “*Corpo de Passagem*”, dilui-se a possibilidade de uma apreensão estanque do processo. “O que essa obra traz é a impermanência do organismo, o aspecto de seu órgão matricial e a inegável qualidade plástica dessa parte em especial” (ZORDAN e MOMBACH, 2007). Como matéria de estudo recorrente na arte a genitália feminina encontra no atavismo a sua condição atrativa.

Não há significações hermenêuticas a se perseguir. A brutalidade da forma é diluída numa atmosfera quase idílica, de coloração onírica e impacto fantasioso. Clima de museu de História Natural. Uma execução que não deixa de buscar efeitos de algumas atrações de parques temáticos. *Freak show*. Completamente fora de qualquer contexto a ser identificado, o problema que coloca é a fragilidade forte da arte, as incertezas perenes e tênues convicções do artista que expõe os segredos da vida por sua via de excelência, o sexo. (ZORDAN e MOMBACH, 2007).

<sup>46</sup> “Sê sensata, Ariadne!...Tens orelhas pequenas, tens as minhas orelhas: acolhe nelas uma palavra sagaz! – Não há que odiar primeiro, antes de amar?...*Eu sou o teu labirinto...*”. Lamento de Ariadne, in: Ditirambos de Diônios de Friedrich Nietzsche. Lisboa: Guimarães Editores, 1986. Após o abandono de Teseu, Ariadne reluta em aceder à Dionísio a quem por fim se entrega.

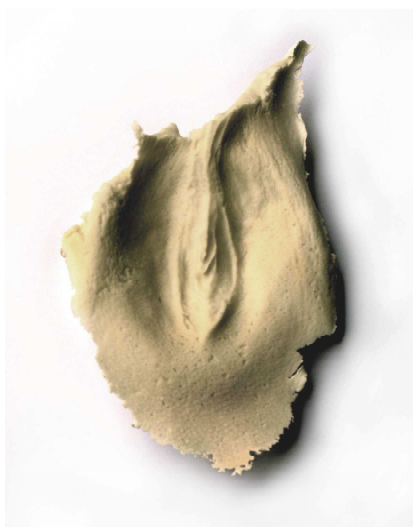
<sup>47</sup> Aura na acepção de Walter Benjamin. No ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, Benjamin traz a noção de “aura” como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1996, p. 170).

Nessa obra de Mombach é possível, portanto, fazer algumas elucubrações tomando em conta suas qualidades formais aliadas ao seu correlato conceitual, isso só para começar. Os saberes daí gerados não prescrevem condutas nem normas nem quaisquer efeitos de ordem estabelecida; indicam, no entanto, potentes dispositivos desreguladores das metalinguagens, devido a sua natureza inquietante. Compondo uma potência de um caráter estético altamente manifesto na delicadeza de todo o seu processo, “*Corpo de Passagem*” é uma obra que arrasta o fruidor para o seu objeto com muita facilidade, obrigando-o a que nela permaneça em múltiplas digressões mentais. O que a distancia das fórmulas potencializadoras da arte moderna está nas possibilidades que resgata a partir da manipulação de conceitos sagrados da arte contemporânea, como o inacabado, já que perfaz uma trajetória em permanente processo; o insólito, por suas atribuições desmesuradas que percorrem uma complexa gama de sentidos numa escala que vai do assignificante ao paroxismo do reconhecimento identitário através de interpretações; o humor, pelo descomprometimento com os “interpretacionismos”, pela ligeireza da abordagem que a nada se pretende vincular; a lucidez trágica, manifesta na pura exposição de um elemento fortemente carregado de mistificação na forma de simulacro; a beleza trágica, através da assimilação e exploração de um tema historicamente compreendido como “feito” que se reveste de um caráter estético pela inversão de valores.

Num contraponto às leituras possíveis de serem realizadas a partir de “*Corpo de Passagem*”, as motivações da autora aparecem a título de comprovação de que por mais que a obra seja autônoma, que valha por si mesma ou passe a compor outros entendimentos no coletivo, não há como desconsiderar as relações associativas entre autor e obra a ponto de suas fundamentações, conscientes ou não, poderem muitas vezes transpor os limites da experiência individual.

Mombach é movida por uma imperiosa curiosidade por aquilo que não é percebido, que não considera alojado no plano da metafísica, mas que lhe responde às inquietações referentes ao que compreendemos pelo estado de morte. Nesse olhar clínico sobre a matéria, vida e não-vida são percebidos como o verso e o reverso de uma só coisa. Afirmação da negação, numa relação de co-habitação e não de antagonismo. Como em

Kafka<sup>48</sup> (BLANCHOT, 1997). Em “*Corpo de Passagem*”, a representação negativa do espaço sensível (a vulva) pretende suplantar o erotismo pela degeneração do objeto a se realizar no processo, a impermanência, a morte, “febre terrestre que chega ao fim”, “já não se vê prosseguir um morrer”, de onde se desprende “um silêncio particularmente agradável” (KAFKA *apud* BLANCHOT, 1997, p. 15). As peças em alginato, após a desidratação, adquirem o aspecto de um órgão mumificado, encolhido, um vestígio do que foi. O inerte e toda a simbologia que acompanha ritos de morte são elementos evocativos de uma experiência particular no imaginário da artista e, embora alguns desses elementos não se dêem a perceber de forma evidente, a atmosfera densa e insólita de suas obras é geralmente compartilhada por quem com elas interage.



Especificamente no caso de “*Corpo de Passagem*”, não há como furtar-se, no entanto, em aceder à conotação erótica que se exhibe na superfície plástica da obra. O que se vê, o que o olhar disciplinado percebe, como vimos, é o objeto colado à sua função, forma-conteúdo, essa unidade hermética que condiciona a capacidade de olhar-se para fora. O que essas análises propõem, a título de exercício, é alargar a experiência estética de forma a construir outros entendimentos em infinitas ordens. E isso não é possível se diante do objeto observado não ocorrer uma predisposição mínima, por parte do fruidor, em se deixar

---

<sup>48</sup> Da escrita kafkiana: “De tanto explorar o negativo, ele lhe dá uma chance de se tornar positivo, uma única chance, uma chance que nunca se realiza totalmente e através da qual seu contrário sempre transparece. Toda a obra de Kafka está à procura de uma afirmação que ela desejaria obter pela negação, afirmação que, assim que se esboça, se esquiva, aparece como mentira e assim se exclui da afirmação, tornando novamente possível a afirmação” (BLANCHOT, 1997, p. 14).

capturar pelas sensações imanentes da obra. Decorre que esse fruidor, assim como o artista, assim como esta que escreve, assim como este que lê, necessitam abrir minimamente uma fenda no campo da racionalidade para que esta relação capaz de promover outros sentidos se estabeleça. E é aí então, e somente aí, na ultrapassagem desse limite para o irracional que saberes informes se criam e se fundem com a própria criação.

## DOS PERCEPTOS, DOS AFECTOS, DO MITO, DAS SENSACÕES, DOS OBJETOS



*“O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação”, 2007 - 2008*

Dione Veiga Vieira é artista plástica com formação no curso de Letras pela PUCRS. Possui especialização em Artes Plásticas: Suportes Científicos e Práxis. De 1989 a 1992, viveu em Colônia, na Alemanha, onde manteve Atelier de Arte na associação “STADTKUNST E.V. Köln”. Vive atualmente em Porto Alegre, onde trabalha com instalações, objetos, esculturas, fotografia, desenho e também literatura. Atualmente também se dedica à curadoria de mostras de arte e à produção de textos de arte. Já realizou diversas exposições individuais, destacando-se “A Liquefação e a Decantação”, de 2008, na Galeria Gestual em Porto Alegre; “Fragmentos Primordiais”, de 2004, na Sala Especial do MAC/RS; “A Calcinação, a Unção e a Floração”, de 2002, no MALG, em Pelotas; e “Primal”, de 2001, na Pinacoteca da FEEVALE, Novo Hamburgo. A obra *“O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação”* foi apresentada na mostra “Casa Fechada” na Casa de Cultura Mário Quintana, com obras de mais seis artistas que trabalham a temática do corpo como metáfora da casa e vice-versa.

“*O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação*” é uma escultura-instalação, composta por um artefato oval de cerâmica, um tecido de algodão tingido com argila e dobrado, uma banqueta de madeira, um pêndulo de chumbo, uma esponja vegetal embebida em argila, uma tigela em cerâmica com água e argila e uma fotografia. A imagem da fotografia é o resultado de uma sobreposição de imagens digitais. Essa obra não se vincula particularmente a uma corrente artística, mas, segundo a definição de alguns teóricos sobre a poética da artista, estabelece uma correspondência com a arte conceitual e também com a arte matérica, ou pintura matérica<sup>49</sup>, ambas movimentos importantes da arte contemporânea que se desenvolveram marcadamente entre as décadas de 60 e 70 e que hoje repercutem na obra de alguns artistas trazendo seu importante legado incorporado aos atravessamentos próprios da atualidade. Veiga Vieira parte da utilização de objetos praticamente *in natura*, objetos perfeitamente reconhecíveis na sua aparição, o oposto da imagem abstrata, a não ser pela fotografia, em que as imagens digitais sobrepostas confundem até certo ponto a legibilidade do objeto.

Essa obra, em sua concepção integral, não mais existe fisicamente. Apenas a foto que compunha a obra restou como o último vestígio referencial do conjunto. A natureza prosaica dos materiais utilizados na sua composição determina a efemeridade como parte de seu processo e dá visibilidade aos fenômenos e alterações químicas da matéria, pois que é frágil. – “[...] a duração do material é muito relativa, a sensação é de uma outra ordem, e possui uma existência em si enquanto o material dura” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 248). Os registros fotográficos, realizados quando a obra esteve exposta, reforçam a idéia da asepsia cerimoniosa dessa composição, um bloco de sensações, um composto de perceptos e afectos, guardado em suspenso.

---

<sup>49</sup> Arte matérica ou pintura matérica surge na Europa no período pós-guerra. Arte corpórea com a tônica nas qualidades do material. Tem influência da poesia e da alquimia, donde os processos mentais e os processos do material são o axioma dessa tendência que busca explorar “o que nos diz o material?” De características abstratas mistura materiais não pictóricos considerados pobres, como, argila, feltro, látex, estopa. Alguns artistas maticos: Yves Klein, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Joseph Beuys, Antoni Tapies e Jean Dubuffet. Essas informações foram extraídas do texto: *Malerei zwischen präsenz und absenz* (Pintura entre a Presença e a Ausência) da autoria de Wolfgang Drechsler e Peter Weibel para o catálogo da exposição *Bildlicht – Malerei zwischen material und immaterialität* (Quadro-luz: A pintura entre o material e a imaterialidade), realizada no Museu do Século XX em Viena no ano de 1991 (tradução de Dione Veiga Vieira).

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração* (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 216).

Um assalto ao nosso bem arranjado senso estético, “*O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação*” é como que uma educação do olhar, que se obriga a lhe perceber como algo muito belo. Essa composição visual é de uma peculiar harmonia, em que nada parece exceder nem perturbar o equilíbrio do conjunto. À sensação de fragilidade na apreensão do pequeno objeto (o ovo) que se acomoda na superfície aparentemente instável do tecido, contrasta uma atitude de acatamento e justa medida por seu imperioso e solene estado a nos capturar em veneração como que diante de um objeto sagrado, nobre e poderoso. Quanto tecido em barro será necessário para suportar o peso da criação? Quanto nos revela em “possíveis” esse objeto hermético – o ovo? Ao escorregar nosso olhar pelas carnes que o sustentam confirmam-se as dores e os suplícios da inexorabilidade do nascimento, a violência dos órgãos na conformação do novo corpo. Absoluto, perfeito, o ovo impõe-se como a obra de arte mesma, nunca um fim, mas algo a tornar-se outro. Também um “Corpo de Passagem”? Um devir. Segundo Deleuze, o ovo é pura sensação, é corpo sem órgãos<sup>50</sup>, “*campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)*” (DELEUZE, 2004, p. 15). É o grau zero, um nada que é tudo, onde tudo pode vir a ser.

Essa obra, intensamente fecunda na produção de sentidos, traz no título sua alusão ao mito, mais propriamente ao mito da beleza. Na exaltação do mito, o momento mágico da sua criação, o paroxismo do belo. A qualidade peculiarmente estética de sua composição, portanto, é asseverada pelo mito. Afrodite, na mitologia grega, a deusa do amor, da beleza corporal e do sexo. O momento sublime de seu nascimento é uma passagem obscura da

---

<sup>50</sup> CsO – Termo nomeado por Antonin Artaud em seus escritos e adotado por Deleuze e Guattari para dizer do estado de um corpo “antes” da representação orgânica, mas é um corpo pleno de intensidades, “limiaries ou níveis” (DELEUZE, 2007, p. 51). “O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *espatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 27).

mitologia em que diferentes versões o descrevem<sup>51</sup>, e ficamos a sondar, sobre essa versão apresentada por Veiga Vieira. Parecendo recusar peremptoriamente uma deificação clássica, o mito revela-se, apesar disso e ostensivamente, na escolha por materiais carregados de eflúvios indicativos, a começar pelo “ovo”, e sua associação primeira à origem, ao nascimento, à própria vida manifesta na máxima perfeição da forma. E o que o acomoda, as peles do elemento terroso, que, na cultura judaico-cristã, também remete à criação – o homem moldado em barro por Deus. Se à obra colarmos nosso entendimento matérico do que seja o nascimento, a carne, a secção e o sangue, a natureza animal desse acontecimento irrompe no protuberante tecido pintado de argila. A banquetta revela sua condição prestimosa, como a superfície de amparo que sustenta a carne, o altar que a recebe; o pêndulo demarca o centro, o vetor, e promove a unção da esponja vegetal com o continente do receptáculo configurado na tigela, a água argilosa contida na concha de Afrodite. De onde somos levados, através desse recuo de entidades, a vislumbrar aí o momento da fecundação? No ósculo em suspenso, a união entre as carnes.



Detalhe

<sup>51</sup> A deusa Afrodite, da mitologia grega nasceu na ilha de Chipre. Conforme a versão de Homero e Eurípedes, era filha de Zeus e Dione, uma oceânide e a deusa das Ninfas. Na versão de Hesíodo, a mais antiga, Afrodite nasce de uma espuma formada em torno dos órgãos genitais de Urano, que haviam sido lançados ao mar após a mutilação realizada por seu filho Cronos. As duas versões se confundem, na medida em que ambas envolvem Tálassa, a deusa primordial do mar, que após a fecundação com o sêmen de Urano, teria gerado Dione numa das versões e Afrodite na versão mais admitida (BULFINCH, 2000).





Detalhe

Até aqui, nada a gerar estranhamento, nada a forçar interpretações numa escala mais ampla de especulação. Nesse movimento apenas descrevo o que se dá a ver e o digo à minha maneira, ou à maneira que de mim se acerca. Mas há um entendimento inato das coisas, dos objetos que valem por si mesmos como puros perceptos. Não há como nos desvincularmos dos sentimentos ulteriores de que somos constituídos, que não estão nas lembranças, numa nostalgia fixada em um lugar ou tempo definido, mas que submergem em espasmos na presença de determinados indicadores pelos quais somos invadidos. Como em Proust<sup>52</sup>, os objetos utilizados nessa obra não nos dizem nada que evada de sua condição como objetos, mas são continentes férteis desses sentimentos inexplicáveis. Objetos como seres de sensação, entes vivos inorgânicos compostos de carne. A composição de um corpo-casa.

Eis tudo que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização (DELEUZE, 2007, p.238).

O erotismo, na obra de Veiga Vieira, é sublimado, elevado ao grau de sublime pela alusão ao mítico, mas paradoxalmente é efect, justamente por se expor junto a tantos elementos icônicos da mitologia que fazem relação no atravessamento entre potências. Não

---

<sup>52</sup> “O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evoca-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais” (PROUST, 2002, p. 51).

se lança à graça de uma interpretação imediata, mas é ser de sensação, contido no conjunto da obra em cada elemento que a compõe. Aqui a “idéia” de erotismo não está contida na matéria corpórea da obra, mas esta a sustenta, na medida que os seus componentes a ela se reportam, por isso talvez a suposição, por parte de alguns críticos<sup>53</sup>, de que seja uma obra de arte conceitual.



Nessa análise da obra de Dione Veiga Vieira, propositalmente não apontei até agora, como na análise anterior, elementos que possam ser compreendidos como prescritivos numa possível construção de saberes, intencionando, com esse procedimento, oportunizar ao leitor uma experiência errante em que lhe seja permitido criar afectos a partir de seus próprios conhecimentos que haja coletado sobre a conceituação de arte. Assim, e apenas atentando para o entendimento da obra como um potencial disparador de sentidos, por suas atribuições plásticas, espera-se que, diante de uma mínima apresentação de uma obra com características tão impessoais e inapreensíveis como essa de Veiga Vieira, uma movimentação sensível profícua seja realizável.

Um encontro, “acontecimento”. Os elementos mais reconhecíveis da arte contemporânea, o humor, a ironia, o inacabado, o atraso, o insólito e o erótico, portanto,

---

<sup>53</sup> “[...] o principal na sua produção artística é a capacidade de estabelecer uma dinâmica de poéticas visuais, onde se fundem os elementos plásticos e conceituais, e onde a decodificação da obra radica em uma leitura comprometida por parte do espectador”- Sergio González Valenzuela - curador e professor da UFT - Universidade Finis Terrae, Santiago do Chile, Chile, 2008 (tradução nossa). “[...] *lo principal en su producción artística es el hecho de establecer una dinámica de poéticas visuales, donde se fusionan los elementos plásticos y conceptuales, y donde la decodificación de la obra radica en una lectura comprometida por parte del espectador*”.

não se apresentam nessa obra a não ser como entes ocultos, mas o “invisível”, que também se traduz como “pensamento”, outro forte elemento partícipe a compor nessa esfera, apresenta-se como a assegurar o estatuto de “*O Nascimento de Afrodite - Sobre a Origem e Criação*” como uma incontestável obra de arte contemporânea.



Fotomontagem

Afora os elementos que não se dão a ver claramente, brotam algumas questões específicas da arte contemporânea no encontro com essa obra, como o rompimento manifesto em relação à “pureza dos meios”, um preceito característico da arte moderna. Não é pintura, no entanto, há pintura; não é escultura, no entanto, expande-se no tridimensional; há fotografia, mas esta faz parte do conjunto e sem ele passa a significar outra coisa. É a transposição, portanto, dos limites da ação estética, quando o campo desta ação se alarga na adoção de outros meios, outros espaços, outros materiais, outras possibilidades, enfim.

A impessoalidade dessa obra, também, a jogar com a questão da identidade das coisas, que não são mais o que são. Não à maneira da arte Pop, que buscava, com a estereotipação das imagens pelos *mass media*, expor o caráter frágil do objeto e do sujeito, mas talvez mais à maneira de Duchamp. O ovo, o barro, o tecido, o banco, a esponja, a tigela, a fotografia são outras coisas nessa obra, e é claro que ainda os percebemos como os objetos que são, pois que não foram transgredidos na sua forma. Mas são outras coisas... do âmbito das sensações, entrelaçados na composição de uma nova força.

Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. É talvez nesse sentido que se pode entender o que quis dizer Cézanne com sua idéia de que é a sensação o que ele pinta (ROLNIK, 2007, p.3).

Os materiais foram reunidos e combinados de maneira que pudessem comunicar suas propriedades imanentes. Falam de si ao espectador, suas memórias retidas, tensões, mistérios e vulnerabilidade pertinentes a um corpo, mas é no fora que se encontram revelados os seus humores, a sua essência, enquanto sensações. Quando efetuamos essa transposição sensorial dos objetos, com vistas a sua manifestação na zona do fora a produção de sentidos faz-se mediante pura “invenção”, pura “criação”.

DA TRANSVALORAÇÃO, DAS *HECCEIDADES*, DO SIMULACRO, DO HUMOR, DO DEVIR-CRIANÇA



“Carrinho de Boneca”, 1993

Lia Menna Barreto nasceu no Rio de Janeiro e atualmente reside e trabalha em Eldorado do Sul – RS. Tem formação em Desenho – Bacharelado pela UFRGS em 1985. De 1993 a 1994 recebeu bolsa de estudo pela “International Fellowship in the Visual Arts” em San Francisco (Estados Unidos), concedida pela America Arts Alliance, Stanford University. Já participou de inúmeras exposições coletivas importantes no Brasil e no exterior (EUA, México, Cuba, Colômbia, Alemanha, França, Portugal, Áustria, Suíça) e também já realizou várias individuais em Porto Alegre - no MARGS, na galeria Arte e Fato, na Bolsa de Arte, no Torreão, no Galpão A7 do Cais do Porto, no Museu do Trabalho e, recentemente, no Atelier Subterrânea; no Rio de Janeiro - na Thomas Cohn Arte Contemporânea e na Galeria Laura Marsiaj; em São Paulo - na Galeria Camargo Vilaça e na Galeria Baró Cruz; em Belo Horizonte - na Galeria Celma Albuquerque e em Lisboa/Portugal na Galeria Pedro Cera. Recebeu prêmios em 1993/94 - International Visitor Program - Mid America Arts Alliance - Stanford University, California, EUA, e em

1988, no Salão Nacional da FUNARTE, MAM - Prêmio Aquisição - Rio de Janeiro. Desde o final dos anos 80, seu trabalho tem sido reconhecido pela crítica especializada em arte. Já participou de importantes salões de arte e bienais no Brasil e no exterior, destacando-se a Sexta Bienal de la Habana - Cuba, a I e a IV Bienais do Mercosul, em Porto Alegre, e a Bienal de Los Angeles, Iturralde Gallery - USA. A obra “*Carrinho de Boneca*” faz parte da série de objetos compostos com bonecas que Lia Menna Barreto vem realizando desde o final dos anos 80, paralelamente a outras abordagens.

Silêncio... E então alguns risos involuntários que brotam como a tentar afastar algum sentimento malévolo inadmissível no campo idílico do reino infantil. Universo sagrado da inocência, a esfera da criança é lugar de culto e concentra um ideário de formas e arquétipos decalcados de fábulas e lendas pueris consagrados pelo imaginário coletivo. Como e qual o contexto em que a criança e toda a maquinaria que a acompanha foram colocados nesse reino de pureza é algo interessante de se pesquisar, mas o que se sabe, ao entrar em contato com uma obra de Lia Menna Barreto que pertença à fase das bonecas, é que esse reino é nitidamente profanado.

A obra “*Carrinho de Boneca*” foi construída em 1993. É uma montagem que incorpora partes de um boneco desmembrado a um carrinho de bebê de brinquedo. Os objetos foram fundidos numa espécie de corpo deformado revestido de tecido amarelo com estampas coloridas. Segundo Carlos E. Uchôa Fagundes, historiador e crítico de arte, trata-se de “um de seus trabalhos mais desconcertantes, em que aglutina um bebê a seu carrinho num só objeto, despejando sua ação corrosiva sobre a dupla significante carrinho-bebê, consagrada pelo hábito” (1995). Menna Barreto promove um deslocamento de significado dos objetos na relação que estabelecemos com eles habitualmente, gerando um outro corpo, transvalorado.

Segundo Deleuze e Guattari (2008), um corpo não se define por sua forma, nem como substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possua ou função que

exerça. No plano de imanência<sup>54</sup>, o corpo define-se pelo “conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso (...) e pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 47). Um corpo é uma *hecceidade*<sup>55</sup>, individuação sem sujeito, é desejo. É devir. O carrinho compõe-se com o bebê de brinquedo. Tornam-se inseparáveis nesse corpo-devir.



Na aproximação com a obra o espectador é acometido por sentimentos controversos, aversão a cruzar-se com admiração, incompreensão, identificação, negação, espanto e uma certeza: a da captura. A indiferença é algo muito raro nesse acontecimento. Essa estranha sedução que não se explica, não se evita, embora saibamos que irá nos arrastar às duras camadas do mais trágico em nós. Ali onde ficam expostas nossas zonas nevrálgicas, que costumamos manter cobertas na maior parte do tempo, numa espécie de anestesia. No auge

<sup>54</sup> “O plano de Imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. É o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto”(DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 78).

<sup>55</sup> “Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 47).



dessa exposição de sentimentos intensos, somos absorvidos pela obra, sem resistência alguma, e nos deitamos a lhe render louvores por sua incompreensível beleza.

Uma beleza inexplicável, como a que percebemos em “*Uma Canção Desnaturada*”<sup>56</sup>, uma composição musical que se instala à força nos domínios de nossa alma centrada, provocando imenso desconforto. Quase nunca cantada sem arrancar lágrimas convulsivas de seus intérpretes e ouvintes que, ainda assim, corajosos, preferem deixar-se afetar por reconhecer-lhe como uma obra de arte grandiosa. O transbordamento do trágico a nos convidar aos divinos estados de êxtase primitivo que apenas experimentamos sem pudores através de sua manifestação na arte. Liberta de qualquer juízo de valor, a arte constitui-se naquilo que é “absoluto ultrapassamento”<sup>57</sup> – o infinito de Blanchot. É nesse confronto que nos apercebemos de que em nada nos interessa uma vida apática, vazia de sensações, de lutas diárias sangrentas, das quais podemos sair vencedores ou perdedores. É a necessidade atávica do risco que deliberadamente experimentamos no envolvimento com o trágico da obra.

Arthur Danto alerta para a questão de que a obra de arte muitas vezes cumpre funções úteis, didáticas, educativas, expiatórias etc., o que aparece de forma muito evidente em determinados períodos da história da arte, e isso conflita com a noção de distanciamento psicológico, que sugere que a obra de arte é um objeto diante do qual apenas uma atitude estética seria apropriada (DANTO, 2005). Mas como evitar que sejamos de tal forma envolvidos por pulsões interpretativas disparadas, inadvertidamente, no atravessamento com determinadas obras de arte potencialmente fartas na condução de significados?

---

<sup>56</sup> “– Por que crescestes, curuminha; assim depressa e estabonada; – Saíste maquiada; dentro do meu vestido. – Se fosse permitido, eu revertia o tempo, pra reviver a tempo de poder... – te ver as pernas bambas, curuminha, batendo com a moleira. – Te emporcalhando inteira e eu te negar meu colo. – Recuperar as noites, curuminha, que atravessei em claro. – Ignorar teu choro e só cuidar de mim. – Deixar-te arder em febre, curuminha, cinqüenta graus, tossir, bater o queixo. – Vestir-te com desleixo. Tratar uma ama-seca. – Quebrar tua boneca, curuminha. Raspar os teus cabelos e ir te exibindo pelos botequins. – Tornar azeite o leite do peito que mirraste. – No chão que engatinhaste, salpicar; mil cacos de vidro. – Pelo cordão perdido, te recolher pra sempre, à escuridão do ventre, curuminha, – de onde não deverias nunca ter saído”. De Chico Buarque de Holanda, composição para o musical *A Ópera do Malandro* de 1979.

<sup>57</sup> “(...) um pensamento que na medida mesma em que é pensado por mim, é o absoluto ultrapassamento deste “Eu” que o pensa, quer dizer, uma relação com o que está absolutamente **fora** de mim mesmo: o Outro” (BLANCHOT, 2001, p. 100) [Grifo meu].



Há uma segunda via pela qual é preciso liberar o sentido do que ele não é, uma via que requer um novo ponto de partida. A *doxa*<sup>58</sup> tematiza uma *profundidade* do sentido, cujo valor estaria no fato de ele ser penetração na substância das coisas, e se transportar ao cerne da realidade (WAHL *apud* ALLIEZ, 2000, p. 123).

“Sentido” é o que escapa aos domínios da realidade dos corpos, dos fatos e das idéias formadas a partir das tematizações da *doxa*. O sentido percorre outros domínios, particulares daqueles que os constroem. E embora o sentido, enquanto ser incorpóreo, não tenha sentido algum que possa compor uma realidade, “entidade não existente”, segundo DELEUZE (1968), a composição plástica, ou seja, a materialidade dessa obra de Menna Barreto, dificilmente desvincula-se de sentidos que lhe são atribuídos (justapostos) involuntariamente pela *doxa* e que se inscrevem como discurso lingüístico trazendo postulações éticas que não se sabe bem à que posição se alia, à quem denuncia, à quem expõe, à que vem, se quer dizer algo, enfim, o insuportável atrelado à vida mesma em toda a sua debilidade.

É então que, para efeito de distensão moral, a arte se reveste de puro simulacro, e sua apreensão assume o que faz o homem; após resistir ao mais pungente espetáculo, ele “sorri”. Mas nunca, num primeiro acercamento, essa obra de Lia Menna Barreto será objeto de uma especulação meramente estética, a não ser talvez e, ironicamente, por uma criança que, como o “Dionísio” de Nietzsche, “eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação – ‘virtude que dá’, ou criação de possibilidades de vida: transmutação” (DELEUZE, 1997, p. 121).

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do simulacro ele mesmo, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do *Filebo*<sup>59</sup> em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual<sup>60</sup> (DELEUZE, 1968, p. 298 – tradução nossa).

<sup>58</sup> É o ente público, domínio das leis arbitrárias, das crenças e opiniões.

<sup>59</sup> Diálogo de Platão. A tese de Filebo é que a felicidade encontra-se no prazer e no deleite.

<sup>60</sup> “*Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel; l’observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité comme celui du Philèbe où “le plus e le moins vont toujours de l’avant”, un devenir toujours autre, un*

A criança por si é animal, instinto, o mais puro “ser de sensação”, que não distingue “realidade” e “fabulação”. Nessa relação anti-hierárquica, a fabulação por vezes toma o controle e então, pura criação, tudo é permitido. A subversão infantil, a “Potência Positiva da Máquina Dionisíaca dos infantis” a afirmar as Heterogeneidades, Divergências e Dessimetrias dos simulacros levando-os a positivar suas “Potências de Fantasmas e a fazer as suas próprias Diferenças, enquanto Semelhanças Abolidas” (CORAZZA e TADEU, 2003, p. 85). Um brinquedo destruído ou transformado em outra coisa por uma criança, num genuíno gesto do exercício de liberdade sobre o universo matérico que lhe é admitido, não é motivo de estranhamento no mundo adulto como o é a insólita obra de Menna Barreto. Vemos nesse gesto da criança, a brincadeira, a bagunça, “maus” modos, curiosidade, irresponsabilidade, criatividade, alienação e, o que talvez mais aproxime esse ato do reino adulto, uma expressão de “humor”. Talvez o único elemento ainda cultivado simultaneamente nesses dois mundos tão distantes. Na perspectiva da criança, todavia, o que compreendemos por “desarranjo”, “descaracterização”, “deformação”, é sempre e tão somente “descobrimento”, “invenção”, “criação”.

Quando elegemos o “humor” como a sensação que irá traçar o percurso da elucubração da obra, nos reconciliamos com a ordem estabelecida do inteligível que repudia o estranho e o desordenado, principalmente no que se refira a objetos sagrados representativos do vulto humano e tanto mais ainda quando o objeto em questão está carregado de sentidos emotivos. Abandonamos, portanto, a esfera tensa do evocativo e dos princípios e das causas e logo acedemos à arte dos efeitos e das conseqüências. “O humor é atonal, absolutamente imperceptível, faz alguma coisa fluir. Está sempre no meio, a caminho. Nunca retrocede, está na superfície: os efeitos de superfície, o humor é uma arte dos acontecimentos puros” (DELEUZE, 1998, p. 82). E é na esfera do humor, da ascensão não-valorativa e não-crítica da superfície, da leveza, que, libertos do juízo, aderimos ao estado de fruição estética, ao “acontecimento puro”.

---

*devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l'égal, la limite, la Même ou le Semblable: toujours plus et moins à la fois, mais jamais égal”.*



Da obra “*Ursos com bonecas*”, 1993-1994



“*Boneca dorminhoca*”, 1993

É nesse estado que podemos nos deter na delicadeza do processo criativo de Menna Barreto que, à semelhança das zelosas artesãs de bonecas de pano, trata os objetos que cria como filhos seus e do mundo, como filhos da terra e do cosmos. Como *hecceidades* que são. A seriação que ocorre em algumas de suas obras, antes prolifera as famílias, as populações, as multiplicidades, as histórias, os segredos que habitam os objetos individuados que cria.

‘Criando surpresas e perguntas mudas’..... Guardando ao mesmo tempo a beleza vistosa e Kitch dos bonecos e a perversidade da criança que destrói seus brinquedos, arrancando e torcendo olhos, braços e cabeças de bonecas, a obra trama desejos intuitivos e inexplicáveis do observador. Mais do que isso, fala do processo vivencial da artista, de uma certa “persona” que ela incorpora para fazer seu trabalho - esquecendo a boneca como objeto de afeto e organizando-a em série, criando relações formais e espaciais. (FAGUNDES, 1993, s/p)

Num devir-criança, a artista-artesã Lia Menna Barreto não quer imitar a criança, resgatar a criança que foi, através da memória, “[...] o devir é uma anti-memória” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 92). Antes quer desterritorializar-se em uma linha de fuga de “infância” sem início nem fim, que só cresce pelo meio, como o rizoma. No devir-criança, o artista ganha asas que o impulsionam a ultrapassar a terra e penetrar o cosmos. A artífice de sonhos, ao mesmo tempo que se despoja de suas figuras românticas renunciando às relações de afeto com os materiais, coexiste com “uma” criança que a faz saltar e dançar. Não poupa as expensas necessárias à criação de suas obras, não se detém e nem recua

quando se depara diante das contingências advindas do repositório sentimental. A artífice de sonhos cantarola... qual uma criança, para afastar o medo.



#### **4 O INACABADO**

A imersão no contexto em que foram definidas as principais características da arte contemporânea possibilita a compreensão de que múltiplas ações e acontecimentos acompanharam e resultaram na sua manifestação, sejam de ordem filosófica ou estética. Essas características configuraram um bloco de potências que motivaram a formação de inúmeras outras possibilidades de perceber a vida, colocando em questão o atual estado das coisas.

A dissertação procurou tornar “visíveis” essas potências da arte contemporânea, no plano da sensação e igualmente como uma possibilidade na aprendizagem. Tarefa difícil, já que essas potências “invisíveis” e “inarticuláveis” se inscrevem no fluxo da vida como uma perspectiva apenas possível em condições que permitam esse “acontecimento”. Muito do sentido deste trabalho repousa na crença de que a arte contemporânea não apenas encarna a idéia de diferença, como também promove um olhar distinto que se volta para fora do plano institucionalizado e suas convenções, que segue as linhas de fuga, malgrado os perigos pertinentes ao estado de incerteza e abre mão do juízo em favor do plano

impertubável da superfície, a exemplo da postura dos estóicos, que, ao descobrirem os efeitos da superfície, regeneraram a potência da arte.

O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que ronca, ele se eleva à superfície das coisas, e se torna impassível. Não se trata mais de simulacros que se ocultam ao fundo e se insinuem por toda parte, mas de efeitos que se manifestam e atuam no seu lugar (...) O devir ilimitado se torna o acontecimento ele mesmo, ideal, incorporal, com todos os desarranjos que lhe são próprios, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito (...) eternamente o que acaba de passar e o que vai passar, mas nunca o que se passa<sup>61</sup> (DELEUZE, 1968, p.17 – tradução nossa).

A “potência do falso”, portanto, exultada por Nietzsche, elevada ao grau de elemento vital em tantas manifestações na literatura, na música, no cinema, na dança, no teatro e nas artes plásticas, não quer suplantiar a vida, pois que a reclama como sendo esta mesma de sua pertença. A potência do falso, o devir-criança-dionísio é logrado na vida em sua saturação, no pleno gozo de suas infinitas possibilidades. É fluxo, movimento e paixão. Na arte contemporânea, especificamente, o falso, os elementos de superfície de que dispõe, promovem os câmbios e as movimentações que são fundamentais no abalo das estruturas institucionalizadas, mais propriamente, no âmbito titular desta pesquisa, o campo da Educação. Falo da posição de quem percebe este campo como um ambiente assumidamente confuso e transitório, consciente de sua impermanência, de sua fragilidade temporal. A estrutura curricular do ensino, nos moldes como a conhecemos, mantém-se por um fio tão rígido e paradoxalmente frágil como o fio do novelo de Ariadne<sup>62</sup> no labirinto de Dédalo. É o fio que salva Teseu, mas que se dissolve na sua intencionalidade, na medida em que torna Ariadne escrava de um amor fadado ao fracasso.

---

<sup>61</sup> “*Le devenir-fou, le devenir-illimité n’est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. Il ne s’agit plus de simulacres qui se dérobent au fond et s’insinuent partout, mais d’effets qui se manifestent et jouent en leur lieu (...) Le devenir-illimité devient l’événement lui-même, idéal, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l’actif et du passif, de la cause et de l’effet (...) éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer, mais jamais ce qui se passe...*”.

<sup>62</sup> “O célebre fio, que se estimava ser tão sólido, se rompeu; Ariadne foi abandonada um pouco antes do que se acreditava: e toda a história do pensamento ocidental está por ser escrita” (Foucault, 1994, p. 84 – tradução nossa). “*El hilo célebre, que se estimaba tan sólido, se rompió; Ariadna ha sido abandonada un poco antes de lo que se creía: y toda la historia del pensamiento occidental está por escribir*”.

Conquanto esta pesquisa acentue a idéia de Educação como um processo que se efetua na vida, num perímetro que ultrapassa o âmbito institucional, ela demonstra que as sensações afirmativas de vida enquanto obra de arte, que correm ao largo da categorização do aprendizado, se mantêm retraídas num efeito contrário ao da promoção de valores segmentarizados que determinam condutas, sustentam a organização da Educação moderna, que prioriza as ciências exatas e biológicas, e inibem o surgimento de contextos que favoreçam a criação. Compreendendo que a efetivação de um estado distinto deste, que ainda se apresenta na maioria das instituições de ensino da atualidade, é uma possibilidade concreta, a julgar pela grande quantidade de carências na esfera do humano, a presente pesquisadora acredita que outras formas, outras escolhas, com base em outras vias de pensamento mais felizes na compreensão das fragilidades do agora, já foram timidamente experimentadas e ainda o serão amplamente, e necessariamente, num dado momento futuro, gerando grandes melhorias para as sociedades, não obstante os fortes indicativos em contrário.

Não há que respirar num sistema pestilento por muito tempo, evitar o transbordamento, o romper de lacres que já estão a se rasgar. A liberação das amarras não é mais que uma seqüência natural que visa a manter o fluxo ininterrupto da vida. A força do absolutismo desvia, retarda, adula, confunde e convence, mantendo eficazes os seus ardis por um certo tempo, mas encontra na resistência das artes do sensível seu mais obstinado agente desestabilizador. É uma resistência potente, mas que se coloca de maneira branda; não vêm para destruir antigos sistemas, impor novas regras, nem sequer para sugerir caminhos novos a seguir. As potências da arte aí estão no atravessamento entre humores, entre fluídos vitais.

As análises demonstram que se ater aos efeitos de superfície presentes na arte contemporânea promove o aumento do modo de percepção através de uma abertura na relação obra-espectador, que adquire uma multiplicidade de sentidos possíveis. A mera percepção estende-se nos perceptos, as ações do afeto restritivo mostram-se desordenadas simbioses de afectos. Elementos erradicados do contexto educacional são elevados ao status de potências fundamentais na promoção dessas transmutações. As potências do falso, o caos, o fora, o zero, o intenso, o incorpóreo, o invisível, o disforme, o *nonsense*, o incerto, o

humor, o inacabado a comporem um bloco de potência afirmativa para o aprendizado que não mais se furta de sua ação necessária na vida. A arte incorporada efetivamente na vida, na experiência, (algo que “pode” acontecer na escola, numa situação favorável), no cotidiano e não como matéria à parte, mas como ação naturalizada, como exercício, como alimentação, como saúde, como economia, como política, arte como forma de vida é potência.

A potência da Arte Contemporânea na criação de sentidos, portanto, e, finalizando, está na abertura que promove ao pensamento, que permite o olhar mais amplo e um agir mais amplo em quem interage com ela, resultando numa vida mais fluída, menos regrada – uma vida como “obra de arte”.



**REFERÊNCIAS**

- ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- ANTONIN, Artaud. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ATIHE, Eliana. *No rastro de Peixe grande*. Boletim Arte na Escola, São Paulo: Instituto Arte na Escola, n. 39, p. 4-5, 2005.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. (A conversa infinita, v.1)
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. (A conversa infinita, v.2)
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BONDÍÁ, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- BULFINCH, Thomas. *A idade da Fábula*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Entrevistas com Pierre Cabanne. Trad. Antônio Rodrigues. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005a.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

COCCHIARALE, Fernando. *Sobre a relação entre arte e palavra*. In: *É Hoje na arte contemporânea*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2006. (Gilberto Chateaubriand – catálogo)

COELHO, Teixeira. *Guerras Culturais*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

CORAZZA, Sandra e TADEU, Tomáz . *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. (Mil platôs, v. 1)

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. (Mil platôs, v. 3)

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008. (Mil platôs, v.4)

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch – o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Livraria Tauros Editora, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze – Transcrição integral da entrevista com Claire Parnet*, 1988a.

DELEUZE, Gilles. *Signos e acontecimentos – entrevista concedida a Raymond Bellour e François Ewald*. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *Dossiê Deleuze*. Rio de Janeiro: Holon Editorial, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DURAND, José Carlos Garcia. *Política e gestão cultural: Brasil, USA e Europa*. Relatório n° 13/2000 São Paulo, Escola de Administração de Empresas FGV; Núcleo de Pesquisas e Publicações série relatórios de pesquisa, 2000.

FABRIS, Elí Teresinha Henn. *Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, PPGEDU da UFRGS, 1999.

FAGUNDES, Carlos E. Uchoa. *Menna Barreto brinca com a perversão*. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 de dezembro de 1993.

FAGUNDES, Carlos E. Uchôa. *Lia Menna Barreto e a ordem oculta do mundo*. In: Salão Arte Pará, 14, Belém, 1995.

FARINA, Cynthia. *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogia de las afecciones*. Tese de Doutorado. Barcelona: Departament de Teoria i Història de l'Educació da Universitat de Barcelona, 2005.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Ariadna se ha colgado*. Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura, Barcelona, n. 17, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (coleção Ditos & Escritos, v. III).

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University California Press, 2001.

- LIPPARD, Lucy. *El Pop Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.
- LINS, Daniel. *Mangue School ou por uma pedagogia rizomática*. Educação & Sociedade, Campinas, v. 26, n. 93, p. 1229-56, set/dez. 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mario da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ditirambos de Diônisos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PILLAR, Analice Dutra (org.). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*. v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em: 3 out. 2007.
- RORTY, Richard. 1999. *Para Realizar a América: o pensamento da esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.
- SANTOS, Maria Ivone dos. *O quarto Escuro de Vânia ou o berço de Dédalos*. Porto Alegre: os artistas, 1999 (catálogo).
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp – uma biografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZORDAN, Paola. *Arte e Geo-educação: perspectivas virtuais*. 2004. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2004.

ZORDAN, Paola. *Aulas de artes, espaços problemáticos*. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 30, 2007, Caxambu. *Anais da 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. Caxambu: ANPED, 2007.

ZORDAN, Paola; MOMBACH, Vânia. *Corpo de Passagem*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. *Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007.