

**Para visualizar este documento
conforme previsto
no seu projeto gráfico:**

1

Visualizar > Exibição da página > Exibição em duas páginas

2

Visualizar > Modo de leitura (ctrl h)

Para prosseguir, usar os atalhos padrões para pdf:

navegar entre as páginas: page down / page up

ver com maior ou menor aproximação: ctrl + ou ctrl -

voltar à visualização de página inteira: ctrl 0

... e, em 1995, a primeira edição do livro "A Arte da Escrita" (1995) foi publicada. Este livro, que trata da importância da escrita na vida pessoal e profissional, tornou-se um best-seller e foi traduzido para vários idiomas. Em 1998, a segunda edição foi lançada, com algumas alterações e a inclusão de novos capítulos. Em 2005, a terceira edição foi publicada, com uma reestruturação completa do conteúdo e a inclusão de novos exemplos e exercícios. Em 2010, a quarta edição foi lançada, com uma atualização do conteúdo e a inclusão de novos capítulos. Em 2015, a quinta edição foi publicada, com uma reestruturação completa do conteúdo e a inclusão de novos exemplos e exercícios. Em 2020, a sexta edição foi lançada, com uma atualização do conteúdo e a inclusão de novos capítulos. Em 2025, a sétima edição foi publicada, com uma reestruturação completa do conteúdo e a inclusão de novos exemplos e exercícios.

PictoDialogias

cartografando perguntas [e algumas respostas]

**às dinâmicas de expansão, planificação
e reexpansão da pintura**

Rogério Rauber

Tese de Doutorado

Instituto de Artes da UNESP

Programa de Pós-Graduação em Artes

Linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romagnolo

São Paulo, fevereiro de 2016 a janeiro de 2020

Granada, febrero de 2020 a enero de 2021

São Paulo, fevereiro de 2021 a setembro de 2021

Rogério Rauber

PictoDialogias:

Cartografando Perguntas [e algumas respostas]

às Dinâmicas de Expansão, Planificação e Reexpansão da Pintura

Tese de Doutorado apresentada ao

Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP,

como parte dos requisitos necessários

à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor.

R239p

Rauber, Rogério, 1960-

PictoDialogias : cartografando perguntas (e algumas respostas) às dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão da pintura / Rogério Rauber. - São Paulo, 2021.
303 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Pintura 2. Pinturas rupestres 3. Arte e história 4. Arte e eletrônica
5. Criação (literária, artística etc.). I. Romagnolo, Sergio Mauro. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 745

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Rogério Rauber

PictoDialogias:

Cartografando Perguntas [e algumas respostas]

às Dinâmicas de Expansão, Planificação e Reexpansão da Pintura

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP,
como parte dos requisitos necessários
à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

São Paulo, 30 de setembro de 2021

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gustavo Henrique Torrezan
Centro de Pesquisa e Formação
Sesc-SP

Profa. Dra. Teresa Fernanda Garcia Gil
Departamento de Pintura
Universidad de Granada

Prof. Dr. Raul Niño Bernal
Departamento de Estética
Pontificia Universidad Javeriana

Prof. Dr. Otavio do Nascimento
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Para Érico e Otto

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Agradecimentos expandidos

Alaor Passos, Ana Biolchini, Ana Lua Sarmento Rauber, Ana Rosário, Andreia Falqueto, Antenora da Matta Siqueira, Ariadne Decker, Arno Leandro Kayser, Asociación En los bordes Arte Público Arte en Vivo, Astrid Flores, Beatriz Romano Tragtenberg, Brenno Benício Schamann Júnior, Carla Bongiovanni, Carlos Van Der Ley, Carolina Peres, Ceíça Alles, Cezar Antonio Elias, Charles Watson, Cilo Flores, Cláudia Sperb, Clóvis Viales, Consórcio dos Municípios da Bacia do Rio Itabapoana, Daniel Vittorio, Danúbio Gonçalves, Debie Sefrin Schmitt, Décio José Dupont, Denise Castilhos, Dete Benini, Doris Accioly e Silva, Ed Ribeiro, Edíógenes Aragão, Editora Ottomit, Editora Sinodal, Eduardo Krug, Eduardo Rick Martins, Elisiane Esmitz, Elsa da Luz, Emílio Dupont, Ernest Sarlet, Ernesto Frederico Scheffell, Evânia Áster Reichert, Fabio Oliveira Nunes, Flávio Bueno Fischer, Flávio Scholles, Franz Manata, Fundação Cultural de Novo Hamburgo, Fundação Rotária, Gabriela Martins, Gaia Sarmento Rauber, Galeria Arte & Fato, Galeria Carrasco, Galeria Contemporânea, Galeria IBEU, Galeria Modernidade, Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte Ciência e Tecnologia - GIIP, Gustavo Henrique Torrezan, Gustavo Nakle, Henrique Schneider, Herbert Dietschi, Inês Berti, Instituto Sedes Sapientiae, Jane Schmitt, João Bier Reichert, João Carlos Allet Rauber, João Ricardo da Silva, João Wesley de Souza, Joãozinho Rauber, Jonathan Faria, Jorge Biolchini, José María Carrasco, Josiane Pasa, Julian Maus, Laura Apolonio, Leela Alaniz, Lety Campos, Lia Dietschi, Lili Marlene Rauber Dubois, Lino Tomelin, Livio Tragtenberg, Lucila Romano Tragtenberg, Lucimar Bello Frange, Luis Artur Ribeiro, Luísa Petry Friedrich, Mai Bavoso, Maia Mena Barreto, Márcia Tiengo, Marciano Schmitz, Maria Ivone dos Santos, Maria Jesús Oliveras Crespo, Maria Elise Lelise, Maria Isabel Soler Ruiz, Marta Catunda, Martha Rauber, Maryana Rela, Mauro Defferrari, Mauro Gelake, Mercedes Inez Rauber, Miguel Angelo Holmes Pereira, Milton Fagundes, Molduras Arte Sinos, Mónica Egüez Santos, Mônica Zielinsky, Movimento Roessler para Defesa Ambiental, Nanci Aparecida Domingues Carvalho, Núcleo de Estudos sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes do IA-UNESP, Otavio Donasci, Paulo César Chimendes, Paulo Dubois, Projeto Managé, Raul Niño Bernal, Ricardo Pimenta, Rita Martins Tragtenberg, Roque Rauber, Rosana Allem Saueressig, Rosangella Leote, Roswitha Metzler Brock, Sandra Regina Guimarães dos Santos, Sara Susan Markuschower, Sergio Mauro Romagnolo, Sérgio Veleda, Sidney Federmann, Silvana Santos, Tânia Barone, Teresa Fernanda García Gil, Theóphila Inez Dupont, Tito Oliveira, Valentim Rauber, Wilbur Olmedo, Wilton Montenegro, Xande Moraes, Zeca Feltes Jr., Zita Maidi Steigleder.

1.1

Resumo

Nesta pesquisa cartografamos questionamentos e possíveis respostas às dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão da pintura. A pergunta disparadora é se o chamado “campo expandido”, conceituado por Rosalind Krauss, não seria, na verdade, reexpandido, quando se refere à pintura contemporânea. Contestamos a suposta novidade da expansão pictórica, procurando demonstrar que tal condição é inerente à própria natureza desta linguagem. Nossa principal hipótese de trabalho é que a pintura já nasceu expandida. E se planificou ao longo da história, atendendo às necessidades cognitivas da nossa espécie. No século XX, após a busca pela “essência da pintura” e da chamada “morte da pintura”, houve uma reexpansão. Normalmente tal reexpansão é pensada apenas espacialmente. Assim, além da **1) reexpansão tempoespacial** (pois tempo e espaço não são categorias separadas), cartografamos outras dinâmicas reexpansivas: a **2) eletrônica** (por meio de recursos computacionais) e a **3) inventiva** (através da autoconsciência do ato pictórico e da interdisciplinaridade). As investigações estão acompanhadas por ensaios artísticos, chamados *PictoDialogias*, buscando problematizar e responder poeticamente às questões teóricas.

Palavras chave: campo expandido; campo reexpandido; cartografia artística; criatividade; inventividade; processo criativo; dinâmicas inventivas; pintura expandida; pintura reexpandida.

1.2

Abstract

In this research, we cartograph questions and possible answers to the dynamics of expansion, planning and re-expansion of painting. The trigger question is whether the so-called “expanded field”, conceptualized by Rosalind Krauss, would not be, actually, re-expanded, when referring to contemporary painting. The supposed novelty of the pictorial expansion has been debated, with the intention to demonstrate that this condition is inherent to the very nature of this language. Our main working hypothesis lies on the fact that painting was primarily made in expanded conditions. Therefore, it has been planned throughout history, meeting the cognitive needs of our species. In the 20th century, after the search for the “essence of painting” and the so-called “death of painting”, there was a re-expansion. Normally, such re-expansion is only considered spatially. So, in addition to **1) time-spatial reexpansion** (since time and space are not separate categories), other re-expansive dynamics have been cartographed: **2) electronical:** through computational resources; and **3) inventive:** through self-awareness of the pictorial act and interdisciplinarity. Reflections and investigations are accompanied by artistic essays, called *PictoDialogias*, which seek to problematize and poetically respond to theoretical questions.

Keywords: expanded field; re-expanded field; artistic cartography; creativity; inventiveness; creative process; inventive dynamics; expanded painting; re-expanded painting.

PictoDialogias

cartografando perguntas [e algumas respostas]

às dinâmicas de expansão, planificação
e reexpansão da pintura

004	1.1	Resumo
005	1.2	Abstract
012	1.3	Antecedentes
013	1.4	Objetivos
014	1.5	Justificação
015	1.6	Hipótese
016	1.7	Metodologia
018	1.8	PictoDialogia 1: Ensaiglossado 004
026	2.1	Tempospaço?
034	2.2	Origens neandertais?
040	2.3	Moderno e contemporâneo já lá?
056	2.4	A invenção do quadro
068	2.5	PictoDialogia 2: Estação Araraquara
078	2.6.1	Morte na
081	2.6.2	Morte da
092	2.7	Adentrando o enunciado de Rosalind Krauss
112	2.8	PictoDialogia 3: Branco sobre Preto e Branco

**O que, quens,
quandos, comos,
ondes, porquês
e paraquês**

**Da expansão[?]
à planificação
e à [re?]expansão
tempoespacial**

3

**[Re?]expansão
eletrônica**

4

**[Re?]expansão
inventiva**

5

E por aí vamos

3.1	Apontamentos semânticos	126
3.2	Positivismo tecnológico?	134
3.3	Tecnofobia?	140
3.4	Alertas anticomputacionais	144
3.5	Há que considerar	152
3.6	PictoDialogia 4: Isto não é um erro do sistema	156
4.1	Processos ou dinâmicas?	186
4.2	Criatividade ou invenção?	192
4.3	Redes da criação ou rizomas poéticos?	202
4.4	Arte versus tecnoburocracia?	210
4.5	PictoDialogia 5: Arte? Erte? Irte? Orte? Urte?	218
4.6	Cadernos de esboços	232
4.6.1	Documentos? Riscos? Rastros?	235
4.6.2	Análises de casos	240
4.7	PictoDialogia 6: Caderno de riscos e rastros	244
5.1	Reflexões inventivas	260
5.2	Referências bibliográficas	266
5.3	Glossário e índice de conceitos	274

1

**O que, quens,
quandos, comos,
ondes, porquês
e paraquês**

1.3

Antecedentes

As páginas que seguem são uma decorrência natural da nossa pesquisa de mestrado (RAUBER, 2015). Nela fizemos um memorial do percurso que nos levou à elaboração da vertente poética *O Bagaço da Pintura*. Da sistematização e reflexões teóricas sobre esta vertente emergiram as questões tratadas aqui.

O Bagaço da Pintura foi uma resposta autoral ao anúncio da morte da pintura, cujos desdobramentos testemunhamos nos anos 1970. Foi também impregnada pelas experiências decorrentes da nossa formação e atividade como arquiteto, exercida paralelamente às artes visuais.

O Bagaço da Pintura reconfigura elementos materiais e conceituais da linguagem pictórica no lugar expositivo e no tempo-espaço cotidiano. Tal reconfiguração é comumente nomeada “pintura expandida”.

Investigando os meandros desta denominação, nos deparamos com as questões que problematizamos nesta tese.

1.4

Objetivos

Definimos como objetivo geral deste projeto de pesquisa: cartografar (identificar, localizar e analisar poética, histórica e teoricamente) singularidades e potências das dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão da linguagem pictórica.

Já os objetivos específicos são:

1) cartografar as dinâmicas tempoespaciais em pintura:

- a) expandidas (paleolítico);
- b) planificadoras (do neolítico à modernidade);
- e c) reexpandidas (contemporaneidade);

2) cartografar as perguntas e respostas poéticas/teóricas que conduziram à reexpansão da pintura;

3) cartografar novas perguntas e respostas poéticas/teóricas emergidas nesta pesquisa.

1.5

Justificação

No avançar da nossa prática artística, constatamos a persistência de muitos mal-entendidos sobre as dinâmicas inventivas na arte. Tais mal-entendidos despotencializam nossa atividade enquanto campo cognitivo e ocorrem tanto no âmbito pessoal quanto coletivo.

O inverso também se dá: uma crescente elucidação destas dinâmicas contribuem para qualificar o trabalho poético, resistindo ao perigoso avanço tecnoburocrático na cena contemporânea.

Neste sentido, embora a expressão “campo expandido” esteja bastante incorporado ao vocabulário corrente no sistema de arte, pretendemos aqui fazer algumas contribuições no intuito de expandir (com o perdão pela redundância) a compreensão deste conceito e de intensificar sua potência poética.

1.6

Hipótese

No transcorrer destas páginas tentaremos demonstrar que o chamado “campo expandido”, quando se refere à pintura contemporânea, na verdade é reexpandido.

Pois nossa reflexão aponta que a pintura é, desde seus primórdios, uma linguagem intrinsecamente expandida. Sua planificação, bem como sua reexpansão, foram construções históricas respondendo a necessidades cognitivas de nossa espécie.

Também procuraremos demonstrar que as configurações pictóricas contemporâneas, isto é, as reexpandidas, que normalmente são pensadas apenas em termos espaciais, se fazem:

- 1) tempoespacial
- 2) eletrônica
- e 3) inventivamente.

1.7

Metodologia

Nesta pesquisa adotamos o Método da Cartografia (PASSOS, 2014 e PASSOS, 2015), que emerge das proposições de Félix Guattari e Gilles Deleuze no livro *Mil Platôs I* (DELEUZE e GUATTARI, 2011). Este método de pesquisa qualitativa tem sido utilizado em ciências humanas para o acompanhamento analítico de processos onde a subjetividade é a tônica central. Foi o método que utilizamos, ainda intuitivamente, em nossa pesquisa de mestrado. No início dos estudos para o doutoramento, ao participar do Núcleo de Estudos sobre Novas Metodologias de Pesquisa em Artes, do IA-UNESP, conhecemos as proposições do Método da Cartografia e o elegemos em função da sua adequação com o tema. Desde então, ele tem se demonstrado um eficiente instrumento de investigação.

A pesquisa em arte requer abordagens sintonizadas com a prática e a teorização deste campo de conhecimento. Por coerência, o artista-pesquisador precisa lançar mão de ousadia experimental, inclusive no método. É comum, e mesmo imprescindível, adotar uma flexibilidade tamanha que ao crítico ortodoxo possa parecer inconsistência.

Mas como empreender uma investigação com tais características sem perder o foco, uma vez que o grau de caminhos possíveis pode se tornar desconcertante?

Procurando resolver estas inquietações, comuns não só no sistema de arte, mas também em outros campos do conhecimento onde a influência da subjetividade não pode ser minimizada, mas intensificada, foi desenvolvido o Método da Cartografia. “Fazer o mapa, não o decalque”, propõe Deleuze e Guattari (2011, p. 30). Alertados por Lewis Carroll em *Silvia e Bruno* (2013) e por Jorge Luis Borges em *Del rigor en la ciencia* (2012) sobre o caráter falacioso de “mapas exatos”, cartografaremos territórios a partir de visões panorâmicas. Onde as questões assim exigirem, desenharemos detalhes em diversas escalas.

Nossa cartografia iniciou por temas já trilhados, mas que demandavam maiores investigações. Num primeiro momento, configuramos um conjunto de reflexões e experimentos apontando para a especificidade das dinâmicas inventivas em pintura. As avaliações e propostas da banca de qualificação nos levaram à percepção de que estas dinâmicas configuravam um território investigativo mais orgânico com nossas inclinações poéticas. Assim, retomamos o tema do campo reexpandido, que foi o problema mais potente emergido em nossa investigação de mestrado.

Neste percurso investigativo, adotamos uma reflexão e pesquisa teórica paralela a ensaios artísticos, denominados *PictoDialogias*. Como acontece com outros conceitos ativados nesta tese, *dialógica* é um dos verbetes do nosso glossário e sua definição se encontra na página 279. *PictoDialogia*, por sua vez, é uma *palavra-valise* (ver glossário, p. 293) indicando dialogias impregnadas pela experiência pictórica e vice-versa.

1.8 PictoDialogia 1: Ensaiglossado 004

Ensaiglossados são experiências de livre incursão entre os conceitos da nossa pesquisa. Experiências ora casuais, ora aclaradoras, ora caóticas. Cada ensaio se constrói a partir das palavras e expressões do nosso glossário, descritas no subcapítulo 5.3. Os *Ensaiglossados* fazem um experimentalismo que ativa os verbetes, textualizando-os. Isto é, transformando-os em substantivos, adjetivos ou verbos. Daí configurando uma narrativa, ainda que insólita. Sua função, inicialmente catártica, e mostrou indutora de novas abordagens poéticas ou teóricas. Os *Ensaiglossados* também subvertem ludicamente o “artigo científico”, formato adotado de outro campo cognitivo, cujas adaptações ao campo da arte são – ou deveriam ser – tarefa constante. Neste contexto, foram inicialmente chamados de “Artiglossados”. Mas na terceira versão a condição de ensaio se evidenciou e renomeamos também as duas primeiras.

As versões iniciais incorporaram provocações imagéticas. No *Ensaiglossado 001* (RAUBER, 2017a), a redação buscava configurar uma mancha gráfica retangular. Pelo fato da escrita se fazer num editor de textos, a retangularidade era condicionante/indutor poético, por demandar contínuos ajustes narrativos: cada letra ou pontuação a mais ou a menos desconfigurava a forma retangular.

Na versão *Acaso Afetos Agorais [Ensaiglossado 002]* (RAUBER, 2018a) a formatação cumpriu as normas do edital para o qual foi aprovado.

Para a apresentação no evento, porém, elaboramos uma sequência de imagens onde o texto se desenvolve em desenhos expondo suas próprias dinâmicas de transformação (RAUBER, 2018b).

Os Ensaiglossados 001 e 002 textualizaram os verbetes seguindo a ordem alfabética.

Os verbetes foram colocados após o texto experimental, cada palavra ou expressão seguida de sua definição, descrição ou comentário. Interrompemos a sequência de verbetes abruptamente, naquele ponto prestes a exceder os limites definidos pelo edital.

Na terceira versão adotamos a ordem alfabética inversa. Com o título *Zoons Zoando Ziriguiduns [Ensaiglossado 003]*, foi publicada no livro *A Arte da Solidão: Artistas-Pesquisadores Refletem Sobre a Pandemia* (CUISSI, 2021). Por conta dos limites de resolução de imagem dos dispositivos de leitura de livros eletrônicos, situação de tal publicação, decidimos não incluir imagens, deixando todo o protagonismo ao texto.

No *Ensaiglossado 004* trabalhamos em sítio específico: a própria tese. No tempo-espaço da última etapa de pesquisa, os verbetes foram atualizados. E depois separados um a um, blocos independentes a operar como pinceladas. Usamos uma fonte tipográfica desenvolvida para a escrita inicial da tese: a *PictoGrafa*, desenhada a partir da nossa própria caligrafia manual e redesenhada ao longo da pesquisa, sempre que a imagem de cada letra junto ao conteúdo demandava ajustes formais/semânticos. Primeiro, as pinceladas-verbetes foram dispostas da esquerda para a direita, na convenção “ocidental” de escrita/leitura. A paleta e a fatura seguiram critérios poéticos. Depois, todo o conjunto foi invertido (espelhado) e transformado na imagem da capa. Aí, as cores tiveram que se ajustar para favorecer a leitura do título e demais letrados. A imagem resultante voltou para as páginas que seguem, desvincilhada do seu último condicionante formal. Mas que, feito vulto, ainda está lá.



2

Da expansão[?] à planificação e à [re?]expansão tempoespacial

espaço

tempo

temporalis

2.1

Tempoespaço?

A partir deste capítulo desenvolveremos nossa hipótese sobre as dinâmicas peculiares da linguagem pictórica: 1) expansivas, nos primórdios; 2) planificadoras, da antiguidade à modernidade; e 3) reexpansivas, na contemporaneidade. Iniciaremos pelas dinâmicas tempoespaciais.

Escrevemos “tempoespacial” em vez de “tempo-espacial”, eliminando o hífen numa transgressão proposital à norma ortográfica vigente. Trata-se de uma licença poética buscando enfatizar o caráter de inseparabilidade entre estas duas categorias que, na física newtoniana, eram separadas. Mas que Einstein demonstrou formarem uma unidade.

Escrevemos “tempoespaço” em vez de “espaço-tempo”, como é costumeiro, por conta de outra licença poética. Neste caso, resistindo a uma injustiça histórica, já que o tempo sempre foi desprezado em relação ao espaço. É plausível inferir que o privilégio concedido ao espaço se faça em função de suas possibilidades de apropriação, mensuração etc. Já o tempo é mais rebelde: foge constantemente ao domínio, nos esvai cotidianamente em crescente aceleração. Apesar de sua aparente familiaridade, escapa à nossa compreensão, como expressou Agostinho de Hipona:

Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos.

Páginas anteriores:
Espaço/Tempo Tempoespaço
Fotografia alterada eletronicamente
2021

Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo pergunta, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 218).

A perplexidade do filósofo cristão é experienciada ainda hoje, mesmo quando amparados pelos conhecimentos sobre o tema disponibilizados pela ciência, arte e filosofia. Os antecessores de Agostinho, porém, tentaram responder esta questão em outros termos.

Para Platão, o tempo teria sido uma solução para um problema. No diálogo *Timeu*, ele conta que, depois que o **demiurgo** haveria **organizado** o cosmos a partir do **caos** (diferentemente, portanto, do **deus** judaico-cristão que o haveria **criado** a partir do **nada**), contemplou com alegria seu trabalho e pretendeu aperfeiçoá-lo, tornando o cosmos ainda mais assemelhado ao modelo dos deuses. Este modelo era eterno. Mas a eternidade não poderia ser uma qualidade do cosmos, pois já houvera um início. Então, o demiurgo teria realizado uma “**imagem móvel da eternidade** e, ao organizar o céu, fez, da eternidade que permanece imobilizada num único ponto, uma **imagem eterna que progride segundo o número**, isso a que chamamos tempo” (PLATÃO, 2019, p. 14-15, tradução e grifos nossos). Nesta frase grifamos duas definições platônicas para o tempo. Ambas usam o conceito de imagem como reflexo, referência à sua conhecida proposição de um “mundo das ideias”. Ambas ligadas à noção de movimento, contrapostas à imutabilidade do eterno.

Aristóteles não subscreve o relato platônico sobre os antecedentes míticos do cosmos. Para ele só há tempo se há mudança. Tudo muda, menos o tempo em si.

Para o discípulo rebelde de Platão o tempo não seria um movimento, mas condicionado por este: “não há tempo sem movimento” (ARISTÓTELES, 1995, p. 152, tradução nossa). Percurso constante, imutável. O movimento dos astros determina e viabiliza sua mensurabilidade. As mudanças também são aquilo que oportuniza nossa consciência temporal: “[...] quando percebemos um antes e um depois, falamos de tempo. Porque o tempo é exatamente isso: o número do movimento de acordo com o antes e o depois.” (ARISTÓTELES, 1995, p. 153, tradução nossa).

Portanto, ao expressar uma perplexidade em relação ao seu objeto de análise, Agostinho complexifica os postulados anteriores de Platão e Aristóteles. Enquanto estes concebiam o tempo apenas em termos físicos, Agostinho introduz a subjetividade. O tempo deixa de ser uma realidade cosmológica e objetiva, algo dado previamente, para ser uma percepção pessoal, inexistente fora do âmbito subjetivo.

Treze séculos e meio depois, esta abordagem será expandida por David Hume. Para o filósofo escocês, somos limitados perceptiva e cognitivamente e assim somente acessamos uma parte da realidade dos fatos e dos objetos. E isto só o fazemos empiricamente: é a experiência que, ao mesmo tempo, viabiliza e condiciona o conhecimento. Fazendo analogias, ou seja, constatando semelhanças, regularidades, descontinuidades e causalidades entre os fatos, vamos estruturando nossa visão do mundo. Isto não seria viável a partir da constatação de um único fato. Daí nossa compulsão por

buscar conexões. O mesmo se daria em relação ao tempo: observando a sucessão de acontecimentos, formaríamos nossa consciência temporal.

Immanuel Kant concorda com Agostinho e Hume quanto à condição subjetiva do tempo, pois ele não seria um fato mundano já estabelecido de antemão. Kant também concorda com Hume quanto ao conhecimento se construir através da experiência. Mas postula que esta é apenas um intervalo constituinte da cognição, não sua origem, porque nossa mente condicionaria toda a experiência desde um *apriori*. Daí a necessidade de, antes de entender o mundo, conhecer as possibilidades da cognição humana. A combinação de capacidades inatas mais a experiência é que viabilizariam nosso conhecimento. Uma destas capacidades inatas é o tempo. Graças ao tempo, podemos ordenar os fatos entre um antes e um depois, e daí prospectar possibilidades, planejar ações ou interligar fatos.

Colocamos aqui, resumidamente, apenas alguns notáveis exemplos de reflexões sobre o tempo. Assim como o espaço, ele foi objeto de estudo também por parte dos pré-socráticos, de Epicuro (341 AEC a 270 AEC), Plotino (c. 205-270), Tomás de Aquino (1225-1274), Espinosa (1632-1677), Leibniz (1646-1716), Berkeley (1685-1753), Nietzsche (1844-1900), Husserl (1859-1938), Bergson (1859-1941), Bachelard (1884-1962)... Na ciência, Galileu Galilei (1564-1642), Isaac Newton (1643-1727), Ernst Mach (1838-1916), Albert Einstein (1879-1955), Stephen Hawking (1942-2018)... Investigar cada um destes aportes poderia induzir ótimas aventuras poéticas.

Porém, para não expandir demasiadamente as fronteiras desta tese, focaremos nas teorias de Einstein, as quais nos legaram o conceito de tempo-espaço em oposição ao seu antecessor, Isaac Newton.

Ao publicar seus *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, Newton havia enunciado as três leis constituintes da sua mecânica. Partiam da concepção de um espaço e de um tempo absolutos que, embora se desenvolvessem em extensão, permaneciam com suas propriedades inalteradas. Acontecesse o que acontecesse, o tempo fluiria sempre com regularidade, feito um rio. O espaço permaneceria estável, porém permitindo movimentos em três dimensões. O tempo, só numa: para a frente, seguindo o princípio de causalidade, a “flecha do tempo”. Espaço e tempo apenas se juntavam na metáfora de um palco. Tinham independência entre si e também dos objetos e dos fenômenos.

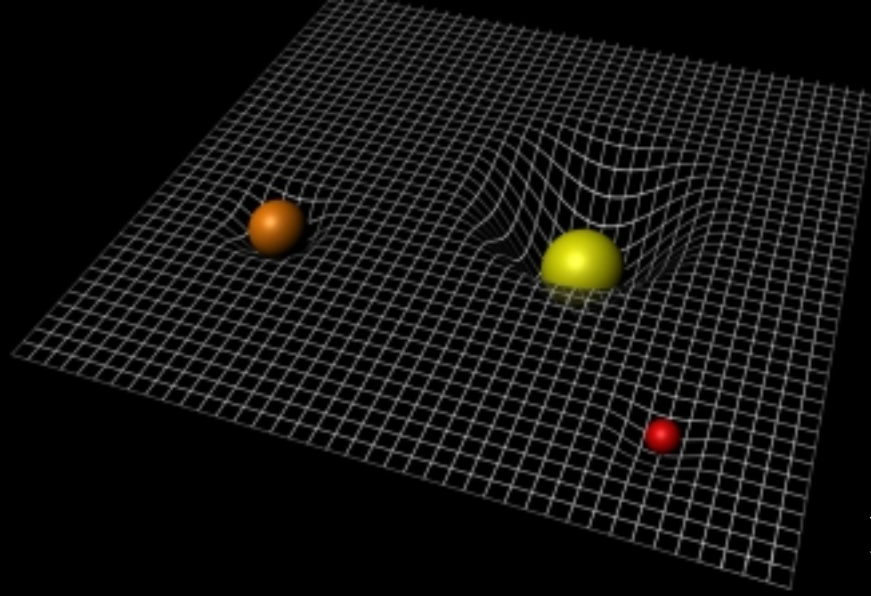
A aplicação das leis de Newton viabilizou enormes avanços cognitivos, não só científicos. Na arte, por exemplo, as leis da refração da luz são decisivas para os impressionistas. Porém haviam situações onde estas leis apresentavam erros. O primeiro crítico de Newton foi Leibniz, seguido dois séculos depois por Ernst Mach, cujo trabalho influenciou Einstein.

Einstein buscou compatibilizar o eletromagnetismo clássico com o princípio da relatividade da mecânica. Sua solução partia da ideia de que a velocidade da luz no vácuo era constante. Mas para isso era preciso redefinir espaço e tempo. Daí a proposta de espaço-tempo, conceito apresentado em 1905 na Teoria da Relatividade Especial (TRE).

Esta primeira teoria continha o termo “especial” por desconsiderar a gravidade. Em 1916, Einstein apresenta a Teoria da Relatividade Geral (TRG), onde incorpora a gravitação. Segundo a TRG, o tempo se dilataria pela ação de um campo gravitacional. Assim, por exemplo, os relógios próximos à superfície terrestre girariam seus ponteiros com maior lentidão do que outros em grandes altitudes. As distâncias também dependem do movimento de um corpo em relação a uma referência. A partir da TRG surgiram diversas teorias sobre a origem do tempo e do universo. A mais conhecida é a do Big Bang. Contemporâneo de Einstein, o matemático Hermann Minkowski afirmou: “De agora em diante, o espaço por si só e o tempo por si só retrocederão completamente para se tornarem meras sombras e apenas um tipo de união dos dois permanecerá independente por si mesmo.” (MINKOWSKI, 2020, p. 39, tradução nossa).

Mais de um século transcorrido desde a publicação das teorias einsteinianas, o tempo-espaço é um conceito ainda estranho ao senso comum. Na grafia que elegemos, ainda mais: uma busca na internet aponta raros usos em português. Entre estes, no título da poesia homônima de Augusto de Campos (1979, p. 104), datada de 1958 e musicada por Cid Campos (2001).

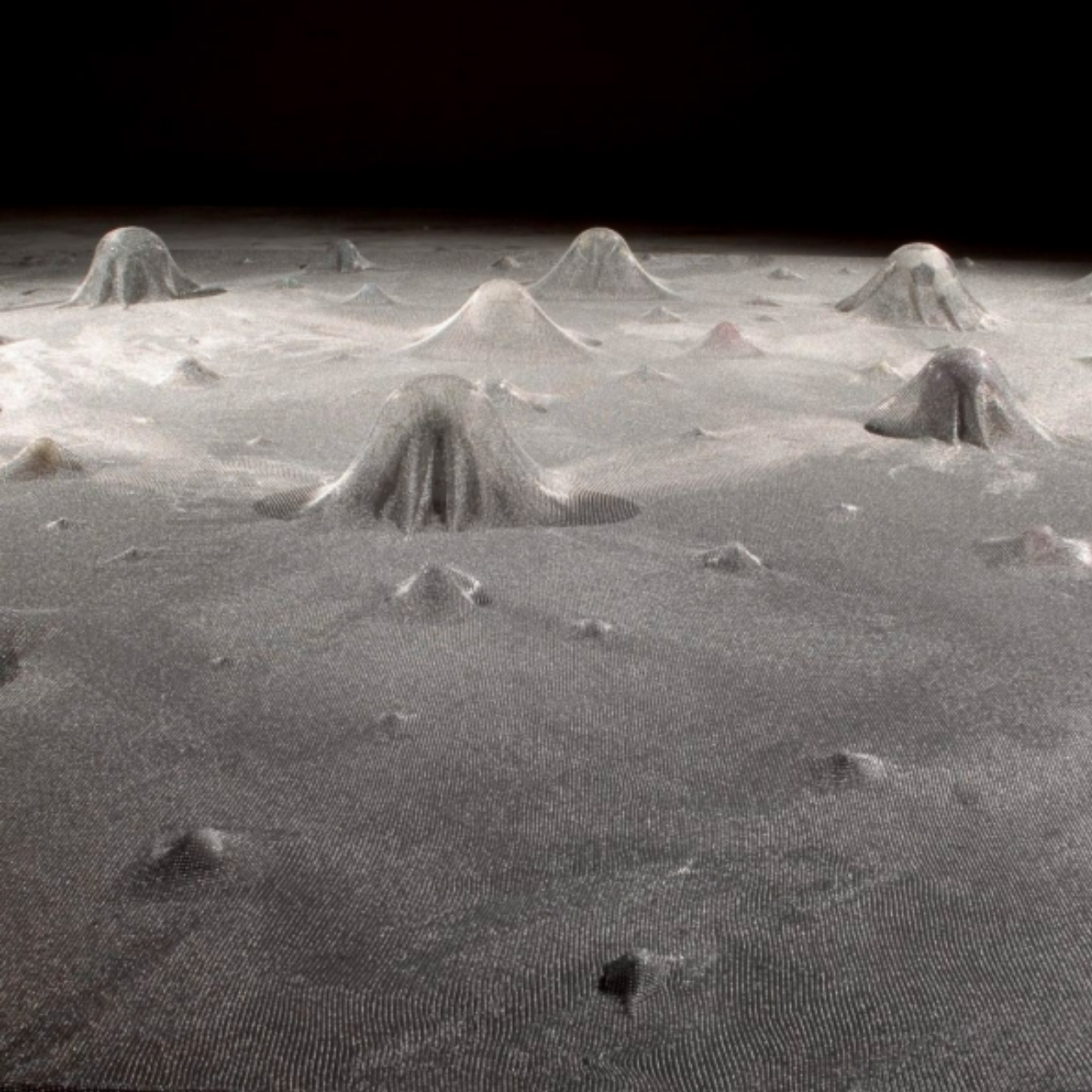
Se conseguirmos democratizar o conhecimento artístico, filosófico e científico em resistência às ameaças obscurantistas contemporâneas, é possível vislumbrar um futuro próximo onde, entre incontáveis outras percepções de mundo transformadoras, a ideia de tempo e espaço separados pareça tão absurda como a de uma Terra plana.



Cildo Meireles
Glove Trotter (detalhe)
Malha de aço inoxidável
e bolas de vários tamanhos,
cores e materiais
1991
Coleção Inhotim
Foto: Pedro Motta

Distorção do tempo espaço
Fonte: [dusunbil.com/
fizikcilerin-uzay-zaman-gizemini
-cozmesine-ramak-kaldi/](http://dusunbil.com/fizikcilerin-uzay-zaman-gizemini-cozmesine-ramak-kaldi/)

Na arte, a primeira repercussão das teorias einsteinianas foi no cubismo. Aí, a profusão de planos e pontos de vista implodiu a dicotomia entre figura e fundo, assim como a vigência de cinco séculos de perspectiva geométrica. Em arte contemporânea, encontramos uma referência mais explícita em *Glove Trotter*, de Cildo Meireles. Nos parece evidente que o artista lança mão do recurso da *inversão* (ver glossário, p. 288), usual em artes visuais, colocando a grade acima das diferentes esferas e também invertendo as densidades, pois a malha de aço tem densidade superior às bolas. Fizemos este comentário numa visita a Inhotim em 2014 ao monitor da sala onde o trabalho está em exposição permanente e ele nos respondeu que nunca havia ouvido algo a respeito, nem dos visitantes, nem dos seus orientadores. Anos depois, nos mesmos termos em que havíamos lhe comentado, tal alusão apareceu, singelamente, num blog de trilhas para Inhotim. Ainda é a única. Curiosamente, não encontramos esta reflexão em textos críticos de maior envergadura. Nas entrevistas de Cildo ela tampouco comparece. Dado o notório interesse do artista pela ciência, é bastante plausível que a alusão às teorias de Einstein tenha sido intencional.



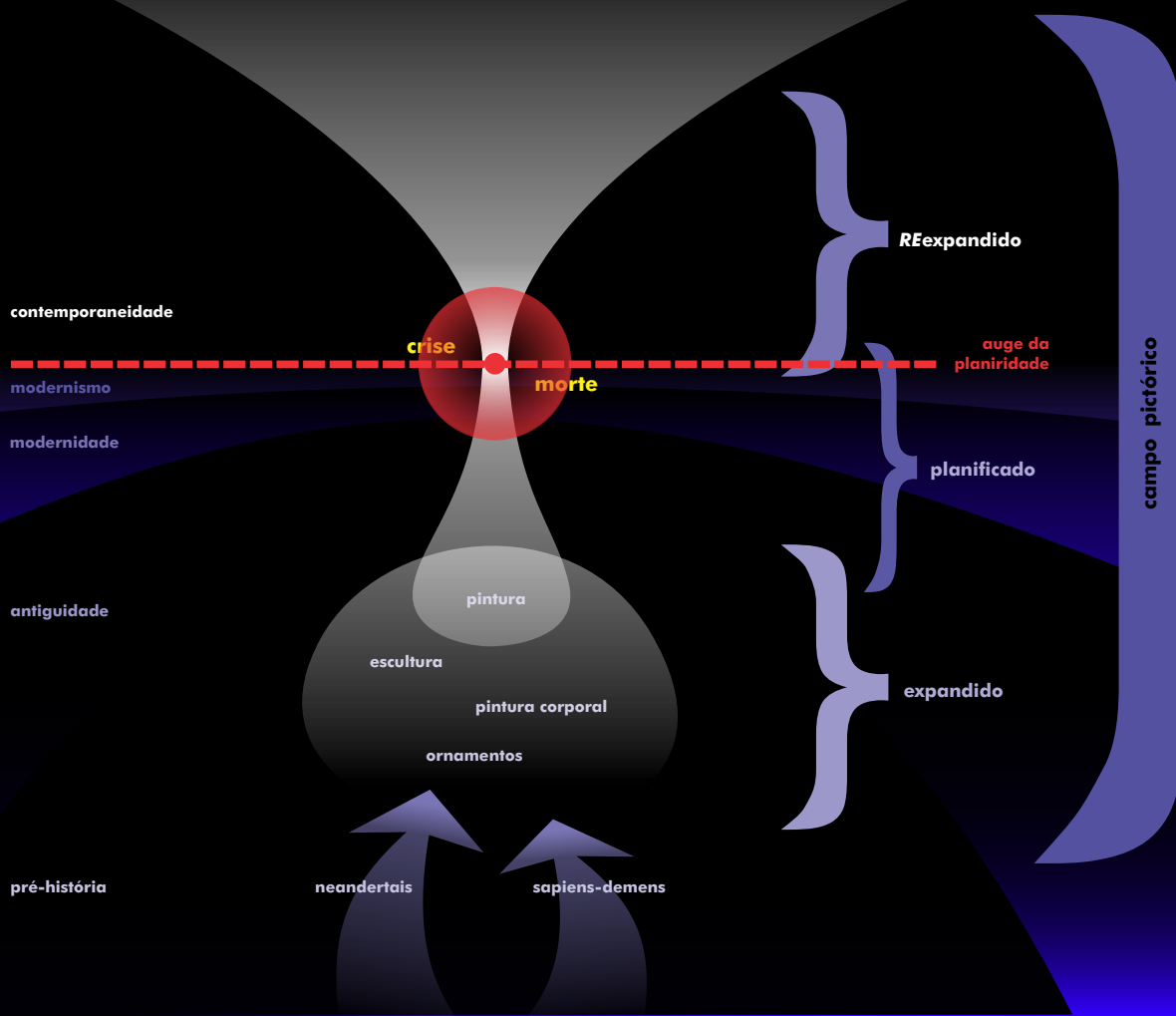
2.2 Origens neandertais?

As características que levam à denominação “campo expandido” são normalmente aplicadas apenas a manifestações artísticas contemporâneas. Mas, ao fazermos sua confrontação com outras do período paleolítico, constatamos equivalências. Ou, no mínimo, semelhanças. Para a formulação da hipótese de que as manifestações contemporâneas seriam reexpandidas foi um pulo. No tocante ao nosso foco de estudo, a pintura, pensamos que ela já nasceu expandida: sobre ferramentas utilitárias ou simbólicas, sobre corpos humanos e, aquelas mais lembradas, sobre paredes. Todas estas superfícies irregulares, de fronteiras difusas e de características topológicas já são prenhes de fortes condicionantes antes da intervenção pictórica. São superfícies *in situ* ou em situações específicas (ver *especificidade do sítio*, glossário, p. 284).

Esta percepção nos emergiu a partir do documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, de Werner Herzog. O tema central do filme é a Caverna de Chauvet, situada no sul da França. Descoberta em 1994, abriga fósseis de vários animais, alguns já extintos, além de pinturas parietais cujas datações remontam a 32 mil anos. Junto com Lascaux e Altamira, está entre os sítios arqueológicos mais importantes do planeta. Assistindo à projeção como foi originalmente concebida, em 3D, vislumbramos um índice de expansão: aquelas(es) artistas passaram dezenas de milhares de anos “nos inventando”.

Isto é, desenvolvendo as artes visuais como um sistema que acionaria expansões da nossa capacidade cognitiva. Na mesma direção, pensamos que a posterior planificação da pintura, assim como do desenho e da escrita, ocorreu também por demandas cognitivas.

Em nossa dissertação de mestrado (RAUBER, 2015, p. 100) publicamos este diagrama onde cartografamos o desenvolvimento da linguagem pictórica com suas dinâmicas históricas de expansão, planificação e reexpansão:



As setas na base do diagrama indicam uma ação inaugural, com dois tipos de atores: *sapiens-demens* (ver glossário, p. 298) e neandertais. Pois uma das hipóteses que sacudiu a comunidade arqueológica na última década é a de que os neandertais foram os pioneiros nesta atividade na Europa. O arqueólogo João Zilhão encontrou evidências de que nossos primos já pintavam o corpo e usavam ferramentas simbólicas (adornos) há, pelo menos, 50 mil anos. Ou seja, 10 mil anos antes do primeiro contato com *sapiens-demens*. Teria sido com eles que aprendemos a pintar?

Pesquisas mais recentes confirmaram esta hipótese. Mas não sem controvérsias. Depois das descobertas de Zilhão, vários paleontólogos negaram tal possibilidade. Outros fazem ressalvas. Uma eminência na área, Enrique Baquedano, afirmou em 2017 ainda não reconhecer a existência de práticas simbólicas, isto é, artísticas e místicas, entre os neandertais:

Não devemos descartar que os neandertais tivessem algum tipo de manifestação plástica. [...] O professor Arsuaga (Juan Luis Arsuaga Ferreras) e eu apresentamos em setembro o que pensamos ser o primeiro santuário neandertal. Mas até este momento não vimos nenhum tipo de manifestação plástica. (BAQUEDANO, 2017, 41':37'' a 41':51'', tradução nossa).

No entanto, alguns anos antes, o professor Arsuaga, quando comentou uma exposição no Museo de la Evolución Humana (Burgos/Espanha), onde é diretor científico, intitulada *Cambio de Imagen: Una Nueva Visión de los Neandertales*, acontecida entre junho e dezembro de 2014, mostrou a imagem de um neandertal com pinturas corporais e adornos plumários e flexibilizou: “talvez os neandertais sim, se adornassem e sim, fossem simbólicos” (ARSUAGA, 2014, 1:12':49'' a 1:12':54'', tradução nossa).

Etapas recentes das pesquisas de Zilhão e equipe confirmam a hipótese inicial. Foram matéria de capa da prestigiosa revista Science em fevereiro de 2018. Ainda sob o impacto desta publicação, um mês depois, Zilhão enfrentou o ceticismo e até a oposição ferrenha de colegas espanhóis num debate com momentos tensos. Na explanação inicial, o paleontólogo português fez um resumo do contexto de suas primeiras descobertas. Em meados dos anos 1990, sua equipe havia descoberto arte paleolítica ao ar livre. Mais tarde se saberia que aquelas manifestações parietais são parte de 17 mil quilômetros lineares de arte, num território de 200 km², e apenas um dos 50 conjuntos de arte paleolítica ao ar livre em Portugal, com continuidade na Espanha em locais de importância reconhecida como Siega Verde e Domingo García. Até então, quando se falava em arte paleolítica, ainda se pensava exclusivamente em termos de “arte das cavernas”. Então começou uma mudança de paradigma. Por que só haveria pinturas e gravuras em cavernas? Ora, as cavernas são apenas um ambiente muito adequado para a conservação destas. Assim, a antiga hipótese de que a arte havia se desenvolvido atendendo a demandas exclusivamente xamânicas também é questionada:

[...] como nas sociedades de caçadores atuais conhecidas pela etnografia, a arte é uma maneira de transmitir informações, de marcar um território que existia ao ar livre no Paleolítico de maneira generalizada. Acontece que você precisa ter situações particulares de conservação, de suporte microclimático ou litológico para poder ser preservado. O que ocorre nas latitudes meridionais ou mais meridionais, como nas de Portugal, nas do sul da Espanha e, menos, no Cantábrio ou na França. Mas isso não foi fácil de admitir. Muitas pessoas disseram: “Isso é impossível! Não pode ser! É impossível que se preserve uma arte tão antiga como a arte do Paleolítico ao ar livre!”. Foi levantada a necessidade de demonstrar que essa atribuição ao Paleolítico baseada no estilo poderia ter, por exemplo, confirmação independente usando métodos científicos de datação. E vários foram propostos e experimentados: econometria, microerosão, datação por radiocarbono de vernizes... No final de tudo é uma polêmica que durou quase dois anos, foi demonstrado que a atribuição estava correta. (ZILHÃO, 2018, 4’53’’ a 8’30’’, tradução nossa)

A perplexidade acerca de uma possível origem da pintura e da gravura entre os neandertais é fundada em preconceitos que podem ser constatados em ilustrações antigas, onde nossos primos são representados como seres bestializados. Mais recentemente, tais representações foram se ajustando às novas descobertas científicas. Chegando ao ponto de mostrarem um neandertal em trajes contemporâneos, para assim especular sobre a possibilidade de que, caso um deles estivesse entre nós, quase passaria despercebido.

Intimamente sim, os neandertais estão entre nós. Há mais de uma década, sabe-se que a parcela contemporânea da humanidade com origem europeia e asiática tem entre 1 e 2 % de DNA neandertal. Ou seja: eles não foram completamente extintos, mas houve cruzamentos com *sapiens-demens*. Pensava-se que os africanos eram os únicos que não tinham este material genético, porque teriam emigrado e... Nunca mais voltado? Ora, ora... Nova surpresa veio quando pesquisas da Universidade de Princeton (CHEN *et al*, 2020) comprovaram que o DNA dos africanos modernos tem 0,3% de material neandertal. Ninguém suspeitou que as populações saídas da África também poderiam retornar? Parece mais um caso de algo situado no “ponto cego” da percepção normal. Neste caso, da percepção condicionada por um vício teleológico, isto é, aquela ideia de um caminho unidirecional dos acontecimentos.

No meio do caminho tinha uma pedra.
Tinha uma lasca de silcreto no meio
do caminho. Na vida de retinas
tão fatigadas, hachuras em calcita e ocre.



O primeiro... [ops...] O mais antigo atelier de artes visuais até agora redescoberto foi montado pelos habitantes da Caverna de Blombos. É muito pouco provável que fossem *sapiens-demens* com genes neandertais. Dada a sua localização no litoral sul da África, tudo indica tratar-se de *sapiens-demens*. Outra vez, nosso conhecimento sobre as origens da pintura se instabiliza. Os padrões geométricos encontrados no fragmento L3 foram estimados em 73.000 anos. Mas a atividade pictórica na Caverna de Blombos, pode ser ainda mais antiga. Em camadas datadas de 100.000 anos, a equipe liderada por Christopher Henshilwood, professor da Universidade de Bergen (UiB) e diretor do Center for Early Sapiens Behavior (SapienCE), também descobriu um conjunto de instrumental pictórico completo formado por duas conchas contendo “uma substância rica em ocre, uma tinta vermelha e todos os artefatos associados à sua fabricação, incluindo osso de foca usado para adicionar gordura à mistura” (DUKE, 2018, tradução nossa). As pesquisas em Blombos reafirmam origens difusas e sempre instáveis sobre a origem da arte. Em outros tempos e espaços, novas surpresas nos aguardam.

Página à esquerda:

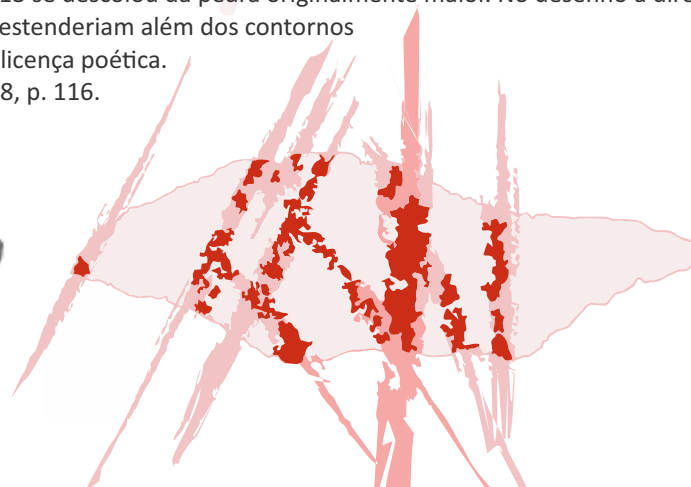
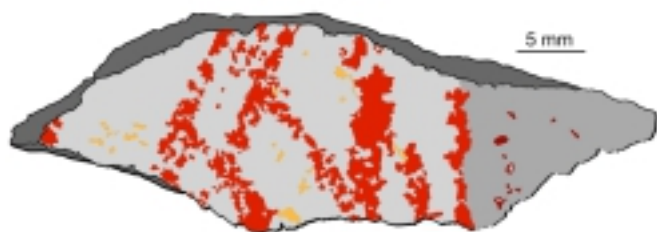
Lasca de silcreto L13 da Caverna de Blombos exibindo linhas num padrão hachurado. Foto: Craig Foster.

Fonte: HENSHILWOOD *et al*, 2018, p. 116. Visão tridimensional disponível em <youtu.be/OM-o26Z7OrU> (acesso: 7 jul. 2021).

Imagens abaixo:

No desenho de L13 à esquerda, as manchas de calcita são mostradas em laranja e os resíduos de ocre em vermelho escuro. A superfície onde houve a intervenção artística está em cinza claro. A área cinza mais escura indica uma parte lascada e a cinza mais escura indica as fraturas depois que L13 se descolou da pedra originalmente maior. No desenho à direita, uma projeção estimativa esquemática de como as linhas se estenderiam além dos contornos atuais de L13. Estes traços estendemos um pouco mais, em licença poética.

Fonte destas três imagens de L13: HENSHILWOOD *et al*, 2018, p. 116.



2.3

Moderno e contemporâneo já lá?

As semelhanças entre arte paleolítica e arte moderna já foram bastante analisadas. São conhecidas, por exemplo, aquelas entre os cavalos de Franz Marc e os de Lascaux, ou a sucessão de instâncias de uma mesma figura em Chauvet e no futurismo, temas do livro *Quarenta Mil Anos de Arte Moderna*, de J. A. Mauduit (1964). As conexões entre as manifestações contemporâneas e paleolíticas, porém, são pouco exploradas. E, quando o são, permanecem sob uma abordagem de atavismo, arquetipismo etc. Poderíamos afirmar que tanto aquelas características reivindicadas pelos modernistas, bem como as provocadoras da enunciação do “campo expandido” por Rosalind Krauss, hoje atribuídas à arte contemporânea, já estavam presentes nas mais antigas manifestações pictóricas?

Algumas poderíamos responder com maior assertividade: 1) a arte como conhecimento; 2) o sublime; 3) a dúvida sobre o “ser arte” ou não; 4) o binômio arte-vida; 5) a interautorialidade; 6) a visualidade não retiniana; 7) a especificidade do sítio; 8) a arte da terra (*land art*); 9) o grafite e o pixo; e 10) a questão da apresentação versus representação. Sobre outras, ainda faltam maiores dados. Mas nos permitiremos conjecturar a respeito: 11) a abstração; 12) a interdisciplinaridade; 13) o protagonismo feminino; 14) o deseurocentrismo; e, finalmente, 15) o campo expandido.

Muitos destes itens podemos inferir que foram trazidos para a arte contemporânea por motivos atávicos. Isto é, fazem parte da natureza mesma do fazer artístico. Porém estavam ocultos ou menosprezados durante muito tempo, até serem resgatados. Em alguns itens isso aparece claramente, como no xamanismo e no grafite/pixo. Em outros, com menor evidência.

Arte como conhecimento

Acionando capacidades cognitivas já disponíveis séculos antes dos registros mais longevos conhecidos, os primeiros artistas iniciariam a tradição de representações gráficas que depois desencadeariam no advento da escrita e das artes visuais.

Sublime

“O que é isto?”. “Isto é belo? É feio? Que é?”. “Me assombra, não dou conta.” A mesma condição de perplexidade frente a uma manifestação artística de grande potência poética, podemos inferir que já apareciam naquelas mais ousadas, como nas de Altamira, Lascaux e Chauvet.

“Ser arte” ou não

Não sabemos, e talvez nunca saberemos, se os primeiros artistas e os primeiros fruidores tinham alguma palavra semelhante a “arte”. Mas é possível supor que, naqueles tempos longínquos, muitos se perguntavam “que treco é esse?” ou vociferavam “mano, isso aí eu também faço” ou “bobagem, isso é só coisa de vagabundo que não tem mais o que fazer” e tantas exclamações similares de séculos afora, até nossos dias.

Binômio arte-vida

Uma das questões que ressurgem no começo do século vinte é o binômio arte-vida. Reivindicado pelos neoplasticistas, pela Bauhaus, entre outros. É retomada com maior força nos anos 1960, e aí a arte brasileira tem um papel de protagonismo, com os trabalhos de Oiticica e Ligia Clark. Cildo Meireles comenta:

Olha, essa questão arte-vida, ela percorre a história das artes plásticas já há algum tempo. Eu acho que arte é arte e vida é vida. A vida é evidentemente muito maior do que a arte. Agora... Existem momentos, assim, de tangência, né? Ponto. Em algum momento as coisas realmente se confundem. (MEIRELES, 2015, 0':00" a 0':37").

O crítico Fernando Cocchiarella também usa a palavra confusão para se referir à permeabilidade de fronteiras entre a vida “comum” e aquilo que antes seria um ambiente à parte, o da arte: “[...] esta contaminação entre todas as áreas é típica do mundo que nós vivemos. Portanto, hoje, eu acho que esta ‘con-fusão’ está estabelecida.” (COCCHIARALE, 2010, 2'56" a 3'07", aspas e hífen indicados no vídeo pela gestualidade e pausa, respectivamente).

Não sabemos exatamente como se dava esta integração entre arte e vida no paleolítico. Um recurso muito usado é fazer inferências analisando o comportamento atual de povos ditos “primitivos”. Esta análise aponta para uma integração entre o fazer e o fruir artístico. Se não no cotidiano, pelo menos na cultura geral, não se identificam pessoas avessas ou indiferentes à arte.

Interautoralidade

No documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, Werner Herzog mostra múltiplas possibilidades de autoria das gravuras, desenhos e pinturas rupestres. Em algumas, se podem identificar claramente a autoria individual. Como é o caso de uma série de impressões positivas de mãos feitas, todas elas, por uma única pessoa, fato comprovado pelas marcas do dedo mindinho ligeiramente distorcido.

Em outros casos porém

[...] a datação por carbono dá fortes indícios de que algumas figuras sobrepostas foram desenhadas com quase 5.000 anos de diferença. A sequência e sua duração no tempo são inconcebíveis para nós hoje. Estamos presos na história e eles não estavam. (HERZOG, 2010, 31':12" a 31':38").

Em outros sítios há indicativos da possibilidade de trabalhos iniciados por neandertais que depois tiveram intervenções de *sapiens-demens*.

Especificidade do sítio

Com exceção das pinturas aplicadas sobre objetos utilitários ou simbólicos, aquelas feitas sobre as paredes internas ou externas são *específicas ao sítio* (ver glossário, p. 284). Não só pela incapacidade de transportá-las, mas também pela própria *carga semântica* (ver página 143) do material que constitui o suporte. Depois das pinturas parietais da pré-histórica, a pintura restringiu sua sítio-especificidade aos afrescos.

Arte da terra

Círculos, espirais, observatórios dos ciclos dos astros celestes, linhas na amplidão, geoglifos, menires...

Grafite e pixo

Quem já experienciou pintar, desenhar ou gravar numa parede sabe que se trata de algo totalmente diferente de fazê-lo em tela, papel, painel de madeira ou assemelhados. Ao fazê-lo na parede acionamos algo atávico? Despertamos uma memória coletiva?

Importante lembrar também que as manifestações paleolíticas não se restringiam apenas ao interior das cavernas. Estas eram apenas bons ambientes para a sua conservação. Como vemos no Brasil, muitas pinturas eram feitas ao ar livre, como demonstram as investigações de João Zilhão que estão revolucionando os conhecimentos na área.

Apresentação versus representação

A partir do Renascimento foram retomadas e aperfeiçoadas as técnicas de representação mimética da tradição greco-romana. Durante os séculos posteriores, isto se prolongou quase como um compromisso artístico. Coube à arte moderna o papel de liberação, sintetizada na afirmação de Klee: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível.” (KLEE, 2007, p. 35, tradução nossa). Explicando a diferença entre representação e apresentação em arte,

o crítico e professor Paulo Sérgio Duarte é contundente:

A obra de arte NÃO É, NUNCA FOI e NÃO SERÁ uma representação do real. [...] A arte é CONSTITUTIVA do real. Ela é parte do mundo. Ela não é um reflexo do mundo, como se o mundo estivesse em um lugar e ela em outro. E ao estar no mundo, ao participar do mundo, ela se APRESENTA, mais do que REPRESENTA. Mesmo quando ela pertence a uma cultura que se move em torno deste ideal do verossímil, do ideal de parecer alguma coisa que você já viu, a arte é algo que se apresenta ao mundo. (DUARTE, 2007, ênfases vocais, grafadas aqui com maiúsculas, na gravação original).

Para retratar animais, podemos inferir que os artistas paleolíticos o fizessem acionando sua observação e memória, acessando um conhecimento tácito do retratado. Isto demandaria também um desenvolvimento da acuidade visual. Não só antes, mas também durante e depois da ação artística, ocasião do aferimento mimético (comparar o retratado com o referente).

Abstração?

Depois das descobertas de pinturas em Altamira e outros sítios, tanto a imaginação popular sobre a “*pré-história*” (entre aspas, conforme comentado no glossário, p. 296) quanto as pesquisas paleoantropológicas sobre o tema se centraram nas fantásticas imagens de animais e figuras humanas. Eventuais manchas, incisões e traços “abstratos” nas cavernas eram praticamente desconsiderados.

Por outro lado, numa das *histórias da arte* (ver glossário, p. 286), tal como narrada até poucas décadas atrás, o abstracionismo era tido como uma manifestação artística desenvolvida a partir do início do século XX, como

da arte moderna no século XIX. Mas, como alerta Leopoldo La Rubia, “a abstração, pode se dizer, nasceu com a arte” (2009, tradução nossa). O autor também afirma:

A relação entre arte e geometria (abstração e abstração geométrica) tem, pelo menos, uma antiguidade que remonta ao Paleolítico Superior. [...] Passando pelo Neolítico, este tipo de manifestação sofre uma mudança ostensiva com uma tendência marcada para a abstração, para o esquematismo [...]. (LA RUBIA, 2009, tradução nossa).

Isto normalmente escapa ao senso comum. Quando falamos em arte paleolítica normalmente nos vêm à mente os bisões, leões, veados, cavalos ou outros animais pintados nas cavernas. Mas, como aponta a pesquisa de Genevieve von Petzinger, nos registros parietais a abstração predomina sobre a figuração:

O engraçado é que, na maioria dos sítios, os sinais geométricos ultrapassam de longe as imagens de animais e humanos. Mas, quando comecei a pesquisa, em 2007, não havia nem mesmo um inventário definitivo de quantas formas havia, nem a certeza de sua repetição no tempo ou no espaço. Antes de conseguir começar a trabalhar nas minhas dúvidas, tive antes de compilar uma base de dados de todos os sinais geométricos conhecidos nos sítios de arte rupestre. (PETZINGER, 2015, 5':11" a 5':40").

A pesquisa de Genevieve von Petzinger é baseada em estudos de campo em cavernas europeias. Pode ocorrer uma proporção semelhante entre abstração e figuração nos demais continentes.

Abaixo, o mapeamento que Petzinger fez dos signos geométricos. Neste subcapítulo, elegemos alguns destes signos para ilustrar cada item, usando o critério de livre associação.



Interdisciplinaridade?

Uma inter-relação entre as várias atividades das pessoas paleolíticas, tal como hoje se dá nas artes visuais e em tantos outros ofícios, teria sido importante para a sobrevivência da nossa espécie?

Pesquisas recentes apontam que sim. Segundo o recente artigo *Evolution of Genetic Networks for Human Creativity* (ZWIR et al, 2021) de autoria de

Uma equipe internacional coordenada pela Universidade de Granada (Espanha), publicado na renomada revista *Molecular Psychiatry* (Nature), um conjunto de 267 genes relacionados à inventividade, autoconsciência e cooperatividade diferenciam os *sapiens-demens* dos nossos parentes mais próximos: não só dos neandertais, mas também dos chimpanzés. Em relação aos primos neandertais, os resultados da pesquisa indicam que as aptidões proporcionadas por estes genes nos viabilizaram melhores respostas às circunstâncias do ambiente e demais vicissitudes vitais.

Os 267 genes exclusivos dos *sapiens-demens* identificados por estes cientistas, compõe um grupo maior de 972, também descobertos por eles. Em trabalhos anteriores, a equipe havia demonstrado que estes 972 genes se relacionavam com a personalidade de adultos saudáveis e se articulam em 3 redes que integram personalidade e memória. Porém evoluíram de forma escalonada. Segundo os pesquisadores da UGR, a mais antiga “surgiu em macacos e símios há cerca de 40 milhões de anos e é responsável pela reatividade emocional, ou seja, regula impulsos, hábitos de aprendizagem, apego social e resolução de conflitos” (UGR, 2021, tradução nossa). A segunda rede surgiu bastante depois, há menos de 2 milhões de anos, e regula a cooperação para benefício mútuo. A terceira rede é a mais recente: surgiu há cerca de 100 mil anos e é responsável pela inventividade.

A rede da reatividade emocional, mais antiga, é formada por genes quase idênticos em *sapiens-demens*, neandertais e chimpanzés. Os genes das duas redes mais recentes estavam, nos neandertais, num ponto intermediário entre os dos chimpanzés e dos *sapiens-demens*:

A criatividade emergida recentemente pode ter fornecido vantagens para humanos comportamentalmente modernos além de suas vantagens puramente cognitivas. Fisiologicamente, ela está associada com funções aprimoradas de memória, saúde e bem-estar [...], incluindo uma predisposição à longevidade e resiliência contra estresse, lesões e doenças crônicas, incluindo cardiovasculares e neurodegenerativas. Viver mais e vidas mais saudáveis podem ter possibilitado um comportamento moderno. O *Homo sapiens* se dispersou rápida e amplamente ao redor do mundo, e também pode ter ajudado as pessoas a apoiarem seus filhos, netos e outros em redes sociais interconectadas, possivelmente levando a uma seleção positiva para características como criatividade, inovação, pró-socialidade e sabedoria. Nossa hipótese é que a rede genética para a criatividade foi selecionada positivamente porque tínhamos descoberto anteriormente que a longevidade e o bem-estar são promovidos pela integração do funcionamento criativo, plasticidade e virtudes como moderação, altruísmo e sabedoria. (ZWIR *et al*, 2021, p. 17, tradução nossa).

A pesquisa estima também que a capacidade de se adaptar às condições ambientais dos neandertais era cerca de 60 a 70% daquelas dos *sapiens-demens*. A inventividade, capacidade de cooperação e interconexão entre atividades e conhecimentos permitiu nossa sobrevivência.

Protagonismo feminino?

Uma das características mais marcantes da arte contemporânea é o protagonismo feminino. No Renascimento a autoria passa a ser identificada. Desde então, até o modernismo, artistas mulheres foram tidas como exceções numa narrativa que as excluiu. No abstracionismo estadunidense do pós-guerra, a masculinidade chega a ser enaltecida, em contraposição à suposta “arte afeminada” atribuída aos franceses por seus detratores. Embora hoje o aporte feminino já seja reconhecido, a presença das mulheres em grandes coleções ainda é minoritária. O trabalho *As Mulheres Precisam Estar Nuas Para Entrar no Museu?*, das Guerrilla Girls, é um exemplo de protesto frente a esta condição.

No começo do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (KUBRICK, 1968) temos a sequência na qual um *australopithecus* descobre que um osso pode ser uma ferramenta. Em seguida, ao constatar a eficácia do seu uso para exercer o poder de forma assassina, ele o joga para cima, em júbilo, e é feito o brusco corte de cena para a espaçonave em órbita... A mensagem é clara: algum macho alfa teria iniciado o uso das ferramentas para exercer poder e o desenvolvimento tecnológico estaria atrelado a isso.

Esta concepção perdura no senso comum até hoje. Numa reunião com familiares na antesala de uma UTI, uma médica nos explicou sobre a tecnologia que confortaria nossa prima. Ela havia sido internada para cumprir os dias que, depois saberíamos, seriam seus momentos derradeiros. Segundo a médica,

os equipamentos de apoio eram um subproduto da indústria bélica e “vejam bem, a corrida armamentista tem suas vantagens”. Contestamos com um breve resumo da “hipótese do caçador”, da qual ela demonstrou nunca ter suspeitado.

A “hipótese do caçador” é uma derivação da “hipótese do primata assassino”, tema de um livro de divulgação científica de Raymond Dart, publicado em 1959. Alguns anos depois, Robert Ardrey começa a escrever sobre o mesmo assunto, num contexto em que indústria armamentista patrocinava narrativas que naturalizassem iniciativas como a guerra dos EUA contra o Vietnã. Ardrey, porém, não era paleoantropólogo, mas um dramaturgo e roteirista que recompilou ideias de outros autores, entre eles Raymond Dart e Robert Broom. À época da escrita do roteiro de 2001 por Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, a “hipótese do caçador” ainda não havia sido suficientemente contestada pela comunidade científica. O filme, lançado em 1968, colaborou para a sua popularização. Entretanto, nunca foi encontrada nenhuma evidência consistente de que os *australopithecus* fabricaram ferramentas. Nem mesmo que a violência, a maldade, a guerra e a escravização de pessoas seja um dos motores de evolução qualitativa de nossa espécie. E, menos ainda, de que foi o macho alfa quem promoveu o desenvolvimento de ferramentas. Algumas evidências vão na direção contrária. Por exemplo, quando o comportamento de primatas é observado em seu ambiente natural, se constata que são as fêmeas que buscam o auxílio de pedras ou pedaços de madeira para aproveitar os alimentos ao máximo, usando artefatos rudimentares para recolher algum resíduo de difícil acesso.

É possível que a mesma imaginação ideologicamente condicionada que atribuiu aos machos alfa o desenvolvimento das primeiras ferramentas tenha sido também a mesma a plasmar a hipótese de que os primeiros artistas eram homens. Até porque estas duas hipóteses estavam atreladas: pensava-se que as imagens de animais das pinturas e gravuras rupestres eram uma antecipação ritual de caçadas, ou uma celebração posterior. Uma ideia depois abandonada, pois as ossadas de restos alimentares não eram de cavalos, bisões ou outros grandes mamíferos retratados, mas de pequenos animais. Outra inconsistência nesta hipótese se demonstra na observação de sociedades de caçadores-coletores contemporâneos, registrando mulheres participantes da caça. Então, porque não estariam também nas celebrações ligadas a esta atividade?

A abordagem mais plausível é a de que os grandes animais figurados na arte rupestre apresentariam imagens de poder, parte de rituais xamânicos.

O arqueólogo Dean Snow se debruçou sobre uma manifestação peculiar da arte paleolítica, as marcas de mãos. Que são de dois tipos: impressões (imagens positivas) e estênceis (imagens negativas). Snow partiu das pesquisas do biólogo John Manning, cujo trabalho demonstrou a diferença entre o comprimento dos dedos femininos e masculinos. A tendência é elas terem anelares e indicadores com quase o mesmo tamanho. Ao passo que eles tem o anelar mais comprido, comparado com o indicador. Com base nestes parâmetros, Snow publicou um artigo onde mostra que 24 dos 32

(75%) estênceis analisados eram de mãos femininas. Segundo o autor, tal descoberta refuta “a suposição tradicional de que os estênceis da mão humana na arte de parede europeia foram feitos por artistas do sexo masculino, adultos ou jovens” (SNOW, 2013, p. 2, tradução nossa).

Mas seriam mulheres maduras, adolescentes, xamãs...? O arqueólogo Dave Whitley, que considera confiáveis as evidências de Snow, rejeita a ideia de pinturas parietais relacionadas exclusivamente à caça. Ele é um dos defensores da teoria de atividade xamânica. Em muitas sociedades tradicionais ou ancestrais, as xamãs são mulheres ou transgêneros. Os estados alterados de consciência ligados ao xamanismo, por sua vez, podem ser induzidos pela permanência durante algum tempo numa caverna. Como também pelo uso de substâncias enteógenas. Estas diferem dos alucinógenos pelo caráter místico dos seus efeitos mentais.

Mas não há consenso sobre as pesquisas de Snow. Um estudo semelhante, do biólogo Russel Dale Guthrie, focado nas diferenças entre a largura da palma e do polegar, concluiu que a maior parte das impressões de mãos eram de meninos adolescentes. No livro *The Nature of Paleolithic Art* (GUTHRIE, 2005) o autor parte de alguns pressupostos: 1) durante o paleolítico, cerca de metade da população era formada por crianças; 2) as impressões são de mãos pequenas; 3) as imagens aparecem em cavernas profundas, ou seja, não habitadas normalmente, sendo um lugar típico para aventuras de meninos adolescentes; 4) o envolvimento em atividades

desafiadoras é motivado por uma sobrecarga de testosterona, o que também inspira a obsessão adolescente pelo sexo, tema frequente das pinturas e gravuras parietais. Desmistificando muitas hipóteses sobre o simbolismo envolvido nas imagens ou esculturas com temas sexuais, Guthrie afirma que elas tinham a mesma função ainda hoje desempenhada pela pornografia. Mas o autor também destaca a importância do amor, observando que este sentimento foi um indutor evolutivo importante. Dadas as condições muito adversas naqueles tempos, “eles cuidavam um do outro, não por algum princípio teórico de benevolência, mas porque a seleção natural favoreceu uma estética para a virtude” (GUTHRIE, 2005, p. 458).

Deseurocentrismo

A narrativa (ainda) hegemônica de uma Europa como origem dos acontecimentos artísticos começou a ser contestada no século XX. A arte de todos os povos precisa ser respeitada, não numa mirada exótica, mas numa inclusão “ativa e altiva”, como na proposição do embaixador Celso Amorim (2017).

As conexões desta questão com a arte paleolítica são apontadas pelas pesquisas contemporâneas: 1) deslocamento da concepção de arte como uma atividade exclusiva dos *sapiens-demens* para o reconhecimento da prática artística e simbólica dos neandertais; e 2) descobertas arqueológicas em todo o mundo indicam inícios múltiplos e até mesmo antes daqueles em solo europeu, como no caso de Blombos, comentado no subcapítulo anterior.

... E o campo expandido

Quando imaginamos os artistas paleolíticos elegendo um suporte para pintar, a cena provável é diferente da maneira como milênios depois se tornaria tradicional. As superfícies – se é que lhe podemos chamar assim, pois as entranhas insistiam em participar – não tinham delimitação: nem circular, nem oval, nem poligonal, sequer retangular. Não havia uma planaridade, nem natural, nem preparada. A primeira etapa da pintura já estava dada pela superfície rochosa, com suas entrâncias, reentrâncias, protuberâncias, cores, texturas e especificidade do sítio. E, considerando o fenômeno da *pareidolia* (ver glossário, p. 294), pintar seria fazer emergir as figuras que já estavam lá.

No caso da pintura aplicada a objetos utilitários e simbólicos, tampouco havia um perímetro. Nem um perímetro geométrico, nem um perímetro topológico. A superfície era a “pele” do objeto. Percorria a inteireza do objeto, dava voltas sobre ele, sem começo nem fim. Topológica, möbiana... Expandida.

Nossa hipótese, desenvolvida nas páginas que seguem, é que a condição natural da pintura é a do campo expandido. A planificação e a reexpansão contemporânea são um percurso histórico. Porém isso não se dá numa marcha teleológica, como propôs Clement Greenberg. Mas em dinâmicas complexas.



2.4

A invenção do quadro

Aquilo que milênios depois atenderá pelo nome de “quadro” só começa a aparecer graças à cerâmica, no Neolítico (entre 10.000 e 4.000 AEC). Trabalhar o barro faz existir uma superfície (e um volume, é claro) maleável. A mão molda, e o moldado molda a mão. Superfície e mão, interagindo, alisam, texturizam, se dobram sobre um oco. Este oco abrigará coisas, num dentro. O exterior poderá ser o suporte de incisões, protuberâncias, pigmentos, geometrias, figuras... O tempo-espaço do nascimento da cerâmica também é o de gestar o quadro. Não só por conta da superfície, volumes e texturas maleáveis e maleantes. Mas também porque a moldura, componente importante do quadro, inaugurará uma nova visualidade, ao ser inventada nos pratos circulares dos períodos Hassuna (c. 5.750 a 5.350 AEC) e Samarra (c. 5.350 a 5.050 AEC), na Mesopotâmia. Referindo-se a um prato que, pela descrição do autor, poderia ser um destes da página ao lado (o do alto, à esquerda), Julián Gállego observa que o próprio prato já é um espaço isolado, “pois o objeto, a cerâmica, termina em sua própria redondez; mas o decorador teve o bom cuidado de isolar ainda mais com uma magnífica moldura listrada” (GÁLLEGO, 1991, p. 14, tradução nossa). Como vemos, a moldura é apenas gráfica: traços conformando padrões, mas já delimitando um espaço metafórico cujo interior abriga figuras e/ou outros grafismos. Novamente, um possível protagonismo feminino, pois a cerâmica é uma atividade ligada, ainda hoje, às mulheres. Sua invenção lhes é atribuída. Tal como a tecelagem que, milênios depois, comporá a tela.

No alto, à esquerda:
Cerâmica Hassuna, cerca de 5.500 AEC

No alto, à direita:
Cerâmica Samarra, 6.300 a 6.000 AEC

Abaixo, à esquerda:
Cerâmica Samarra 6.200 a 5.700 AEC

Abaixo, à direita:
Cerâmica Samarra, 6.500 a 6.000 AEC

Outros primeiros quadros chegaram na Idade do Bronze. Antes que novas descobertas contradigam Julián Gállego (1991, p. 12), as primeiras aparições do espaço metafórico retangular estão no Dolmen de Bredarör (Kivik, Suécia, entre 1.600 e 750 AEC). Como vemos nesta página, as pedras já foram cortadas num formato retangular. Mas seus autores também reforçaram a coisa: colocaram linhas ao redor das imagens, enquadrando, emoldurando. Com linhas ziguezague-ornamentantes enfatizaram tal enquadramento. São as primeiras pinturas, ops, desenhos que, estando sobre pedras de tamanho considerável, se desconectam do tempo-espaço. Estão num lugar, mas separados dele. E aí ficaram desde então (os piratas não conseguiram saqueá-las para o Museu Britânico). Mas quem os fez trouxe dos pratos mesopotâmicos (ou reinventou) os recursos para definir fronteiras visuais, como dizendo: “agoraqui já é outro agoraqui, fora do tempo-espaço de vocês aí que viram/veem/verão”.



As pinturas murais em templos, santuários, tumbas, catacumbas e outros espaços institucionais da antiguidade foram construindo um espaço metafórico que privilegiava a bidimensionalidade: no tratamento inicial do suporte, no projeto e na execução da pintura. O tratamento inicial era o de estabelecer uma superfície plana e lisa. Já o projeto e a execução se faziam a partir de um sistema compositivo de eixos verticais e horizontais. No caso egípcio, foi desenvolvida uma grade quadrangular que permitia a subdivisão do trabalho e o cumprimento de regras narrativas que atravessaram séculos quase inalteradas. A chamada “lei da frontalidade”, segundo a qual cada parte do corpo deveria ser retratada em sua maior “inteireza”, pode ser pensada como uma ênfase à planaridade, já que qualquer esforço ou perspectiva subverteria esta regra. Outras culturas, como as da China, Índia, Grécia, Creta e México, também não dispunham de artifícios ilusionistas eficazes para se contrapor à bidimensionalidade do suporte. Muitas vezes, como no caso das pinturas astecas e maias, esta bidimensionalidade era enfatizada através da estilização figurativa. E frequentemente comparecia a moldura inaugurada pela cerâmica mesopotâmica, cercando a cena com frisos decorativos formados por formas geométricas ou figurativas que eram repetidas, seguindo um padrão.

Nas pinturas paleolíticas a parede é natural. Ela dá as condições iniciais para a pintura acontecer. Sua configuração é um dado fixo. A partir do Neolítico, a parede é artificial em sua constituição e planaridade. Mas durante toda a antiguidade, a relação com o lugar é ambígua: embora o uso de frisos

Dolmen de Bredarör

Fonte: upload.wikimedia.org/

[wikipedia/commons/8/83/06_](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kungagraven_Kivik_-_2816%29.JPG)

[Kungagraven_Kivik_%2816%29.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kungagraven_Kivik_-_2816%29.JPG)

e molduras pretendesse enfatizar a condição cênica fora daquele tempo-espaço, as características de construção e imobilidade, induz, como nas pinturas paleolíticas parietais, a uma especificidade do sítio. Pois a iluminação e conformação arquitetônica do ambiente influirá na fatura. Condicionará, direta ou indiretamente, qualidades e intensidades de pigmento e pincelada, tanto quanto adequações do projeto inicial ao entorno.

O que temos na pintura, desde suas primeiras aparições até esta época, é uma tempo-espacialidade expandida. A pintura está no mundo em extensão, presentidade e interdisciplinariedade. Ela ainda não é algo pretensamente à parte. Ainda não tem existência simbólica independente. Com exceção do que acontece com a pintura aplicada a objetos utilitários ou simbólicos, também não há portabilidade. Até esta época, a pintura mural, assim como os mosaicos, está vinculada à arquitetura.

Isso começa a mudar em Atenas, no século 6 AEC. Graças, novamente, à cerâmica. Julián Gállego observa que “os vasos atenienses no estilo ‘geométrico’ reservam uma área perfeitamente delimitada em um retângulo para a cena figurativa” (GÁLLEGO, 1991, p. 26, tradução nossa). Mas o autor afirma que a contribuição decisiva da cerâmica para o desenvolvimento do quadro viria das placas votivas em terracota, planas, de pequenas dimensões. Que depois eram pintadas e, graças a furos preexistentes, afixadas com cordões nas paredes das casas. Nasce o quadro tal como o conhecemos hoje: uma pintura constituída sobre um suporte planejado para ser um acréscimo,

removível, à parede. Neste caso, nenhuma sítio-especificidade. A imagem pictórica se faz com independência em relação ao seu local de instalação e qualquer vínculo poético com o lugar só é estabelecido (ou não) a posteriori.

Os gregos também faziam pinturas em painéis de madeira. E, talvez, também em tela. Porém não se conservaram tais quadros. Sabemos deles apenas pelos relatos do historiador romano Plínio, o Velho. Na sua *Naturalis Historia*, ele conta que o ceramista – novamente, a cerâmica! – Butades de Sicião e sua filha seriam os responsáveis pelo nascimento da pintura. Ela teria traçado com carvão o perfil da sombra projetada por seu amado sobre uma parede. Depois, seu pai haveria preenchido este contorno com argila. Também é de Plínio o mais antigo relato conhecido sobre o ilusionismo pictórico como parâmetro de qualidade em pintura. Conta que, numa disputa entre Zeuxis e Parrásio, o primeiro havia pintado uvas tão realistas que atraíram pássaros. Mas em seguida Zeuxis pediu que seu rival afastasse a cortina para analisar seu trabalho... Só então Parrásio revelou: a tal cortina era a própria pintura. Zeuxis enganara os pássaros... Mas Parrásio ao próprio Zeuxis!

Na arte grega também temos algo que a visão modernista poderia considerar uma interdisciplinariedade: o ato de pintar esculturas. Se supunha que a cor da estatuária grega era a mesma do material da qual era constituída. Somente a partir dos anos 1980, as pesquisas de Vinzenz Brinkmann revelaram a presença da cor sobre estas esculturas gregas. E nada de tons

“pastéis”, mas uma forte policromia! Este mesmo componente, a cor, que os modernistas consideravam problemática na escultura (ver *cor versus estrutura*, glossário p. 280).

Na antiga Roma, a pintura comparecia sobre terracota, vidro, ardósia, mármore, marfim, painéis de madeira ou a tela. Esta última, Plínio descreve como fazer:

[...] primeiro o tecido é lavado [...] e depois é fumigado com fumaça de enxofre e a seguir os tecidos que apresentam uma boa tez são limpos com a terra de cimolia. Os tecidos mal tingidos são identificados pela ação do enxofre, que escurece e a cor se desfaz. Já pelas cores sólidas e ricas, a terra cimolia dá mais brilho e frescor aos seus tons manchados pelo enxofre. A argila é melhor depois do enxofre para o tecido branco, mas é inimiga do tecido colorido. Na Grécia, em vez da terra cimolia, usa-se gesso Tymphaic (IV, 3, XXXVI, 59). (PLÍNIO, tradução nossa).

O campo ora expandido, ora planificado, também aparece nos murais das cidades romanas destruídas pela erupção do Vesúvio: Pompeia, Herculano, Estábia e Oplontis. Gállego (1991, p. 31) observa que, neste contexto, os artistas tinham recursos pictóricos tanto para reafirmar o local como instaurar “janelas” metafóricas.

O mutualismo entre arquitetura e pintura sofre uma alteração decisiva na passagem do período arquitetônico Românico para o Gótico, no início do segundo milênio da era comum. As pesadas paredes estruturais do Românico deram lugar às grandes aberturas do Gótico, diminuindo o espaço para as pinturas murais. As imagens foram então

povoando vitrais. Ou, em pintura, se deslocando para os retábulos. Destes, para os painéis ou telas que, graças à sua portabilidade, se emancipam do ambiente arquitetônico.

Como procuramos demonstrar neste resumo histórico, o quadro como um suporte planar e transportável para a pintura tem origens que remontam ao Neolítico. A nomeação de “quadro” para uma pintura, porém, só aparece no século XVI. A palavra não está no *Della Pittura* de Alberti. Mas no *Le Vite Dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, de Giorgio Vasari, ela já ocorre 80 vezes. E no *Trattato Della Pittura*, de Leonardo Da Vinci, 25 vezes.

Julián Gállego (1991, p. 33) faz observações sobre o caso na língua espanhola: o livro *Comentarios de La Pintura*, escrito em 1560 e publicado em 1788, de Felipe de Guevara, só se refere a “painel” ou “tela”. Porém em 1602, o padre Sigüenza já emprega a palavra “quadro”. Gállego propõe:

Podemos pensar que o surgimento dessa expressão se deve ao surgimento da pintura de quadros, ou seja, não mais de retábulos, mas de composições sobre madeira ou tela, emolduradas, destinadas a particulares. (GÁLLEGO, 1991, p. 34, tradução nossa).

Entretanto, esta afirmação do autor merece ressalvas. No que diz respeito à notável intensificação da produção, encomenda e colecionismo a partir do século XVI, aí sim, podemos concordar com Gállego. Porém há que lembrar, além da prática da pintura de cavalete na antiga Atenas, de outro antecessor importante: os ícones, imagens devocionais móveis e independentes do

sítio, cuja invenção remonta ao século II. Depois de terem sido desprezados como mero folclore pelo Iluminismo, os ícones foram revalorizados no Romantismo, quando foram considerados invocadores de um mundo perdido, como lembra Hans Belting. Mas o historiador alemão ressalta:

[...] os estudiosos descobriram ícones em uma área totalmente diferente: a Idade Média italiana. Seguindo a história inicial da pintura em painel europeia, eles traçaram sua origem nos primeiros retábulos e na pintura devocional; no processo, estabeleceu-se a hipótese de que a maioria dos tipos de retábulos e pinturas devocionais privadas deviam sua existência e sua aparência à influência de ícones orientais. (BELTING, 1994, p. 21, tradução nossa)

Um outro suporte retangular também afetará decisivamente a conformação do quadro. É o livro. Além da forma planar/retangular, se constituiu em suporte para ilustrações. Estas não só viabilizavam como também demandavam outros desenvolvimentos formais e narrativos. As molduras, neste caso, gráficas, assumiam uma grande variação. Podiam ser retangulares, mas também circulares ou ovais. Podiam ter contornos rígidos ou diluídos, serem sóbrias ou rebuscadas.

A partir do Renascimento europeu, o retângulo plano se consagra como o tempo-espaço da pintura. Neste período, chegou-se a inclusive ao ponto de proclamar o retângulo “ideal”. O matemático e monge franciscano italiano Luca Pacioli (1445 - 1517) definiu o que seria a “proporção divina”. Para Leonardo da Vinci, que ilustrou a obra

de Pacioli, seria a “seção áurea”. Um vírgula seis, um, oito, zero, três, três, nove, oito, oito...

O quadro segue seu percurso histórico até que, durante o modernismo, a planaridade da pintura atinge o seu auge, proclamada por Clement Greenberg no seminal artigo *A Pintura Modernista*:

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada. (GREENBERG, 1997, p. 103)

O proselitismo de Greenberg teve tanta influência quanto resistência e contestação. É o tempo, também, da chamada “morte da pintura”, sobre a qual refletiremos no subcapítulo 2.6.







2.5

PictoDialogia 2: Estação Araraquara

Esta *PictoDialogia* foi um dos dez projetos selecionados no edital do *XV Território da Arte – Das Trincheiras Não Se Avistam Horizontes*, instituído pela Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara (FUNDART). O edital permitia aos inscritos escolher qualquer lugar da cidade para intervir. Poderiam ser lugares institucionais ou de qualquer outro tipo. Elegemos o Museu Ferroviário, localizado na antiga estação de trens. Foi esse o tempoespço a nos provocar questões mais potentes.

Nossa primeira andança pelas salas do Museu trouxe reflexões sobre como o advento dos primeiros trens, no século XIX, mudou a percepção humana do tempoespço.

Em primeiro lugar, as ferrovias demandaram a necessidade de sincronização dos relógios das cidades. Era o chamado “horário ferroviário”, padronizando a contagem do tempo entre as diferentes urbes e vilas. Até então não havia “hora oficial”. Cada cidade definia a sua, o que poderia levar a confusões sobre horários de saída/chegada ou até colisões entre trens.

Em segundo lugar, a bordo dos vagões as pessoas tiveram outras oportunidades perceptivas. O olhar através da janela do trem descortinava

contínuas instâncias da paisagem, numa rapidez muito maior do que no transporte por cavalos ou barcos. Já não havia só o que acontecia na chamada *janela renascentista*. O arquiteto Leon Battista Alberti foi quem estabeleceu, em 1436, essa metáfora do tempoespaço pictórico: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa mirar o que aí será pintado” (ALBERTI, 1999, p. 94). Anos depois, Leonardo da Vinci escreveu no *Tratado Sobre a Pintura*: “A pintura de um quadro se há de considerar vista por uma única janela. Todo quadro sempre deve ser visto por uma janela, segundo o ponto de vista que se tome.” (DA VINCI, 1827, p. 25, tradução nossa).

O terceiro disparador poético veio da história brasileira. Como se sabe, a desativação dos trens de passageiros e o sucateamento das vias férreas atendeu a uma etapa do projeto de colonização crônica do nosso país, causando o declínio de muitas comunidades onde haviam estações ferroviárias. É o caso, por exemplo, de Santo Amaro do Sul (General Câmara, Rio Grande do Sul, Brasil), pesquisado em nossa graduação em Arquitetura e Urbanismo, uma importante experiência pessoal, memória reativada.

Estas três questões reafirmaram os potenciais do lugar onde faríamos nossa intervenção e foram configurando os recursos poéticos para o trabalho. Entre as salas do Museu, buscamos um ambiente que viabilizasse uma fruição reflexiva, diferentemente da maioria das outras salas, de maior circulação. Assim, escolhemos uma mais reservada, uma sala para palestras e apresentações com muitas cadeiras em frente a uma grande parede pintada de branco. Encontramos esta parede desgastada e sem manutenção, com manchas oriundas de infiltrações do telhado, como várias outras na mesma instituição.



Para o projeto, escolhemos um recurso poético da tradição pictórica: o *trompe l'oeil* (ver glossário, p. 300). Inventamos uma composição contemplando o repertório de materiais da série *O Bagaço da Pintura*. Na porta de entrada da sala, demarcamos uma posição para os pés (foto nas páginas 69 e 70) onde seria o ponto de vista privilegiado para a ilusão de *trompe l'oeil*. Na parede, uma articulação de linhas verticais e inclinadas sugere uma paisagem em trânsito. Ao entrar na sala, mudando de pontos de vistas, porém, a ilusão perspectivada permanece. Aproximando mais, outras instâncias entram em cena: 1) contato com a materialidade: fios recobertos de tinta e ferrugem, suspensos no plano da parede graças à sua fixação com pregos (ver detalhes páginas 71, 72, 74, 76, 77 e 78); 2) uma camada anterior, a do desenho diretamente na parede, feita com fios fixados com fita adesiva e cobertas de tinta; 3) os jogos visuais da composição fazendo referência a movimentos artísticos modernos (construtivismo, minimalismo, arte povera etc.); 4) uma situação inusitada: na sala com cadeiras dispostas para palestras, se coloca uma instalação; isto poderia não ser recomendado do ponto de vista arquitetônico; pois, a não ser que seja um *musak visual* (ver glossário, p. 292), um trabalho artístico sempre convida à sua própria fruição, desviando, portanto, da atenção à palestra; 5) evocação de um passado ferroviário; 6) linhas entintadas que aludem a sinapses mnemônicas.

No projeto inscrito, nos referimos a uma “estação desativada, estação de museu, estação de memória. Sucata, ferrugem, poeira. Lugar de fixos e fluxos [...]” (RAUBER, 2018c, p. 8). As primeiras palavras descrevem o estado atual do Museu. A segunda frase se refere tanto à ferrovia sucateada quanto à condição de investimentos públicos insuficientes para a manutenção adequada daquele Museu. Também alude à já citada

destruição planejada da malha ferroviária do Brasil, sob pressão, entre outras, das transnacionais automobilísticas. A última frase referia-se à proposição de Milton Santos:

[...] a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos (Santos, 1978). Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também, se modificam (Santos, 1982, p. 53; Santos, 1988, pp.75-85). Fixos e fluxos juntos, interagindo, expressam a realidade geográfica e é desse modo que conjuntamente aparecem como um objeto possível para a geografia. Foi assim em todos os tempos, só que hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos. (SANTOS, 1996, p. 61-62)

Assim, consideramos como **fixos**: 1) quanto à situação a intervir: o ecossistema local, o sítio urbano, o edifício que abriga o museu, a via-férrea; 2) quanto aos materiais utilizados: os pregos e a fita adesiva. Consideramos **fluxos**: 1) quanto à situação a intervir: as precariedades na manutenção do Museu e as atuais condições da via-férrea de apenas transportar carga, não mais passageiros; 2) quanto aos materiais utilizados: os fios de costura e a tinta. Fixos e fluxos estabelecem, portanto, uma relação dialógica.

Outro vetor dialógico foi a decisão de não ajustar a parede ao formato *cubo branco* (ver glossário, p. 281). As rachaduras, pintura descascada ou envelhecida, infiltrações, marcas de pregos ou parafusos anteriores foram mantidas. Assim, não maquiemos a condição na qual encontramos o Museu, mas ativamos estes indicativos tempoespaciais.





Páginas 69 a 78:
detalhes da
PictoDialogia 2: Estação Araraquara
Fotos do autor

PictoDialogia 2: Estação Araraquara
673 cm largura x 396 altura x 4,2 profundidade
(considerando o painel)
673 cm largura x 396 altura x 14724 profundidade
(considerando o ambiente desde a marcação dos pés)
Fios de crochê, pregos, tinta acrílica, pigmentos ferruginosos
e fita adesiva sobre alvenaria com infiltrações
e outros indicadores tempoespaciais
Museu Ferroviário Francisco Aureliano de Araújo
Araraquara - São Paulo
2018
Foto do autor





2.6 Morte na/da pintura

Na /barra/ da. Na & da. Na ou da. Não dá. Niil. Nada.

A reexpansão tempoespacial da pintura começa por sua “morte”: morte entre aspas, a demandar novas estratégias poéticas.

2.6.1 Morte na

Nas *histórias da arte* (ver glossário, p. 286) predominam alguns eixos temáticos: a paisagem, o retrato, a natureza morta, a própria arte (autorreferencialidade), o espaço (abordado isoladamente do tempo), o tempo (abordado isoladamente do espaço), o tempoespaço, o vazio, o amor/sexo, a política... E a morte, tematizada há milênios.

Neste último caso, o exemplo mais longo aconteceu em Jericó (Vale do Rio Jordão, Oriente Médio). A cidade é famosa por relatos bíblicos como aquele que a aponta como lugar de retorno dos judeus da escravidão no Egito. E também aquele sobre o colapso das suas muralhas, que teria ocorrido há quase 3 mil anos. É a cidade mais antiga ainda existente, com o primeiro assentamento datado em 9.000 AEC. Segundo o documentário *How Art Made*

Este subcapítulo reescreve, revisa, recontextualiza, rearticula, atualiza, expande e complexifica nossa primeira reflexão sobre o tema, publicada no artigo *O Bagaço da Pintura: Perguntas e Respostas à Morte na/da Arte* (in *Anais da Jornada de Pesquisa UNESP 2013*, São Paulo - SP, 2013, p. 306-315) e no capítulo 3 da nossa dissertação de mestrado (RAUBER, 2015).

the World – To Death And Back (BBC, 2005), foi lá que, nos anos 1950, uma equipe da Universidade de Cambridge descobriu algo sem precedentes: crânios cobertos de argamassa, modelando pele e nariz. Para simbolizar os olhos, os antigos artistas usaram conchas do Mar Vermelho, o qual está localizado a muitos dias de distância, condição que confere preciosidade às conchas. Ao todo, nove crânios foram descobertos. Analisando as camadas geológicas onde foram encontrados, a equipe descobriu que os crânios não estavam em cemitérios, como em outras escavações ao redor do mundo. Surpreendentemente, estavam dentro das residências. Sua base lisa e plana indicava terem sido projetados para repousar verticalmente no chão, ou em uma alcova ou nicho. Essas representações de pessoas falecidas foram designadas à fruição dos residentes.

Os crânios de Jericó são as simbolizações da morte mais antigas encontradas até hoje. Mas não as únicas deste tipo. Desde esta descoberta, crânios decorados também apareceram noutras partes do Oriente Médio, bem como no território hoje nomeado como Ucrânia. E não apenas no passado, pois algumas etnias do Sudeste Asiático ainda persistem nesta prática.

Até que outros exemplos sejam descobertos – pois nossa compreensão do passado é redesenhada por novas pesquisas – pode-se dizer que os crânios de Jericó inauguraram uma longa tradição na arte. Uma tradição reflexiva sobre a efemeridade da vida: os *memento mori*. Esta expressão latina é comumente traduzida como “lembre-se de que você é mortal”. Mas, como propõe David Bentley Hart (2009), o significado literal seria “lembra-te de morrer”: a vida é passageira, mas também é importante cultivar o desapego do material e do efêmero. A expressão se originou na Roma Antiga.

Nos séculos seguintes, apareceu explícita ou implicitamente em pinturas, gravuras, moedas e até na arquitetura.

No século XVI esta tradição virou moda sob o gênero pictórico conhecido como *vanitas*, que fazia referência à passagem bíblica: “e o pó volta à terra, como era, e o espírito volta a Deus que o deu. Vaidade das vaidades, disse o Pregador, tudo é vaidade” (BÍBLIA, Eclesiastes 12: 7-8). Estas pinturas associam símbolos de riqueza, poder, prazer ou beleza a figuras que simbolizam a morte, o declínio e a efemeridade, como crânios, animais mortos, pessoas idosas, frutas em decomposição e porcelanas valiosas em posição de pouca estabilidade. Mesmo na arte recente, as *vanitas* continuam tendo uma presença importante. Tanto na poética de artistas modernos (Segall, Munch, Cezánne e Frida Kahlo, por exemplo) como na de contemporâneos (Beuys, Andy Warhol, Marina Abramovic, Damien Hirst, Basquiat e Vik Muniz, por exemplo).

Muitos pesquisadores tentam explicar as recorrências dos *mementos mori* e das *vanitas* a partir das especificidades do nosso funcionamento cerebral. Outras espécies, apesar de tomarem medidas para garantir sua sobrevivência, não demonstram uma compreensão da finitude. Só nossa espécie evidencia capacidade cognitiva para simbolizar sua própria efemeridade.

Assim como desempenha um papel na construção do conhecimento humano, a reflexão sobre a morte se desenvolve sob algumas especificidades. Como veremos no subcapítulo seguinte, em vários ramos do conhecimento humano aparecem anúncios de morte. Porém, estes nunca se cumprem. O mesmo acontece em pintura.

2.6.2 Morte da

A proposição de morte da pintura é uma derivação daquela morte que, inicialmente, foi enunciada em relação à arte.

O primeiro registro histórico de desprezo à arte consta nos escritos de Platão. No *Livro Décimo da República* (2012, p. 401-403), ele desacredita os pintores por fazerem uma cópia da cópia, uma dupla distorção da verdade. Esta é a passagem mais conhecida da desqualificação platônica da arte. Mas há outra, menos lembrada, no *Livro Terceiro* (2012, p. 119), onde o filósofo atribui à poesia a possibilidade de tornar o homem macio e maleável e, portanto, menos capaz de guerrear. Platão poderia ser um caso de análise psicanalítica. Foi poeta na juventude e seus escritos filosóficos têm uma beleza comparável à de Nietzsche. No entanto, sua concepção de “cidade ideal” não reservava espaço para poetas ou artistas visuais, apenas para artesãos. Ele se debatia contra sua própria índole poética?

Até o final da Idade Média, os artistas visuais trabalhavam em completo ou parcial anonimato, considerados pouco mais do que simples artesãos. A partir do Renascimento, alcançam uma valorização crescente. Nasce a ideia de “gênio”, que no Romantismo ganha sua máxima potência. Paradoxalmente, é só então que, explicitamente, a morte da arte se declara nos *Cursos de Estética* de Hegel.

Depois da enunciação hegeliana, a morte da arte também aparece na reflexão de vários filósofos, historiadores e teóricos da arte. Rodrigo Duarte (2006) enumera: Marx, Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Lukács, Adorno, Adorno em parceria com Horkheimer, Danto e Belting. Nossa pesquisa acrescentou: Marcuse, Argan, Eco, Vattimo e Baudrillard.

Mas não apenas os teóricos fizeram suas reflexões nessa direção. As artes visuais começaram a tensionar as posições academicistas com o surgimento do Realismo e, principalmente, com o Impressionismo.

O primeiro anúncio explícito de morte da arte feito pelos próprios artistas visuais aparece no Dadaísmo, em 1920. No *Letzte Lockerung: Manifest Dada*, Walter Serner proclama: “A arte está morta. Viva o Dadá!” (SERNER, 1920, p. 9).

Mas o anúncio da morte da pintura, também vindo de artistas, ocorreu quase um século antes, em função do advento da fotografia. Durante séculos, os dispositivos ópticos já faziam parte da tradição pictórica. Mas ainda faltava um método para fixar a imagem num suporte. Esta façanha foi alcançada com êxito no Brasil, em 1833, por Hercule Florence. Entretanto, por estar num país periférico, sua invenção da fotografia foi ignorada. Foi Boris Kossoy quem confirmou seu pioneirismo através da repetição das experiências fotoquímicas de Florence pelo Rochester Institute of Technology (Nova Iorque), em 1976.

Estando, este sim, em plena capital cultural da época, coube a Louis Daguerre os louros e os bônus. Em 1839 é feito o anúncio da “descoberta da nova

técnica” na Academia de Ciências da França. Por que não na de Belas Artes? É plausível supor que pelo mesmo motivo – o menosprezo pela arte – que fez o pintor de temas históricos Paul Dellaroché, presente no evento, declarar: “A partir de hoje a pintura está morta!” (DEBRAY, 1992, p. 366, tradução nossa).

Com o advento da fotografia, a pintura, longe de morrer, renasceu. Primeiro, liberada dos compromissos miméticos. Depois, a cada novo anúncio de morte, novas injeções de vitalidade.

No início do século XX, os velórios da pintura se tornam sistemáticos. Um dos primeiros aparece neste relato de Léger, protagonizado por Duchamp:

Antes da guerra de 1914, fui ao Salão de Aviação com Marcel Duchamp e Brancusi. Marcel, um cara seco, um tanto esquivo, andava por ali, entre os motores, as hélices, sem dizer uma palavra. De repente, disse a Brancusi: “É o fim da pintura. Quem faria algo melhor do que esta hélice?” (Léger in VALLIER, 1954, p. 140, tradução nossa)

De fato, naquela época, Duchamp começa a abandonar a pintura de formato tradicional. “Basta de pintura, arrume um emprego”, teria dito a si mesmo (DUCHAMP, 1958, p. 93). E foi trabalhar como bibliotecário. Mas em 1913 também começam os estudos para o *Grande Vidro*, a obra inaugural da reexpansão pictórica tempoespacial.

Porém a obra referencial para a morte da pintura é de Malevitch. O *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* (obra com quatro versões, de 1915 a 1929), é comumente citado como a ruptura mais radical com a tradição até então, o “ponto zero”... Mas há antecedentes. Estudos recentes apontam que dois

deles podem ter sido referência direta para Malevitch. Em 2015, a radiografia de uma das versões do *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, revelou a inscrição onde constava “negros lutando em uma caverna”. Esta descoberta abriu novas abordagens para a obra. Uma delas é o de racismo, *desumanidade* (ver glossário, p. 282) pouco atribuída aos modernistas. Outra é a de autoria expandida, pois é muito provável que a inscrição fosse uma referência a *Combate de Negros Dentro de um Túnel* (1882), de Paul Bilhaud, um retângulo preto com moldura branca. Em 1887, Alphonse Allais publicou um álbum onde, além de *Combate de Negros Numa Caverna à Noite*, também figuravam outras gravuras monocromáticas com títulos de humor politicamente incorreto. Allais também antecipou a música minimalista: a partitura da sua *Marcha Fúnebre Composta Para o Funeral de Um Grande Surdo* constava de uma pauta sem notações.

Há muitos precedentes de outros monocromáticos pretos: *Grandes Trevas* (1617), de Robert Fludd; *Vista de La Hague Sob a Capa da Noite* (1843), de Bertal; *A História da Rússia Se Perde Nas Brumas da Antiguidade* (c. 1880), de Gustave Doré. O antecedente mais antigo de um monocromático encontrado por nossa pesquisa é o de Botticelli: a última ilustração da sua série para a *Divina Comédia*, quando Dante e Beatriz encontram a Virgem Maria, é uma página em branco.

Entretanto, nenhum destes antecedentes ao quadrado malevitchiano foi elevado a marco de uma morte da pintura. Sequer considerados como

contribuições à linguagem pictórica. Foram recebidos como episódios anedóticos, licenças poéticas... Ou simples piadas. No jogo vanguardista, deboches explícitos não eram estratégias bem-sucedidas. Chistes, só duchampianamente.

Noutra conjuntura, uma proposição pode se transmutar: um monocromático passar de chiste ao mais solene dos anúncios. Como foi que o *Quadrado* de Malevitch alcançou tamanha repercussão? Ora, um trabalho ecoa no sistema de arte dependendo do contexto tempoespacial. No início do século XX havia uma enorme demanda por rupturas com a tradição. A tal ponto que, alguns anos depois, os próprios artistas se assustaram com os desdobramentos sociais de tais rupturas. Suspeitaram que a radicalidade de suas propostas pudessem ter contribuído para os eventos que culminaram na primeira guerra mundial. E por conta disto retrocederam, naquela mudança de percurso hoje conhecida como “retorno à ordem”.

As iniciativas disruptivas do início do século XX eram sistemáticas e impregnadas de um “tom apocalíptico”, como aponta Jacques Derrida: “O Ocidente foi dominado por um programa poderoso que também foi um contrato interminável entre os discursos finais” (1983, p. 58). Tais discursos, segundo o filósofo franco-argelino, seriam muitos:

Não é apenas o fim disso, mas também e em primeiro lugar daquilo, o fim da história, o fim da luta de classes, o fim da filosofia, a morte de Deus, o fim das religiões, o fim do cristianismo e da moralidade (essa era a

ingenuidade mais grave), o fim do sujeito, o fim do homem, o fim do Ocidente, o fim de Édipo, o fim da terra, *Apocalypse now*, e eu vos digo, o fim do cataclismo, o fogo, o sangue, o terremoto fundamental, o napalm que desce do céu de helicópteros, como prostitutas, e também o fim da literatura, o fim da pintura, da arte como coisa do passado, o fim da psicanálise, o fim da universidade, o fim do falocentrismo e do falogocentrismo, e de quantas outras coisas? (DERRIDA, 1994, p. 48-49)

Provocados por esta pergunta, cartografamos os enunciadores de tais discursos, acrescentados pelos de “quantas outras coisas”: a morte das ideologias (Jean-François Lyotard), da sociedade industrial (Daniel Bell), do real (Jean Baudrillard), da autoria (Roland Barthes), do homem (Michel Foucault), do indivíduo (Gilles Deleuze e Gilbert Simondon), da história (Alexandre Kojève e Francis Fukuyama), da ciência (John Horgan), da matemática (Gregory Chaitin, Mario Bunge e Robert Laughlin), da vanguarda (consenso no sistema da arte contemporâneo), do modernismo [Bruno Latour, Haroldo de Campos, Antônio Cícero e, segundo Yve-Alain Bois (2006), todos que ainda usam a expressão “pós-moderno”], da filosofia (Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Maurice Blanchot, Roland Barthes e Stephen Hawking), da ciência (John Horgan), de deus (Nietzsche), da canção (José Ramos Tinhorão e Chico Buarque de Holanda), da palavra (Achille Mbembe), da teoria (Terry Eagleton)... Temos até mesmo a morte da morte (José Luís Cordeiro e David Wood). E, ligada à morte da arte, a da pintura, primeiramente teorizada por Nikolai Tarabukin, seguido por Walter Benjamin, Douglas Crimp e José Luis Brea. Há também a morte do artista, no livro de William Deresiewicz (*The Death of the Artist*).

Estes anúncios seriam apenas jogos retóricos? Aludem a fatos concretos ou não tem outra função que não a de estabelecer marcos para reflexão? Sem esta condição esclarecida, não se joga o jogo. Quem levar a sério o fato de alguns “mortos” o estarem de fato, pode cair na armadilha daqueles que propõe *combinar o jogo com o adversário*. Esta armadilha foi driblada, não por Garrincha em 1958, como normalmente atribuído, mas por Pipi, ponta-esquerda do Corinthians, em 1946:

Antes de um jogo, o treinador José Foquer instruiu-o: “Pipi, ao receber a bola caia para a direita e desloque seu marcador. O zagueiro virá em cima de você. Ou você o dribla e chuta a gol, ou passa ao melhor colocado”. E por aí foi até que Pipi, considerado craque e grande gozador, perguntou-lhe: “Foquer, você conversou com eles pra me deixarem fazer isso?”. (CASTRO, 2021)

Há dois indicadores no placar do jogo “morte da pintura”. Um vai pontuando a invenção do abstracionismo pelos pintores. É a busca pela essência pictórica, busca reducionista. O outro indicador do placar pontua a reexpansão da pintura. Uma tática complexa, de movimentos simultaneamente complementares e contrários à busca pela essência. Nesta busca são estabelecidas as condições para sua reexpansão. Delaroche deu o primeiro chute no jogo “morte da pintura”. Duchamp abriu o placar: um a zero para a reexpansão. Malevitch fez o gol pró-morte, um a um, rumo à abstração total. Mondrian busca o desempate: postulando continuamente que sua pintura se preparava para o fim da pintura, busca a essência da pintura e marca outro gol para a abstração. Porém, ao pretender que a pintura se diluísse no binômio arte/vida,

Mondrian também marca ponto para a reexpansão: sua residência-pintura é o segundo marco da reexpansão pictórica tempoespacial.

O funeral da pintura se manifestou através de várias “últimas pinturas”, realizadas entre o início do século XX e a década de 1950. Muitas pinturas, neste período, foram declaradas pelos seus autores, os “enlutados oficiais” segundo Yve-Allain Bois (2006), como as últimas possíveis. Nas décadas de 1960 e 1970, a morte da pintura foi mais explicitamente “decretada” no sistema da arte. E descrita por Douglas Crimp no artigo *The End of Painting* (1981).

A finitude da pintura poderia ser demonstrada como falácia. Pois a produção nesta linguagem continua a todo vapor. Especialmente depois da década de 1980, quando o sistema de arte foi inundado pela “volta da pintura”.

Mas talvez não seja falácia. Tampouco algo já esclarecido. Como costuma acontecer em tantas questões “resolvidas” pelo senso comum até a filosofia sacudir a poeira conformista, a coisa é bem mais problemática.

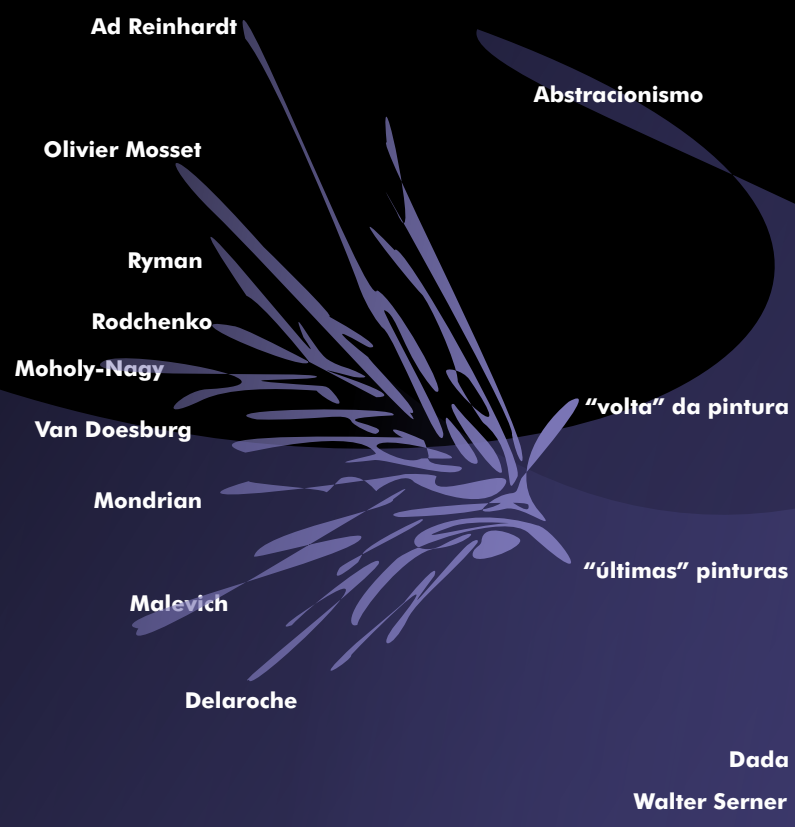
Na segunda metade do século XX, novos experimentos questionaram os pressupostos gramaticais tradicionais da pintura. Este campo linguístico, que manteve durante séculos um percurso de afirmação da planaridade retangular, teve seu repertório revolucionado.

Em 1961, 18 anos antes do artigo de Rosalind Krauss sobre o “campo expandido”, Hélio Oiticica já prenunciava:

Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou. Longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuidade do quadro enquanto tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda (OITICICA, 1986, p. 26-27).

Aqui temos a primeira resposta brasileira ao problema da morte da pintura. Depois de Duchamp e Mondrian, Oiticica também empreende uma reexpansão tempoespacial que, como refletiremos no capítulo seguinte, formulará novas perguntas e respostas à linguagem pictórica.

O diagrama das próximas duas páginas, redesenha, revisa, expande, recontextualiza e complexifica o mapa de nossa dissertação de mestrado (RAUBER, 2015, p. 111), sobre a morte e reexpansão da pintura. Acrescentamos os teóricos e artistas cartografados no atual estágio da pesquisa.



Reexpansão da Pintura

Campo
Reexpandido

Rosalind Krauss

Hélio Oiticica

Yves Klein

Mondrian

Duchamp

Baudrillard

Belting

Derrida

Danto

Eco

Vattimo

Argan

Marcuse

Adorno

Adorno
& Horkheimer

Heidegger

Benjamin

Marx

Nietzsche

Lukács

Nikolai Tarabukin
Walter Benjamin
Douglas Crimp

Brea

Morte da Pintura

Morte da Arte

Hegel

Platão

2.7 Adentrando o enunciado de Rosalind Krauss



Em 1979, Rosalind Krauss publicou o artigo *Sculpture in the Expanded Field*, com enorme repercussão no sistema de arte. O texto abordou fenômenos artísticos contemporâneos problemáticos, partindo do princípio de que tais fenômenos poderiam, *a priori*, ser classificados como escultura. Mas a autora afirmou que tal classificação demandaria a necessidade de redefinir os parâmetros de tal categoria. Assim motivada, fez sua reflexão, culminando no enunciado do “campo expandido”.

Tomemos o primeiro estranhamento da autora, seguido de afirmação contundente: “Perimeters/Pavillions/Decoys de Mary Miss (1978) é certamente uma escultura, ou mais precisamente, um trabalho telúrico” (KRAUSS, 2008, p. 129). Por que “certamente uma escultura” e não arquitetura? Por que “mais precisamente, um trabalho telúrico” e não paisagismo?

O que nos impede de ver muitas das obras citadas no artigo, não como escultura, porém pintura?

Ou desenho?

Ou vídeoinstalação?

Ou, o mais evidente em alguns casos, não como escultura, porém arquitetura?

Ou paisagismo?

Ou mesmo teatro?

Páginas 92 e 93:
Mary Miss
Perimeters/Pavillions/Decoys
1978



Bruce Nauman
Corredor de vídeo gravado ao vivo
1970

escultura?
vídeoinstalação?

Richard Long
Uma linha feita caminhando
1967

escultura?
desenho?





Walter de Maria
Desenho com uma milha de comprimento
 Deserto de Mojave
 1968

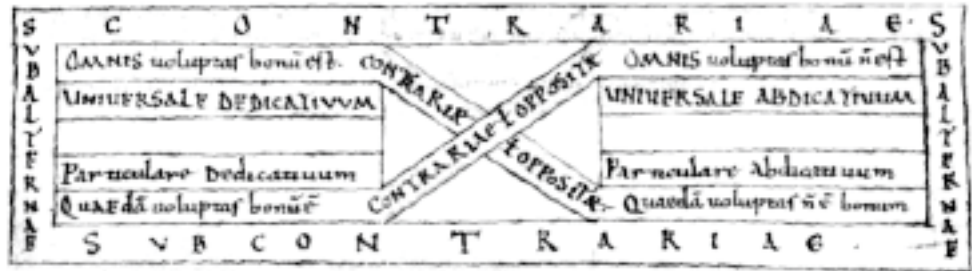
Robert Smithson
Spiral Jetty
 1970



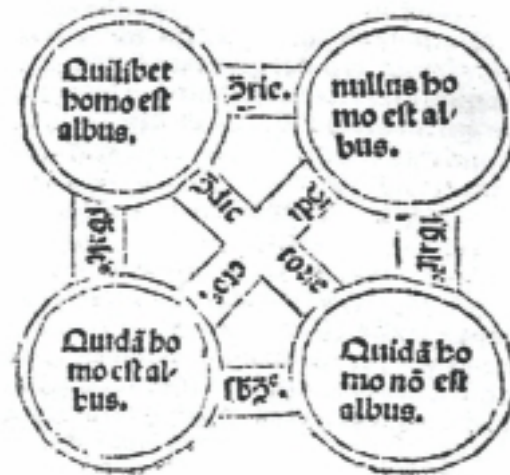
Se o próprio Walter de Maria usa a palavra desenho para legendar seu trabalho, por que Krauss o problematiza como escultura? Afinal, são traços sobre uma superfície. E, como é característico dos desenhos, temos não só a figura gerada, mas também o índice inventivo do traço, pois fruir um desenho é inseparável de imaginar como suas linhas foram riscadas. O mesmo poderíamos dizer sobre *Uma Linha Feita Caminhando*, de Richard Long, na página anterior. Classificar a ação de Walter de Maria no deserto de Mojave como escultura é tão forçar a barra quanto chamá-lo de teatro, pois há algo desta modalidade nas atitudes do autor nos registros fotográficos do trabalho.

Da mesma forma, por que Krauss classifica o *Spiral Jetty* como escultura? Por que não seria paisagismo? E por que não pintura? Afinal, temos aí todos os componentes gramaticais pictóricos: **1) dialogia entre figura e fundo**: molhe versus lago; **2) medium líquido ou viscoso**: as águas do lago; **3) pigmentos**: terra e pedras que compõe a espiral, além das algas que, reagindo no Grande Lago Salgado, estabelecem diferentes colorações no tempo-espaço; **4) veladura**: quando as águas recobrem o molhe, em diversas instâncias tempo-espaciais; **5) fotogenia**: diferentes possibilidades de planificação da pintura através do registro fotográfico, numa leitura diferente da presencial; **6) temática da paisagem**: um dos temas recorrentes na linguagem pictórica.



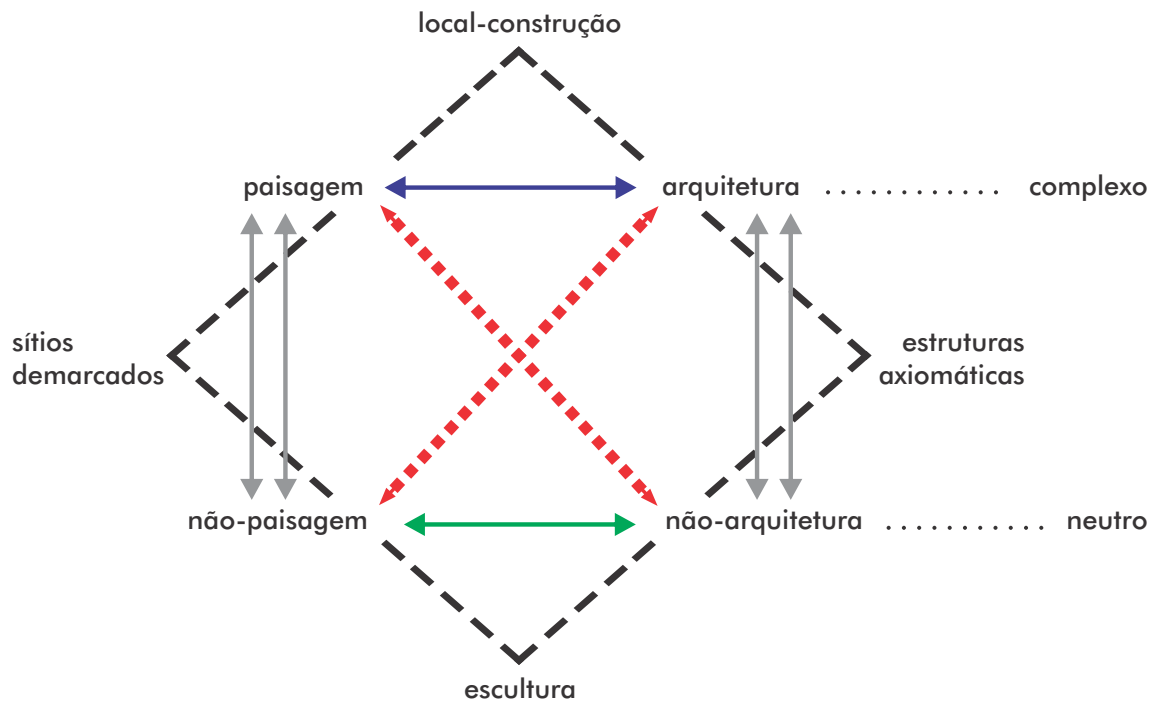


Instrumentalizando sua argumentação, Krauss desenha um diagrama que se torna tão icônico quanto seu texto. Ele consiste num quadrado semiótico, um esquema desenvolvido a partir da tradição aristotélica e que já consta em manuscritos antigos, como os exemplificados nesta página.



O ponto de partida é a oposição entre, pelo menos, dois termos. Coloca-se graficamente as relações de contradição, subalternação, contrariedade e subcontrariedade. É um procedimento estruturalista, supondo que um determinado termo não tenha um significado em si. Este só se elucidaria a partir das relações estabelecidas.

Assim, Krauss faz a articulação visual/lógica da categoria escultura a partir da oposição entre paisagem e arquitetura: “a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura” (KRAUSS, 2008, p. 133). Tal relação é desenhada a partir do vértice inferior do diagrama:



Ao redesenhar este diagrama, originalmente em preto e branco, usamos cores para facilitar a análise da proposição de Krauss articulada à abordagem semiótica. O azul demarca a linha indicadora da relação de contrariedade. Em verde, a de subcontrariedade. Em cinza, as relações de subalternação. No centro, em vermelho, as tracejadas apontam contradição.

O conceito de “campo expandido” hoje é corriqueiro no sistema de arte, sendo aplicado às mais diversas modalidades artísticas. No ensaio original, porém, Krauss só se refere à pintura três vezes. Nas duas primeiras, em breves palavras. Na terceira, especulando sobre como seria a aplicação do conceito a esta modalidade:

O espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem — um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutibilidade. (KRAUSS, 2008, p. 136)

Estas palavras têm seu caráter de comentário lateral exacerbado pelo fato da autora as colocar entre parênteses. Ao testarmos no diagrama esta hipótese do binômio unicidade versus reprodutibilidade, ela não nos pareceu plausível.

Primeiro, porque embora a reprodutibilidade promova uma maior fruição em termos quantitativos, o mesmo não se dá em termos qualitativos. Pois embora haja uma expansão tempoespacial quantitativa (maior número de aparições de imagens reproduzidas da pintura), uma planificação redutora ocorre, qualitativamente. Quando uma pintura é fotografada, todos os sombreamentos provocados por texturas perdem dinamicidade, por ficarem condicionados à iluminação do instante fotográfico. O mesmo se dá em relação aos brilhos, opacidades e transparências. Quando uma pintura é fruída presencialmente, as variações da luz ambiental ocorrem mesmo sob luz artificial: o deslocamento do fruidor no entorno da pintura, faz com que os pontos de iluminação, embora estáticos, atuem diferentemente. São diferenças sutis, mas são elas que garantem a singularidade presencial: a pintura se manifesta “viva”. Na fotografia,

a iluminação externa (não aquela da captação, mas a da fruição, isto é, aquela da visualização da fotografia já realizada) não atua mais no sentido de provocar variações “vitais”, apenas permite uma melhor ou pior visualização daquilo já dado de antemão: as variações cromáticas foram condicionadas à captura fotográfica e à posterior qualidade de revelação ou de impressão. Frente a uma pintura reproduzida, o deslocamento frutivo não possibilita variações sensoriais; apenas viabiliza uma maior ou menor aproximação, pois a mirada é condicionada pelo ato fotográfico.

Em segundo lugar, no caso de uma pintura reproduzida já não se trata apenas de uma perda de aura, como na proposição benjaminiana. Há também uma perda de qualidade frutiva, como desenvolvido no parágrafo anterior. Mesmo que a fotografia tenha exacerbado certas características da imagem, no caso de uma iluminação e captação que potencialize texturas, brilhos, opacidades e transparências, faltarão a presentidade da fatura pictórica. Além da redução aurática se perde o protagonismo indispensável da *fatura* (ver glossário, p. 284).

Há uma outra situação, porém, onde os argumentos dos dois parágrafos anteriores se colapsam. É o caso das técnicas de reprodutibilidade que se aperfeiçoaram nos últimos anos, a ponto de reproduzir não só as cores, mas também as texturas, opacidades e transparências com tal grau de fidelidade que tornariam, dizem, quase impossível distinguir a cópia do original. Assim, a obra original fica preservada, enquanto a reprodução pode ser exposta, emprestada... Se a condição de cópia ficasse sob sigilo, ninguém reclamaria perdas auráticas.

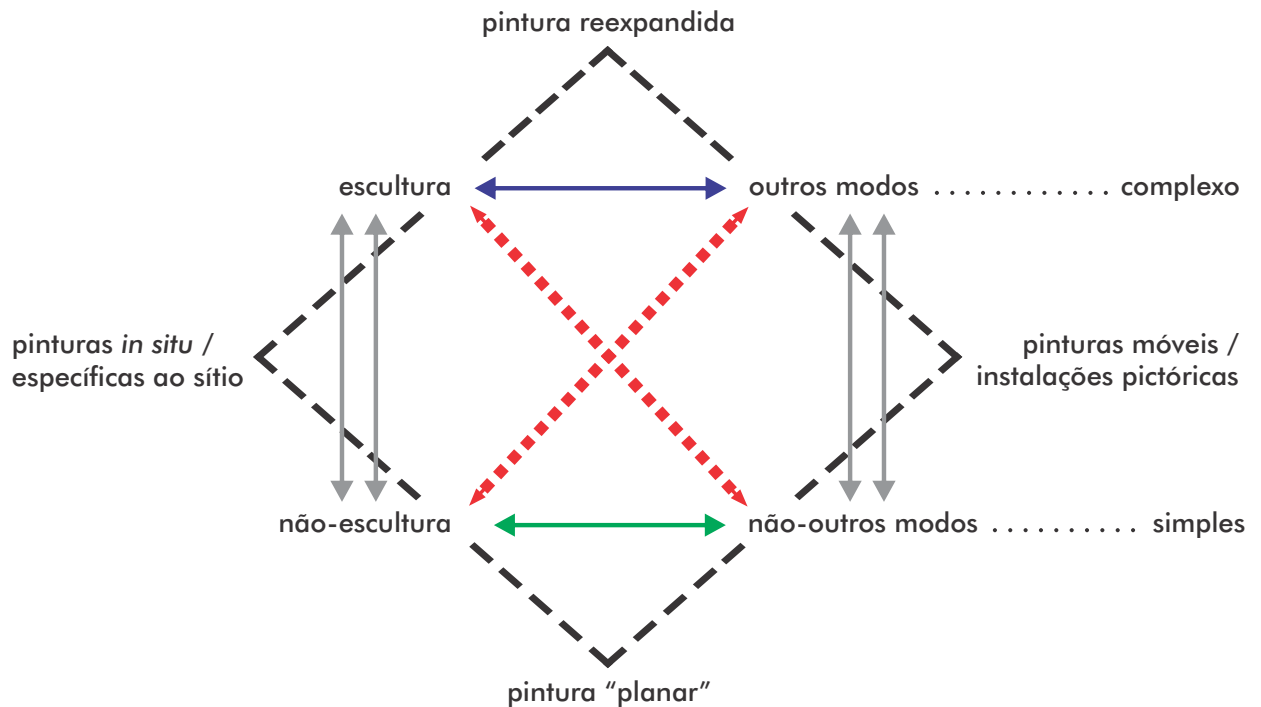
Ao adaptar o diagrama de Krauss para analisar as especificidades da pintura “planar” e da expandida, os termos de oposição que nos pareceram mais pertinentes são “escultura” e “outros modos”. O primeiro porque seria a modalidade com características mais evidentemente vizinhas ou opositoras. O segundo termo engloba todas as outras modalidades: desenho, arquitetura, paisagismo, literatura, gravura, teatro, vídeo, cinema...

Por discordar do uso falacioso do termo “neutro” quando usado para mascarar tendências obscurantistas tanto política como esteticamente, optamos por mudar o nome do eixo de subcontrariedade (inferior), para “simples”, em alusão ao Paradigma da Simplicidade. Krauss usa sete vezes a palavra “complexo” em todo o texto. Mesmo sem fazer referência direta à Teoria da Complexidade, muitas das suas abordagens já se fazem neste âmbito. Por exemplo, sua oposição ao historicismo teleológico, que abordaremos nas páginas seguintes.

Na posição do termo intermediário à “escultura” e “não-escultura” colocamos “pinturas *in situ* / específicas ao sítio”, modalidades que dialogizam tanto com o lugar quanto com a escultura ou sua negatividade.

Entre “outros modos” e “não-outros modos” posicionamos “instalações pictóricas”, que seriam aquelas construções que transbordam da condição “planar” à quadridimensionalidade (3 dimensões espaciais e 1 temporal) mais explícita, sem afetar ou serem afetados diretamente pela história e/ou

geografia do local de instalação. São construções que, embora tenham um certo grau de adaptabilidade ou de tensionamento ao ambiente, o fariam de modo similar em qualquer outro. Nada há que as façam “específicas” àquele lugar. Embora em muitas ocasiões são apresentadas como em especificidade ao sítio, *stricto sensu* não o são.



Assim, no vértice superior temos aquilo que se convencionou nomear “pintura expandida” mas que, segundo nossa hipótese, trata-se de reexpandida. No vértice inferior, a pintura “planar”, aquela que seria a pintura modernista na definição de Greenberg: totalmente restrita às suas “especificidades” (como as define este autor), sem contaminações outras.

Testaremos nossa adaptação do diagrama de Krauss com o exemplo de um dos pioneiros da reexpansão pictórica: Hélio Oiticica.

Reexpandindo tempoespacialmente os *Metaesquemas* (série em guache sobre cartão), os Núcleos instauram fruições complexas. Há múltiplas perspectivas e variações de incidências de luz. Apesar da sua aparente condição entre escultura e arquitetura, predominam aportes pictóricos: sobreposição de planos, opacidades, transparências, claro/escuro, perspectiva... A própria tinta sobre o suporte não é uniforme, mas aplicada em variações de tons.



Helio Oiticica
*Grande Núcleo com
NC 3, NC 4 e NC 6*
1960–1966
Coleção César e
Claudio Oiticica,
Rio de Janeiro

Os *Bólides* se situam entre a escultura e os objetos relacionais. Mas também são pinturas reexpandidas, por conter procedimentos e materiais do repertório pictórico. Esta reexpansão é tempoespacial, impregnada pelo convite à interação. A mirada vai além da experiência retiniana. Os corpos do artista e do fruidor, seus múltiplos órgãos e extensões (orgânicas, sentimentais, intelectuais, políticas) são vistos e veem. Afetam e são afetados. Daí a traição museológica quando expostos com impedimentos à interação. É plausível a necessidade de preservação dos originais. O equívoco está na indisponibilidade de réplicas para interação do público, coisa que raras vezes ocorre. O mesmo no caso dos *Núcleos*, onde em muitas exposições se impede aquilo que o artista propunha: o público caminhar entre as placas. Uma proposição que se exacerbará nos *Penetráveis*, em cujas exposições, aí sim, a proposta do artista é contemplada.



Helio Oiticica
B17 Bólide Vidro 05 - Homenagem a Mondrian
Óleo com emulsão de acetato polivinílico sobre
tela de nylon e juta, vidro
e pigmentos suspensos em água
31 x 33 x 33 cm - 1965
Coleção Tate Modern, Londres

Os *Penetráveis* seriam arquitetura? Paisagismo? Hélio deixou indicações precisas para a sua construção. A graduação em arquitetura nos habilitou como autores, coautores ou colaboradores de muitos projetos. Porém nunca vimos algum memorial descritivo ou detalhamento indicando a direção das pinceladas para a pintura monocromática de alguma parede... Mas os projetos dos *Penetráveis* contêm tais instruções. Apenas um preciosismo excêntrico? Ou um índice evidente de pictorialidade? A segunda alternativa nos parece mais plausível.



Helio Oiticica
Invenção da cor, Penetrável
Magic Square # 5, De Luxe
Tinta sobre parede de alvenaria,
cobertura de metal e vidro,
alambrado e seixo rolado
15 x 15 x 4,5 m
Projeto de 1977
Foto: Brendon Campos

Helio Oiticica
Parangolé P4 - Capa 1
1964
Foto: IMMA/Sergio Zalis

Os *Parangolés* seriam moda? Figurinismo? Claro que não. No primeiro caso, atenderiam a demandas de conforto, abrigo, usabilidade, impacto social etc. No segundo, desempenhariam determinado papel num contexto teatral específico. Para Oiticica, esta seria a “totalidade-obra”, misturando muitas possibilidades semânticas:

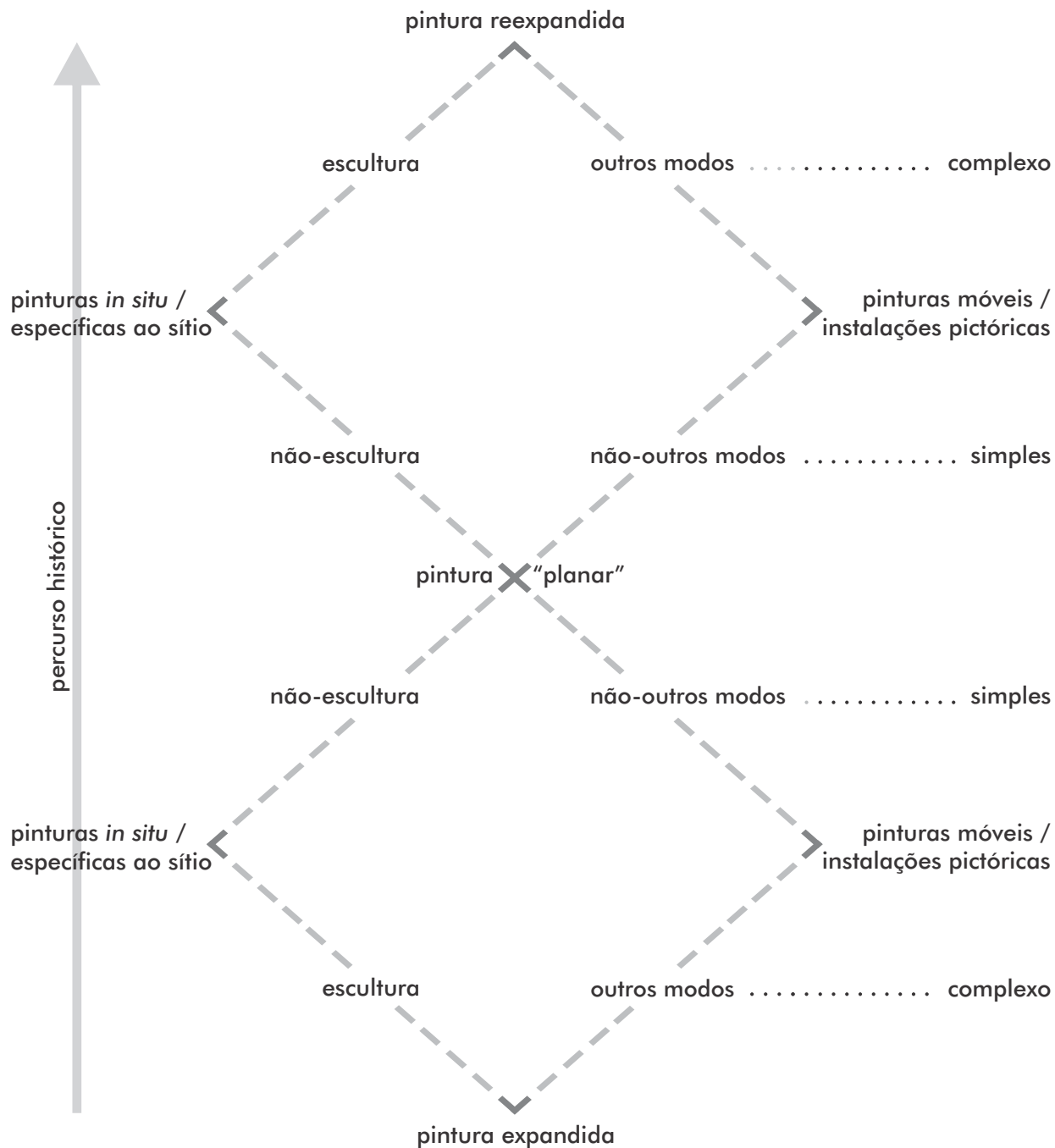
Parangolé é a formulação definitiva do que seja antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se pode falar nessas considerações. (OITICICA, 1986, p. 79)



Quando Krauss centra sua análise na escultura, já iniciada dois anos antes com a publicação de *Passages in Modern Sculpture* (traduzido para o português como *Caminhos da Escultura Moderna*), é possível inferir que ela procura se descolar de uma narrativa dominante onde, por mais de seis séculos (desde Vasari), a pintura é a personagem central.

Depois dos dois primeiros parágrafos do artigo, onde manifesta perplexidade com os recentes fenômenos artísticos, Krauss denuncia o que seria um vetor da incompreensão dos demais críticos: o historicismo. Mais exatamente, o historicismo teleológico, isto é, aquele decorrente de uma má interpretação das ideias evolucionistas, cujo pressuposto é um caminho de depuração histórica, de contínuo aperfeiçoamento no decorrer dos anos. Alguns críticos estadunidenses do pós-guerra haveriam viciosamente adotado esta abordagem. Então, a autora usa vários exemplos para demonstrar os equívocos daí resultantes. Concordamos que não há um progressismo linear da arte. Em ciência há superações. Mas em arte não, conforme comentaremos no capítulo 4. Inaceitável, porém, é desvincular os fenômenos artísticos de um percurso histórico. Nos parece que o equívoco dos críticos aos quais Krauss se contrapunha está na maneira exageradamente teleológica como faziam tal vinculação. No caso de Greenberg, não temos dúvida.

Ao refazer o gráfico da página 106 considerando nossa hipótese de reexpansão, chegamos ao diagrama da página ao lado. São dois quadrados interligados, onde o ponto de conexão é a pintura “planar”.



Justapondo o gráfico da página anterior com aquele diagrama sobre o campo reexpandido de nossa dissertação de mestrado (nesta tese, reproduzido na página 35), temos este da página ao lado.

Resultou num gráfico mais objetivo, com leitura otimizada. Neste sentido, o consideramos mais coerente com o atual estágio de nossa reflexão.

As linhas tracejadas em branco, inferiores, indicam o percurso de surgimento da pintura, já em estado expandido. Seu início não está definido, porque as origens expandidas têm sua tempoespacialidade em constante redefinição, como comentado no subcapítulo 2.2.

Com as linhas tracejadas em amarelo, sinalizamos o percurso de planarização da pintura. Na modernidade, com o proselitismo de Greenberg sobre a planaridade da pintura e a especialização dos procedimentos desta disciplina, tal condição atinge o grau máximo. Como comentamos no subcapítulo 2.6, décadas antes já haviam os contínuos anúncios de “morte da pintura”, até chegar àquele mais contundente, de Douglas Crimp. Este ponto está demarcado pelo X em vermelho. Simultaneamente a estas “mortes” e da chegada à suposta “planaridade máxima”, foram acontecendo as primeiras experiências de reexpansão: Duchamp, Mondrian, Oiticica, Klein...

As linhas tracejadas brancas superiores apresentam o percurso de reexpansão contemporâneo. Os extremos superiores das linhas tracejadas estão num degradê, “desaparecendo”... Por conta da impossibilidade de prever seus desdobramentos.

pintura reexpandida

contemporaneidade

modernismo

modernidade

pintura **X** **"planar"**

antiguidade

paleolítico

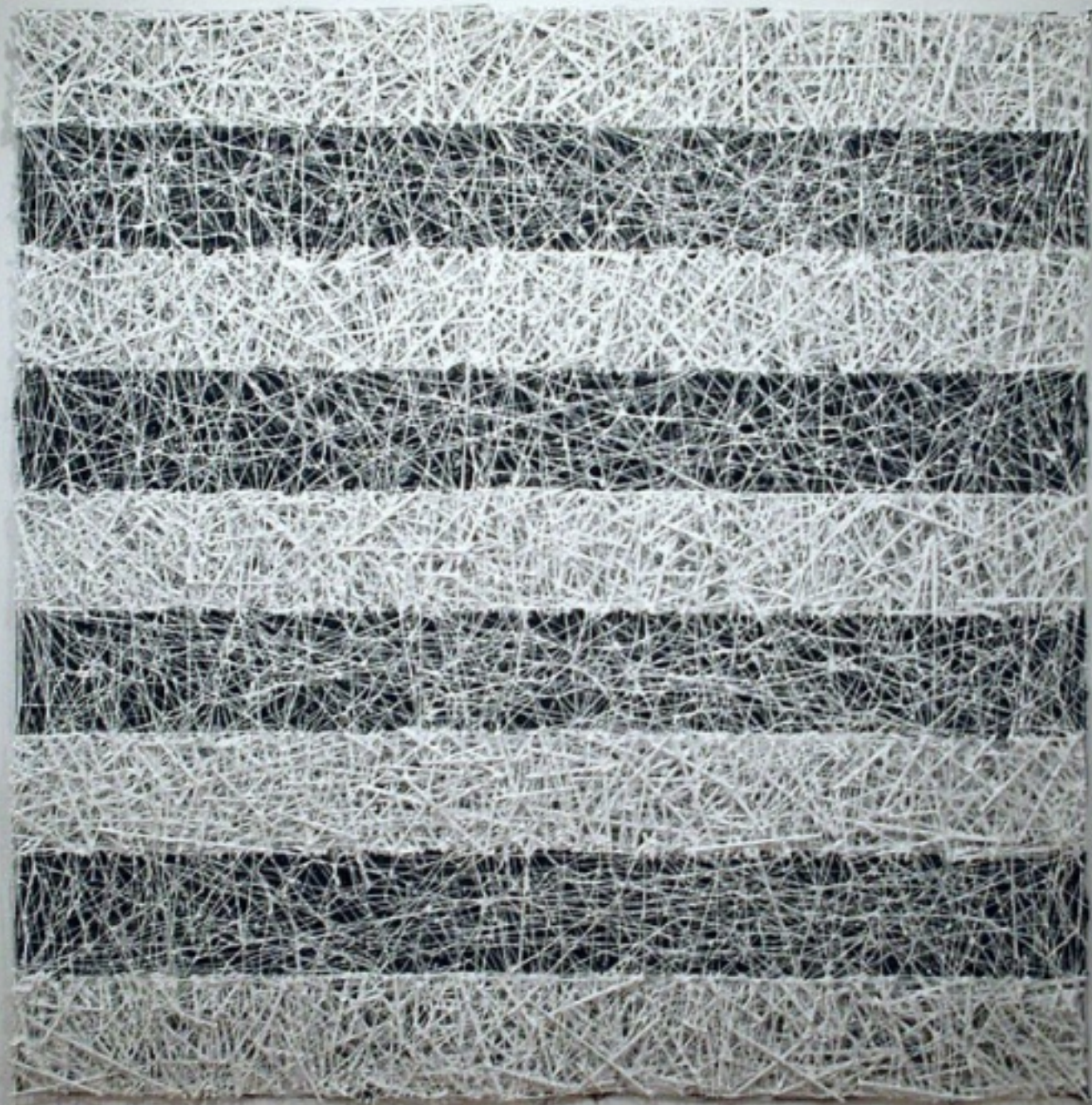
pintura expandida



2.8

**PictoDialogia 3:
Branco sobre Preto e Branco**





Páginas 116 e 117:
Branco sobre Preto e Branco
Acrílica sobre varetas de
bambu, fios de tricô e nylon
180 x 85 x 400 cm
Galeria do Instituto de Artes
da UNESP
Jornada Internacional
de Pesquisa da UNESP 2017
2a Edição Internacional
Foto do autor

Páginas 119 a 126:
Branco sobre Preto e Branco
Detalhes
Fotos do autor

Branco sobre Preto
Acrílica sobre varetas de
bambu e fios de tricô
180 x 180 x 2,3 cm
2010
Foto do autor

Nossa pesquisa de mestrado (RAUBER, 2015) descreveu as dinâmicas inventivas da vertente poética *O Bagaço da Pintura*. Como acontece na extração do suco da cana-de-açúcar e outras frutas, a expressão “bagaço” metaforiza as singularidades deste percurso autoral: primeiro, uma “mastigação” de experiências pictóricas; depois, a “absorção” do “suco” artístico extraído. Numa terceira etapa, a recomposição no tempo-espaço dos resíduos fibrosos desta experiência. Tal metáfora designa uma pergunta/resposta autoral à questão da morte da pintura, cujos impactos testemunhamos no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

Os materiais utilizados no *Bagaço da Pintura* são os mesmos do suporte tradicional plasmado no percurso histórico da planificação pictórica: a tela. Como esta é composta de madeira (para o chassi), do tecido esticado (a tela propriamente dita) e das sucessivas camadas de tinta, reconfiguramos estes elementos. A madeira oriunda da reciclagem de nossos antigos chassis foi transformada em varetas finas. A madeira também comparece na forma de varetas de bambu. O tecido é formado por fios, tramados tempoespacialmente na composição. A tinta é derramada em camadas sucessivas, amalgamando todo o conjunto e assim garantindo estabilidade estrutural. A configuração assumida pela tinta sobre a madeira e fios permite associações imagéticas com ícones do modernismo, como o *dripping* e o *all-over*.

Instaladas no ambiente expositivo, as configurações do *Bagaço da Pintura* assumem um caráter “tridimensional” (comprimento, largura e altura).



Instaladas numa parede, assumem uma ênfase “bidimensional” (largura, altura e pequena espessura). Ou ainda, quando se articula no tempo espaço urbano, uma quadridimensionalidade (comprimento, largura, altura e tempo), caso da subvertente *PictoCartografias* (RAUBER, 2015). Nos referimos às dimensionalidades (“bi” e “tri”) entre aspas por conta do seu caráter ilusório. Porque, como refletimos nos subcapítulos anteriores, toda pintura se dá em quatro dimensões: uma do tempo e três do espaço.

O trabalho da página 117, intitulado *Branco sobre Preto*, é uma das composições “bidimensionais”. A composição em listras alude ao repertório modernista, onde este tipo de composição, supostamente “neutra”, era usada para evitar associações figurativas. Projetamos uma construção em “duas camadas, uma branca e outra preta, a fim de testar a capacidade do branco provocar uma luminosidade em toda a composição, quando sobreposta ao preto” (RAUBER, 2015, p. 57). As duas camadas também aludem à tradição da veladura, procedimento pictórico constituído pela sobreposição de camadas com maior ou menor transparência de tinta. Neste caso, porém, a veladura se aplica a todo o conjunto, o suporte entintado. E as transparências se fazem maiores ou menores de acordo com a densidade do tramado em cada listra. Diferente do que ocorre na pintura tradicional, porém, esta veladura não se circunscreve ao interior do trabalho, mas é aplicada inclusive à parede onde se instala.



A proposta desta *PictoDialogia* foi reconfigurar o trabalho de 2010, reexpandindo no tempo (de 2010 a 2017) e no espaço (do “bi” ao “tri” dimensional). O tempo-espaço para ensaiá-la foi durante a Mostra da Jornada de Pesquisa UNESP 2017, na Galeria do Instituto de Artes.

Ao contrário de outras instalações da série *O Bagaço da Pintura* que pendiam do teto e “flutuavam” próximas ao chão, esta usou os fios para estendê-la verticalmente, com algumas camadas elevadas, mas outras ainda tocando o piso. As gotas de tinta caídas no entorno, resultantes da montagem *in situ*, são parte importante do trabalho. Estabeleceram outra instância narrativa, ancorando o trabalho ao chão, numa extensão do gotejamento interior que também indica suas dinâmicas inventivas.

O título *Branco sobre Preto e Branco* propõe recursividade, tautologia, retroalimentação, camadas, contrastes, dialogias. Também opera um *oculum reflectere* (ver glossário, p. 293) sobre o desdobramento inventivo do *Branco sobre Preto*.









3

**[Re?]expansão
eletrônica**

3.1

Apontamentos semânticos

- Ah, você é artista? E o que faz?
- Faço pintura, respondeu o terráqueo.

Cruzando esta informação com o verbete em dicionários de língua portuguesa, percebemos que nossa missão se deparava com algum problema:

Foto: verbete “pintura”
no dicionário
Houaiss (2008)

pintura *s.f.* (1103) **1** ato ou efeito de pintar(-se) **2** profissão ou atividade de pintor **3** revestimento de uma superfície com substância líquida corante (*a parede precisava de nova p.*) **4** cor, colorido (*gostaria de uma p. mais suave para o escritório*) **5** ART.PLÁST arte e técnica de aplicar tintas sobre uma superfície com a finalidade de representar, esteticamente, seres, figuras, formas abstratas etc. **6** ART.PLÁST obra (quadro, painel etc.) executada por pintor **7** ART.PLÁST conjunto das pinturas de um pintor, de uma época, de um movimento etc. (*a p. de Renoir*) (*a p. surrealista*) **8** ato de aplicar cosméticos; maquiagem **9** *fig.* pessoa, animal ou qualquer coisa muito bonita **10** *fig.* descrição precisa (escrita, verbal ou por imagens) (*o filme faz uma p. implacável da vida nas favelas*) ♦ **p.** a óleo ou de óleo ART.PLÁST a que se executa com tintas em cuja preparação entra o óleo, ger. de linhaça • **p. a têmpera** ART.PLÁST aquela cujas tintas foram desfeitas com água ou cola ♦ ETIM lat.vulg. **pinctura* por *pictūra*, *ae* 'pintura' ♦ COL pinacoteca

Haveríamos caído numa dobra do tempo-espaço? Estaríamos no tempo-espaço pretendido, porém acessando fontes bibliográficas de algum século passado?

Os subcapítulos 3.1 a 3.5 revisam, reescrivem, recontextualizam, expandem, rearticulam e complexificam nossas reflexões sobre este tema publicadas nos artigos *Desenho via software: Algumas Considerações Poéticas* (in Anais do SIIMI/2019 - VI Simposio Internacional de Innovación en Medios Interactivos, Buenos Ayres/Goiânia - GO: MediaLab, 2019), *Dinâmicas inventivas de la pintura/dibujo a través de aplicaciones informáticas* (in Arte em tempos de pandemia - Anais do X Seminário Ibero-Americano sobre o Processo de Criação nas Artes, 2020, EDUFES, Vitória, 2020) e *Ética e Invenção na Pintura/desenho Via Aplicativos* (in Anais do ABCIBER XIII - Simpósio Nacional da ABCiber 2020).

Algo aqui não é ficção, mas sintoma: as definições de pintura dicionarizadas ainda se mantêm atreladas àqueles conceitos, formas, técnicas, métodos e finalidades pré-modernistas.

Os demais dicionários consultados, impressos ou na internet, tampouco incluem as abordagens teóricas e práticas da pintura contemporânea. Visando contemplar estes aspectos, propomos uma definição atualizada para pintura:

Pintura (s. f.): objeto, instrumento ou procedimento para a apresentação, representação ou sistematização de ideias, coisas, seres, lugares (aquis e agoras, aquíens ou aléns) por meio de volumes, manchas, transparências, reflexos, linhas, rugosidades, brilhos, opacidades e/ou vazios através de: 1) pigmentos; 2) incisões; 3) bits e bytes; 4) combinações entre os itens anteriores. A pintura pode ser realizada ou sugerida sensorial, cognitiva e/ou tempoespacialmente em: a) superfícies; b) volumes; c) profundidades; d) interfaces eletrônicas; e) campos reexpandidos. Pode ter objetivos: 1) artísticos (poéticos, autotélicos e cognitivos) e/ou 2) pragmáticos (instrucionais, informativos, projetivos, ambientais, diversivos, ilustrativos e/ou ornamentais).

Não encontramos justificativa plausível para a definição dicionarizada de pintura ficar restrita a conceitos anacrônicos. Pois o mesmo não se verifica em relação a outras formas de trabalho, nas quais constatamos que novos conceitos ou modalidades já consolidadas na área costumam ser contempladas, entre eles as mudanças oportunizadas pelo advento da informática computacional.

Quanto aos procedimentos eletrônicos, vale ressaltar que estes também são vistos com ressalvas dentro do próprio sistema de arte contemporânea. A seguir, investigaremos as possíveis causas dessa condição, bem como algumas das suas implicações éticas e inventivas.

Prosseguindo nossa deriva no terreno semântico, uma busca em 09/11/2019 na ferramenta Google permitiu quantificar o tamanho da preferência à nomeação mais consagrada para a pintura e o desenho quando realizados através de computadores. Para “pintura digital”, aproximadamente 2.920.000 resultados. No plural, “pinturas digitais”, aproximadamente 1.590.000. Para “desenho digital”, aproximadamente 231.000 resultados. No plural, “desenhos digitais”, aproximadamente 74.600. Já para “desenhos por aplicativo”, obtivemos apenas 7 resultados. Para “pinturas por aplicativo”, nenhum resultado. Alternando o uso de singular e plural, e substituindo “por” por “via”, os resultados pouco mudaram: para “desenhos por aplicativos”, 3; “desenho por aplicativo”, 137; “desenho por aplicativos”, 7; “desenhos via aplicativo”, 3; “desenhos via aplicativos”, 2; “desenho via aplicativo”, 2; “desenho via aplicativos”, 1 resultado. Para “pinturas por aplicativos”, zero resultados; “pintura por aplicativo”, 4, sendo que nenhuma destas se referia à pintura artística; “pintura por aplicativos”, zero resultados; “pinturas via aplicativo”, zero resultados; “pinturas via aplicativos”, zero resultados; “pintura via aplicativo”, zero resultados; “pintura via aplicativos”, zero resultados. Com o uso da palavra em inglês, os resultados foram um pouco maiores, porém ainda não alteraram a primazia do termo “digital”: para “desenho por *software*”, obtivemos 511 resultados e para “pintura por *software*” (em português, pois o mesmo termo também há em espanhol), obtivemos 3 resultados. Com a alternância entre singular e plural, e entre “por” e “via”, os resultados mudaram um pouco, aumentando a disparidade com “digital”: “desenhos por *software*”, 340 resultados; “desenhos via *software*”, 62; “desenho via *software*”, 34 resultados; “pinturas por *software*”, zero resultados; “pinturas via *software*”, zero resultados; “pintura via *software*”, 1 resultado. Depois de redefinir nossa preferência de

nomeação, a testamos numa busca com a mesma ferramenta em 08/08/2021: “pintura eletrônica”, 28.000 resultados; “pinturas eletrônicas”, 123; “desenhos eletrônicos”, 7.750 resultados; “desenho eletrônico”, 176.000 resultados; “*electronic painting*”, 178.000 resultados; “*electronic paintings*”, 14.400 resultados; “*electronic drawings*”, 101.000 resultados; “*electronic drawing*”, 579.000 resultados.

O pesquisador Lev Manovich faz contundente alerta sobre os equívocos no termo “mídia digital”. O artigo *There Is Only Software* (MANOVICH, 2013, p. 147-157), aponta para algo sucedido na transição do trabalho para computadores. Segundo o autor, não teria acontecido uma mera transformação de uma mídia “analógica” para uma “digital”. Manovich lembra que o termo “digital” ganhou respaldo a partir de 1995 quando Nicholas Negroponte, diretor do Media Lab do MIT (Massachusetts Institute of Technology), publicou o livro *Being Digital*, onde fazia um anúncio ufanista sobre o alvorecer de um novo mundo ainda não percebido pela maioria dos mortais: a era “digital”, que substituiria a era industrial. A primeira parte de *A Vida Digital* (NEGROPONTE, 1995), aborda as diferenças entre trabalhar com informações compostas por átomos e compostas por bits. Na segunda parte, o autor discute a interface e propõe que agentes inteligentes poderiam coletar informações sobre o usuário para interagir com ele (no subcapítulo 3.3 desta tese refletiremos sobre as preocupantes implicações desta proposta). Na terceira parte do livro, Negroponte profetiza sobre a compreensão humana do mundo, onde uma concepção analógica daria lugar ao pensamento “digital”. Passados 26 anos, é isto o que vemos? Pensamos que não houve uma substituição. Mas uma expansão em alguns pontos e um reducionismo em outros, como também refletiremos no capítulo 3.3.

Já a renomeação de Manovich desloca o protagonismo daquilo que teria uma condição “neutra” e/ou “essencial”, o “digital”, para os aplicativos e seus evidentes condicionamentos, verificáveis em suas origens e consequências. Este deslocamento coloca sob suspeita a originalidade das imagens, sites e jogos eletrônicos:

Obviamente, esses tipos de mídia apresentam diferentes capacidades representacionais e expressivas; eles podem produzir diferentes efeitos emocionais; eles são processados por diferentes sensores e redes de neurônios no cérebro; e são suscetíveis de corresponder a diferentes tipos de processos e representações mentais. Essas diferenças foram discutidas por milhares de anos – da filosofia antiga e teoria estética clássica à arte moderna e neurociência contemporânea. O que estou discutindo neste livro é outra coisa. Em primeiro lugar, *o software interativo adiciona um novo conjunto de operações que pode ser aplicado a todos os tipos de mídia [...]*. Em segundo lugar, as “propriedades” de um determinado tipo de mídia podem variar dramaticamente dependendo do aplicativo usado para autoria e acesso. (MANOVICH, 2013, p. 150-151, itálicos no original, tradução nossa)

Exemplificando, o autor traz o caso da fotografia. Quando analógica, sua fisicalidade é “fixa”, independentemente onde for visualizada. Variantes apenas ocorrerão em função de cada revelação. Contraste, luminosidade, textura do papel etc., podem trazer informações diferentes, mas aí teremos outro objeto. No caso de um arquivo capturado numa câmera eletrônica ou escaneado de um livro, há dados com os quais só podemos interagir diretamente se tivermos os conhecimentos e habilidades de um programador. Ou, como acontece com a maioria de nós, se operarmos através de um aplicativo. Manovich conclui sua análise assumindo uma...

[...] declaração ousada. Não existe essa coisa de “mídia digital”. Existe apenas software – como aplicado à mídia (ou “conteúdo”). Ou, para colocar isso diferentemente: para usuários que apenas interagem com conteúdo de mídia por meio do software, as “propriedades” da mídia digital são definidas pelo software em particular, em oposição a apenas estar contido no conteúdo real (ou seja, dentro de arquivos digitais). (MANOVICH, 2013, p. 152, tradução nossa)

Denunciada como incongruente está, portanto, a “essencialidade” ou “neutralidade” implícita na nomeação “digital”. Em “via *software*” ou “via aplicativo” o protagonismo se desloca para os programas que estão em constante transformação, atendendo aos mais variados interesses, inclusive políticos e mercadológicos. Já em “eletrônica” o protagonismo se desloca para a própria dinâmica. Por entender esta nomeação como mais coerente e abrangente, a elegemos. Como procuramos demonstrar com os resultados das buscas relatadas nas páginas 128 e 129, é bastante usada.

Num contraponto, Rosangella Leote, no artigo *Arte e Mídias Emergentes: Modos de Fruição* (2007) propõe que, em vez de “arte com tecnologias” ou “arte e tecnologias”, podemos falar simplesmente “arte”. Segundo a autora, seria tão equivocada a expressão “arte com computador” quanto “arte com pincel”, já que nem sempre é o instrumento que define o tipo de linguagem. No livro *ArteCiênciaArte* ela reafirma que, em vez de “novas tecnologias”, mais coerente seria falarmos em “tecnologias emergentes”:

[...] não podemos determinar quando uma tecnologia passa a ser ou deixa de ser nova. Qual o parâmetro adequado para fazer essa determinação? Na impossibilidade de determiná-lo prefiro usar as expressões “arte em mídias emergentes” ou “arte com tecnologias emergentes”, que entendo descrever possibilidades previstas em parte ou não previstas nos sistemas onde surgem, mas que surgem dentro de um rearranjo natural do estado das coisas, sob o conceito que se tem para emergência nas teorias da complexidade. (LEOTE, 2015, p. 175-176)

Também existe a expressão “pintura em mapa de bits”, porém com poucas possibilidades de popularização. “Pintura eletrônica”, adotada nesta tese, também é a denominação utilizada pelo crítico José Luis Brea.

O autor espanhol inicia o terceiro capítulo de *As Três Eras da Imagem* (ele identifica as duas eras anteriores como as da imagem-matéria e do filme) afirmando que as imagens eletrônicas seriam meros espectros. Seres leves, efêmeros, transitórios, que chegariam no mundo já desaparecendo... Mas aqui já temos uma primeira discordância com Brea. Podemos constatar que as imagens eletrônicas, hoje, são mais permanentes que as analógicas. Não só por sua ubiquidade. Mas também porque, mesmo que a produção inicial da imagem seja analógica, é quase impossível que ela vá ao mundo, ou repercuta neste, sem passar por alguma instância de eletronificação, seja na captura, na edição ou mesmo na veiculação midiática. Sobre sua volatilidade, já passamos daquela primeira etapa onde o armazenamento eletrônico se fazia em dispositivos locais, suscetíveis de perda total ou parcial de dados. A produção contemporânea é imensa. Em “x” minutos são produzidas mais imagens do que em todos os milênios anteriores, com a variável “x” reduzindo exponencialmente. A maior parte deste manancial imagético é armazenada em vários servidores ao redor do mundo, até mesmo à revelia da autorização dos seus autores.

Brea também afirma que a condição eletrônica devolve às imagens “sua condição puramente mental” (BREA, 2010). Ora, nós que trabalhamos com aplicativos eletrônicos sabemos que isso não ocorre. Longe de ser um fazer puramente no “mundo das ideias” platônico, nos procedimentos eletrônicos também existe uma artesanania da imagem, com múltiplas instâncias de fatura. Desde um simples clique até operações complexas,

as interfaces incorporam a manualidade, com crescentes graus de sutileza e versatilidade. Prosseguindo na leitura do livro, nos parece que a distância que o autor tem da prática, é a principal fonte de seus equívocos:

Aqui a imagem não olha para o mundo – não se pretende *pintura*: fim do tempo da imagem como espelho ou janela –, mas tampouco aos olhos de quem a observa: nada no espaço psíquico se distrai ou dedica a produzir reflexos *para* alguma consciência – fantasma na máquina –. Aqui a gestão do imaginário é totalmente indutiva, matéria muda, e não há retardo mnemônico nem duplo trabalho da economia cognitiva que a divida entre dois operadores – um que administra as formações vistas... e outro reflexivo que ainda se aplicaria a *ver-se vendo-as* –. Não. Tudo aqui é pura atividade, digitação, expressão, fábrica, superfície e gestão de *efeitos*. (BREA, 2010, itálicos no original, tradução nossa)

Pode acontecer que um artista medíocre utilize os aplicativos eletrônicos com simploriedade. Mas a prática artística comprometida com a excelência sempre irá além dos recursos básicos. Seja subvertendo, seja fazendo engenharia reversa, seja reexpandindo a linguagem. Dificilmente alguém que desenvolveu uma percepção pictórica irá desativá-la em prol de efeitos superficiais.

Nos subcapítulos a seguir, investigaremos outros preconceitos sobre a pintura eletrônica. Também traremos exemplos que podem demonstrar a potência poética oportunizada por esta modalidade pictórica.

3.2

Positivismo tecnológico?

O positivismo tecnológico advoga um suposto progresso inevitável. Uma teleologia, segundo a qual toda inovação tecnológica mereceria louvores, taxando eventuais questionadores como “inimigos do progresso”. Diante desta condição se posiciona, algumas vezes criticamente, muitas outras acriticamente, a vertente poética autointitulada “arte e tecnologia”.

A produção de imagens eletrônicas inicia com o próprio advento da informática. Foi o mecânico francês Joseph Marie Jacquard (1752-1834) o primeiro a produzir pinturas a partir de informações gravadas em sistema binário, o mesmo ainda usado nos computadores atuais. Cartões perfurados acionavam um mecanismo selecionador de fios a serem tramados para criar padronagens têxteis, compondo o que poderíamos considerar pinturas pixeladas. A primeira demonstração pública deste sistema foi em 1801.

Porém demoraria mais de um século e meio até acontecer outro ano-chave. Em 1955, o Lincoln Laboratory do MIT (Massachusetts Institute of Technology) integrou à tecnologia de radares de longo e curto alcance que estava desenvolvendo para a defesa do espaço aéreo dos EUA um sistema de controle conhecido como projeto SAGE [Semi-Automatic Ground Environment (Ambiente Terrestre Semiautomático)]. Lev Manovich (2006) destaca que nesta primeira aplicação de computação gráfica interativa todos os

elementos da interface homem/computador moderna já estavam presentes. Entre eles a caneta óptica, desenhada em 1949 e precursora do *mouse*. Segundo o autor, o principal

[...] é que, no SAGE, a tela acabava sendo usada não só para exibir informações em tempo real, como no radar e na televisão, mas também para dar ordens ao computador. Em vez de atuar apenas como meio de apresentar uma imagem da realidade, a tela tornou-se um veículo para influenciá-la diretamente. Usando tecnologia desenvolvida para o SAGE, os pesquisadores do Lincoln criaram uma série de programas de imagens de computador que usavam a tela como meio de entrada e saída de informações. (MANOVICH, 2006, p. 154, tradução nossa)

As imagens aqui mencionadas por Manovich ainda eram gráficos muito primários. Os consoles de visualização consistiam em uma tela de tubo de raios catódicos (CRT) de 19 polegadas que só exibia traços de uma cor: ou verde ou laranja, sem preenchimento entre as linhas. Assim eram representados os perfis da costa marítima ou um mapa no qual se sobrepunham informações sobre uma trajetória de voo e sinais de radar.

O primeiro infográfico figurando uma pessoa foi produzido num destes computadores do Sistema SAGE. Porém não se propunha como um experimento artístico ou científico, mas como travessura. Usando coordenadas vetoriais, um programador anônimo desenhou os contornos de uma *pin-up*, tomando como referência uma ilustração de George Petty (1894-1975) que pertence a um calendário publicado pela revista Esquire em 1955. A figura está no mês de dezembro de 1956 do calendário. Além do caráter inusitado dessa anedota registrada por Benj Edwards (2013),

o exercício de reflexão intrínseco à pesquisa artística nos indica que não é por acaso que tal imagem surge neste contexto. Ora, as *pin-ups* tornaram-se populares no ambiente militar, numa época em que as forças armadas eram majoritariamente constituídas por homens. Na década de 1930, impressos com este tipo de figuração erótica eram como amuletos de guerra, imagens que enalteciam e incentivavam a masculinidade. Daí a expressão *pin-up*: *pin* de “clique” e *up* de “acima”. Além de pendurar estas imagens publicadas através de cartazes, calendários e revistas nos seus armários, os soldados também as reproduziam em pinturas nas carrocerias de tanques e caminhões. Pintá-las na frente de aviões tornou-se uma prática conhecida como *nose art* (arte de nariz). Ora, o ambiente SAGE também era um ambiente militar. Os trabalhadores eram selecionados entre o pessoal da Força Aérea. Geralmente homens com idade entre 18 e 24 anos. Neste contexto, a imagem da *pin-up* foi utilizada no SAGE para o diagnóstico de um bom fluxo de informações:

[...] o programa que exibia a imagem *pin-up* era um diagnóstico que testava o fluxo de dados entre os dois computadores SAGE no local (chamados de computadores A e B). No final de cada turno, quando um computador estava prestes a ficar *offline* e alternar para o outro, a máquina ativa começava a transferir o voo e a interceptar dados para a máquina em espera para que pudesse haver uma transição perfeita. Dois consoles de comutação no local foram usados para lidar com esse processo. Depois de executar o diagnóstico, [...] se a *pin-up* era exibida corretamente na tela, os dados estavam sendo transferidos corretamente entre os computadores A e B. Se a imagem fosse exibida incorretamente, os técnicos sabiam imediatamente que havia um problema. Quando carregada, a imagem *pin-up* seria visível em pulsos intermitentes que sincronizavam todo o sistema com o fluxo de entrada de dados de radar em tempo real. (EDWARDS, 2013, tradução nossa)

O único registro fotográfico conhecido desta imagem é uma Polaroid feita pelo aviador de primeira classe Lawrence A. Tipton, então com 21 anos, no início de 1959. Ela pode ser vista em <www.vintagecomputing.com/wp-content/images/tipton/sage_pinup_lawrence_tipton_1959_small.jpg> (acesso em 28 ago. 2021).

Nos primeiros anos da década de 1960, depois dos factoides criados para invalidar o abstracionismo informal, tipo pendurar pincéis no rabo de uma vaca ou entregar material de pintura a um macaco, havia uma pergunta pertinente: se animais “podiam”, máquinas também “podiam fazer arte”?

Algumas respostas começaram a aparecer em 1963. Em 30 de janeiro, no MIT, Ivan Sutherland apresenta sua tese *Sketchpad: A Man-Machine Graphical Communication System* (Bloco de Notas: Um Sistema de Comunicação Gráfica Homem-Máquina) descrevendo o desenvolvimento do aplicativo que hoje tem pioneirismo reconhecido em: 1) computação gráfica; 2) interface gráfica do usuário (GUI); 3) projeto baseado em computador (CAD); 4) interação humano-computador (IHC); 5) programação não procedural; 6) programação orientada a objetos (OO); 7) realidade virtual (VR). Em 6 de maio de 1963, Joan Shogren realiza a primeira exposição documentada de “arte e tecnologia”, na Universidade de San Jose, Califórnia, EUA. Nos anos seguintes, acontecem a *Generative Computergrafik*, na Studiengalerie der Technischen Hochschule, Stuttgart, Alemanha, de 5 a 19 de fevereiro de 1965, organizada por Max Bense, com os artistas

Frieder Nake, Michael Noll e Georg Nees. De 6 a 24 de abril de 1965, na Galeria Howard Wise, Nova York, EUA, a mostra com A. Michael Noll e Bela Julesz. Entre 5 e 26 de novembro de 1965, na Galeria de Wendelin Niedlich, em Stuttgart, Alemanha, uma exposição organizada por Max Bense, com os artistas Georg Nees e Frieder Nake.

No início da década de 1960, os êxitos soviéticos do lançamento do Sputnik, primeiro satélite artificial, e da viagem de Yuri Gagarin, primeiro astronauta, foram eventos traumáticos para os estadunidenses. Sacudiram aquele país ainda eufórico com a vitória aliada na segunda guerra. Estes choques traumáticos exacerbaram a paranoia da Guerra Fria e motivaram uma frenética corrida científica e tecnológica, com reflexos na arte.

Inserida neste âmbito, a pergunta “máquinas podem fazer arte?”, então recorrente, fazia parte de um antigo questionamento que ganhou impulso no século XIX: a busca por mutualismo entre pesquisas artísticas e desenvolvimento científico/tecnológico. Ora, arte e tecnologia se articulam desde os primórdios da aventura humana. Mas impressionismo, abstracionismo, suprematismo, vorticismo, construtivismo, De Stijl, Cercle et Carré, concretismo, neoconcretismo, minimalismo, arte cinética, Op Art enfatizaram esta articulação, cada movimento segundo a sua pauta e em diferentes graus de radicalidade. O impressionismo, por exemplo, é tributário direto das pesquisas

na área química sobre os pigmentos e contrastes ópticos entre cores, financiadas pela então crescente indústria têxtil.

Porém na década de 1960 os computadores ainda eram caríssimos e os artistas lhes tinham limitado acesso. A maioria das experiências com desenho ou pintura eletrônica era realizada por técnicos ou cientistas com precárias concepções sobre arte.

Na segunda metade dos anos 1980, os computadores pessoais se tornaram acessíveis, popularizando os primeiros aplicativos para desenho e pintura, projeto e edição. Hoje, eles são essenciais em atividades direta ou indiretamente ligadas às artes visuais: ilustração, fotografia, design e arquitetura.

Mas depois de um impacto inicial nos anos 1960 e 70, as artes visuais em meios eletrônicos já não gozam de prestígio no sistema de arte contemporânea. Por isso, fizemos aqui este resumo histórico onde, por um lado, se evidencia uma prática consolidada. Por outro, entendemos que nesta prática ainda existem revisões importantes a serem feitas em dois campos: o reflexivo e o inventivo, tarefa sobre a qual nos debruçaremos nos subcapítulos seguintes. Antes, porém, analisaremos o oposto do positivismo tecnológico, a tecnofobia.

3.3

Tecnofobia?

Tanto o desprezo quanto a rejeição à tecnologia na nossa cultura têm raízes históricas que remontam à Grécia Clássica. Na mitologia, Prometeu rouba o fogo (uma metáfora da força produtiva) dos deuses para entregá-lo à humanidade e, por conta desta ousadia, é punido por Zeus. Dédalo sofre a perda de seu filho em consequência do deslumbramento de Ícaro com as asas inventadas pelo pai. Na filosofia, Platão afirma, no diálogo *Górgias*, que “maquinista” é uma ofensa. Aristóteles, na *Política*, diz que o artesão não deve ser tornado cidadão, porque estaria numa hierarquia social baixa, próxima à do escravo. Apesar disso, não podemos afirmar que nesta sociedade houvesse tecnofobia, porque ainda inexistia um desenvolvimento que colocasse a técnica como eixo constitutivo do mundo clássico.

No primeiro século da era comum, Heron de Alexandria inventou a eolípila. Foi um dispositivo a vapor pioneiro. Porém não teve desenvolvimentos posteriores durante mais de dezesseis séculos. O motivo mais plausível é que a escravidão animal e humana era considerada um manancial energético a ser exaustivamente explorado. Este “deixa pra lá” de um invento que poderia ter desdobramentos em incontáveis outras benfeitorias tecnológicas adquiriu posteriormente um caráter mais enfático, que atende pelo nome de tecnofobia.

No final do século XVII, alvorecer da revolução industrial, temos os primeiros casos de ataques de trabalhadores às máquinas que supostamente ameaçavam seus empregos. Aí incluídas as reações ao tear Jacquard. Chamava-se *ludismo* a este movimento contra a maquinaria que substituiria postos de trabalho. Um olhar retrospectivo nos permite avaliar: sim, em muitos casos, tal substituição acontece. Em outros, porém, o inverso também ocorre: as máquinas exigem empregos novos, ora mais, ora menos qualificados. Por um lado, a tecnologia viabiliza um incremento na qualidade de vida. Por outro, a deteriora, com danos muitas vezes irreversíveis para a saúde, a cultura, a economia, a política e o ecossistema. O desemprego, a desumanização, a concentração de poder, entre outros danos direta ou indiretamente ligados à tecnologia, são exacerbados porque as articulações políticas da população diretamente afetada são ora precárias, ora ineficazes, e raras vezes bem-sucedidas.

Primeiro a mecanização e informatização proporcionaram uma substituição de muitas modalidades de trabalho manual e muscular. Depois, o mesmo aconteceu com o trabalho burocrático. Num futuro próximo, um maior desenvolvimento da inteligência artificial poderá fazer o mesmo com o trabalho intelectual e inventivo. Porém o que pouco se debate, pelo menos não tanto quanto necessário, é sobre o fato de que esta substituição não garantiu um bem-estar estendido à maioria da população. Os avances tecnológicos conduziram, em muito maior intensidade, ao dramático aumento da concentração de renda e poder. Isso foi comprovado recentemente com a pandemia do coronavírus, quando restrições de trabalho e convívio levaram à acumulação de recursos em poucos cofres. Como previsível, os mesmos de sempre.

Havia uma ilusão nos primórdios da internet comercial (anos 1990) de que a rede mundial de computadores oportunizaria o melhor dos mundos em termos de liberdade de expressão e conhecimento compartilhado. Ingenuidade ufanista. Somente a olhares mais atentos um cenário distópico se desenhava. Não apenas nas premonições de George Orwell em *1984* ou de Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo*. A possibilidade de um futuro ameaçado pela manipulação algorítmica e pela evasão de privacidade foi ocultada por especialistas como Nicholas Negroponte.

Nos parecem superficiais as reflexões sobre este tema no documentário *O Dilema das Redes*, de Jeff Orlowski (2020) onde alguns depoentes se declaram surpresos com o monstro que criaram, afirmando não terem imaginado dados pessoais dos usuários sendo inescrupulosamente comercializados. Hipocrisia? Ignorância? Há mais de um século e meio, um alemão atrevido já havia revelado que o capitalismo transforma tudo em mercadoria. Um tal Marx...

O perigo das redes sociais já havia sido prenunciado há meio século. Em fevereiro de 1971, o professor e jurista Arthur R. Miller, da Faculdade de Direito da Universidade de Michigan, revelou à Subcomissão de Direitos constitucionais do Senado dos EUA seus temores sobre ataques à privacidade naquele país. Miller denunciou o controle já então exercido sobre a população estadunidense através de muitas fontes: cartão de

crédito, empréstimos bancários, aluguéis, hotéis, viagens... Nesta época, ainda eram informações fragmentadas e dispersas. Mas já havia motivos para temores:

Considere as implicações dessas três proposições. [...] Primeiro, os americanos são escrutinados, medidos, observados, contados e interrogados por mais agências governamentais, policiais, cientistas sociais e pesquisadores do que em qualquer outro momento da nossa história. Em segundo lugar, provavelmente em nenhuma nação do mundo tantas informações individualizadas são coletadas, registradas e disseminadas como nos Estados Unidos. Terceiro, as atividades de coleta e vigilância de informações do Governo Federal se expandiram a tal ponto que estão se tornando uma ameaça a vários direitos básicos de todos os americanos: privacidade, discurso, assembleia, associação e petição do governo. (MILLER, 1971, tradução nossa)

Testemunhamos hoje o incontrolado crescimento dos oligopólios econômicos, com métodos de controle e manipulação eficazes. Consequências: avanço do obscurantismo, concentração de poder, escalada da intolerância e incontáveis prejuízos às liberdades, à saúde e ao bem-estar coletivo ou pessoal. No Brasil, os efeitos do golpe de 2016 continuam sua marcha implacável. E a chamada “pós-verdade” se impõe mundialmente.

Mas há também motivos para esperança. Em recentes participações em eventos sobre este tema, alguns colegas de mesa expuseram pesquisas sobre alternativas ao avance tecnoburocrático, com posicionamentos progressistas. Como ensinou Guy Debord, nossa tarefa pode – e deve – ser a de investigar tecnologias de comunicação visando utilizá-las em prol da democracia.

3.4

Alertas anticomputacionais

No seminal artigo *A Questão da Técnica*, escrito em 1953, Martin Heidegger (2002) desarticula a falácia da neutralidade da técnica moderna, segundo a qual a técnica seria apenas um meio que poderia tanto ser utilizado para fins humanizantes como desumanizantes. O exemplo mais comum é uma faca: serviria tanto para preparar um alimento como para matar uma pessoa ou animal. Porém, se isso é válido para a técnica tradicional, o mesmo nem sempre se dá com a técnica moderna. Um revólver é projetado e construído para matar. Eventualmente alguém pode pretender utilizá-lo para outras funções, como abrir uma fechadura. Mas, não tendo sido desenhado para esta finalidade, seria um instrumento ineficiente ou desastroso.

Na técnica antiga, efeitos colaterais e eventuais prejuízos eram menos significativos. Mas eles adquiriram outra dimensão no contexto da técnica moderna. Não é possível uma administração democrática de uma grande hidrelétrica, por exemplo. Pequenas hidroelétricas têm baixo impacto social e ambiental. Já uma grande central gera exaustão de recursos naturais e humanos, bem como catástrofes em eventuais acidentes, além de enormes desperdícios na transmissão de energia para grandes distâncias. No caso de uma central termonuclear, os

perigos são ainda maiores. Não há justificativa que resista a uma análise criteriosa sobre o Programa Nuclear Brasileiro, iniciado pela ditadura militar. Este programa foi concebido à revelia de um imprescindível debate com a sociedade civil. Se constitui num perigo constante por conta de sua localização a meia distância dos dois maiores centros urbanos do país, Rio de Janeiro e São Paulo. Algum morador desta região conhece o plano de evacuação no caso de acidente nas usinas de Angra? Os japoneses já demonstraram ser impossível impedir ou controlar um desastre radioativo. Os alemães desativam suas centrais termonucleares... Se é assim em duas culturas onde organização, segurança e disciplina são fundamentos tão sólidos, até mesmo caricaturais, o que poderia suceder no caso brasileiro?

Outro exemplo do caráter desumanizante da tecnologia moderna são os transgênicos. Danos ao ecossistema e à saúde humana já foram comprovados, embora o silêncio na mídia corporativa seja gritante. Os agricultores se tornam reféns das indústrias que fabricam as sementes transgênicas e os agrotóxicos ligados ao seu cultivo. Até mesmo um agricultor contrário ao uso destas sementes pode ter sua plantação contaminada por uma plantação de transgênicos vizinha e assim ficar, involuntariamente, refém destas corporações.

Todo artista consciente de seu ofício sabe que não há neutralidade nos materiais e técnicas artísticas. Elas são protagonistas do trabalho.

Quando Rembrandt faz uma gravura em metal, o mesmo tema terá um tratamento e uma fruição distintos daquele em óleo sobre tela.

O Beijo, de Rodin, pode ter leituras diferentes nas versões em mármore ou bronze. Na arte contemporânea, estas escolhas têm ainda maiores consequências. A *carga semântica* dos materiais, depois de exacerbada por Beuys, se torna impossível de ser desconsiderada. Na contemporaneidade artística, os materiais e técnicas escancaram sua condição avessa à de meros meios para determinados fins, como supõe o senso comum. Não são submissíveis. Materiais e técnicas tem personalidades problemáticas, ainda quando não o aparentam. Por exemplo: devido ao fato do alumínio ser um material demasiado dócil, maleável, fácil de trabalhar, Amílcar de Castro o considerava “sem caráter”. Segundo o crítico Rodrigo Naves (2009) esta era a razão do artista preferir as grossas chapas de aço, exigentes de maquinário pesado para seu corte e dobra. Ainda segundo o crítico paulista, alguns materiais têm uma carga semântica tão contundente, como no caso dos fluidos corporais, que tornam o seu uso um ato autoritário.

O perigo desumanizador denunciado por Heidegger se aplicaria apenas aos grandes engenhos, como hidrelétricas ou usinas termonucleares? Ou também poderia estar integrado em nossos telefones portáteis? Tais perigos também se estenderiam à prática artística? Levando em consideração o que já comentamos sobre as redes sociais e a internet, há razões de sobra para suspeitar sobre as consequências de nossas atividades nos aplicativos informatizados. Alguma armadilha para uma utilização contrária aos nossos

interesses pode estar engatilhada em algumas linhas dos contratos de utilização que todos “concordamos”... Sem ler!

Richard Sennett, em *O Artífice*, faz um alerta sobre os prejuízos de não se “botar a mão na massa”. Seu livro reivindica um saber manual. Ele se engana, porém, em atribuir ao CAD os equívocos dos projetos arquitetônicos contemporâneos:

As telas planas de computador não são capazes de reproduzir bem as texturas dos diferentes materiais ou ajudar na escolha das cores, embora os programas CAD sejam capazes de calcular com assombrosa precisão a quantidade de tijolos ou de aço que pode ser necessária num prédio. Desenhar os tijolos à mão, por tedioso que possa ser, leva o projetista a pensar em sua materialidade, a lidar com sua solidez, contraposta ao espaço em branco representado no papel por uma janela. O CAD também impede o projetista de pensar em termos de escala, que é diferente do puro e simples tamanho. O conceito de escala envolve a avaliação das proporções; o senso de proporção na tela apresenta-se ao projetista como uma conexão de concentração de pixels. O objeto na tela pode efetivamente ser manipulado para ser apresentado, por exemplo, da perspectiva de alguém que está no local, mas neste sentido o CAD é frequentemente mal empregado: o que aparece na tela oferece uma coerência impraticável, composta de uma maneira unificada que nunca se verifica na visão física. (SENNETT, 2009, p. 52-53)

Tais considerações do autor são aquela mesma ingenuidade típica de alguém alheio ao ofício, similar à já comentada no subcapítulo 3.1 sobre o caso de José Luis Brea. Nossa experiência como arquiteto formado na fase pré-informatizada da arquitetura, testemunha que aqueles equívocos que Sennett tenta se referir também ocorrem no projetar “analógico”. Havia uma designação pejorativa para os profissionais que desenhavam distantes da realidade local ou mesmo desconsiderando a escala humana.

Recebiam a alcunha “pranchetas”: projetistas restritos àquilo que parecia funcionar no papel, este que, conforme o dito popular, aceita tudo. A fim de não cair nesta armadilha, nossos professores recomendavam vivências no local de intervenção, uso de fotografias e filmagens, entrevistas com os futuros habitantes/usuários dos locais projetados, esboços à mão livre, perspectivas isométricas ou com pontos de fuga, ensaios com maquetes, escritas reflexivas sobre os condicionantes e abordagens àquele projeto... Enfim, um grande manancial de recursos que expande as possibilidades inventivas. Tais procedimentos continuam essenciais ao bom exercício da arquitetura.

O advento do CAD proporcionou uma expansão de possibilidades para os arquitetos conscientes do ofício. Aqueles que se limitavam ao conjunto lápis/borracha/réguaesquadro/compasso/etc, são o mesmo tipo de projetista que se limitam ao mouse/teclado/tela/etc. Heidegger que nos perdoe... Mas o CAD não é uma ferramenta concentradora de poder. Pelo contrário, expande os recursos inventivos assim como otimiza recursos e garante aprimoramento técnico.

Quanto à concentração de poder, hoje uma pequena equipe ou mesmo um profissional sozinho pode produzir mais e melhor em comparação ao que antes só seria viável a uma grande e hierarquizada equipe.

Os saberes manuais devem ser preservados e potencializados, sem dúvida.

Quanto a isso, *O Artífice* é farto em outros bons exemplos. Subscrevemos várias proposições de Sennett sobre a pertinência de um conhecimento viabilizado pelo contato direto com os materiais. As simulações no computador são extremamente práticas e suas referências a materiais e técnicas tradicionais podem ser indutoras poéticas. Não substituem a experiência física, mas podem expandi-la.

Consideramos as práticas analógicas e via aplicativos como não excludentes. Tentaremos demonstrar mais adiante que elas podem ser reciprocamente potencializadas quando ocorrem em *mutualismo* (uma das relações ecológicas, descritas na página 207, benéfica para ambas as partes).

A importância do saber manual também é sublinhada por Charles Watson. Nos seus grupos de estudo, o professor e palestrante enfatiza a necessidade do aluno trazer projetos ou ensaios presentificados, evitando propostas relatadas verbalmente ou elucubrações vagas. E, de preferência, algo “fora” do computador. Charles tem ressalvas para trabalhos dos alunos através de aplicativos eletrônicos. Sublinha a necessidade do trabalho “analógico”, sempre que a coerência da dinâmica inventiva não demonstre a pertinência do uso auxiliar ou exclusivo do aplicativo.

Watson foi um dos primeiros usuários brasileiros dos computadores pessoais Macintosh, no início da década de 80. Nas suas palestras sobre o “processo criativo” (como comentaremos no subcapítulo 4.2, apesar de

manifestar desconforto com esta expressão, ele ainda a utiliza), ele lembra com ironia os novatos dos anos 1980 ao adquirir seus computadores e bravatear: “agora vocês verão como sou criativo!” (WATSON, 2018a), baseados na ilusão de que o instrumento viabilizaria algo ainda não conquistado. E assim, previsivelmente, algo que não manifestariam através do computador.

Quase na mesma direção de Sennett, Watson também faz ressalvas à sedutora praticidade do uso de recursos informáticos:

Todas as novas tecnologias apresentam ganhos e perdas e a tecnologia digital, que transformou nosso mundo com uma velocidade nunca antes vista, não é nenhuma exceção – trouxe muitas facilidades, mas pelo outro lado muitas transformações cujas consequências ainda não são claras. Já surgiram as primeiras clínicas de “*rehab* e *detox* digital” para viciados, enquanto registramos casos de “deficit cognitivo” e “demência digital” diretamente associados com o uso excessivo de *smartphones* e computadores, e isso não só no âmbito doméstico mas também em outras áreas como aviação civil, onde as desvantagens já estão sendo vinculadas a um novo tipo de acidente aéreo. (WATSON, 2018b)

Nos seus cursos, palestras e grupos de estudo, o participante/aluno é provocado para experiências “tocando no mundo”. Pois muitas invenções não são oportunizadas enquanto tateamos no platônico “mundo das ideias”. Apesar do computador não se situar neste mundo ideal, Watson vê perigos ou limitações no seu uso indiscriminado:

Seus excessos podem afetar nossa arquitetura neural e ser responsáveis por uma crescente dificuldade em realizar tarefas cognitivas que são consideradas fundamentais para a performance criativa. Em termos evolutivos, a faísca que deu início à explosão cognitiva de nossos

antepassados não foi apenas a linguagem, foi também o uso de ferramentas e o *feedback* físico imediato que elas proporcionaram. Nós não perdemos essa conexão com a compreensão física do mundo e seria ingênuo pensar que o pensamento criativo pode acontecer sem ela. (WATSON, 2021)

O artista mexicano Pedro Reyes desenvolve projetos ora usando o CAD, ora o desenho “analógico”. Watson lhe perguntou sobre a diferença entre os dois procedimentos. O artista, lacônico: “O CAD é como cozinhar com um forno de micro-ondas” (Reyes *in* WATSON, 2019). Porém nossa experiência pessoal, compartilhada por colegas, aponta: nem no caso do CAD, nem no caso de outros aplicativos, a ação artística pode se equiparar a um procedimento de comida instantânea.

3.5

Há que considerar

Para contrastar os alertas antitecnológicos e anticomputacionais com a prática de pintura e desenho eletrônico, trazemos à reflexão duas poéticas reconhecidas no sistema de arte contemporâneo: David Hockney e Elena Asins. As elegemos por focarem diferentes aspectos da produção artística por meios eletrônicos.

David Hockney, artista de origem inglesa, já era uma referência no sistema de arte quando começou a pintar e desenhar em seu telefone celular. Há duas décadas ele utiliza intensivamente aplicativos, ressaltando sua praticidade: “Tudo que você precisa está no *iPad*. Você não precisa de água nem de muitos lápis, então não precisa limpar depois”, disse em entrevista ao Los Angeles Times, acrescentando: “Você pode configurar uma paleta muito rapidamente e adicionar mais detalhes. A cor está bem na ponta dos seus dedos.” (HOCKNEY, 2016a, tradução nossa). A este enfoque singelo se alia o frescor das suas imagens eletrônicas. Elas contêm uma espontaneidade que flerta com o *naïf*.

Hockney aborda como complementares o trabalho “analógico” e a prática por meio de aplicativos, na qual enveredou nos anos 1980. Mas lhe incomodava a lentidão do trabalho naqueles primórdios, com aplicativos e máquinas pouco potentes: “Você tinha terminado uma linha e o

computador estava 15 segundos depois, uma condição absurda para alguém desenhando. Mas isso melhorou, e agora podemos desenhar muito livre e rapidamente com cor.” (HOCKNEY, 2008, tradução nossa).

Já nos anos 2000, o artista passou a pintar e desenhar no celular despretensiosamente, enviando as imagens para amigos via correio eletrônico. Usar os dedos lhe parecia muito descomplicado, a não ser pelo fato de que a linha recém-desenhada ficava oculta pelo dedo. Por conta disto, hoje usa uma caneta apropriada.

Inicialmente, Hockney não imprimia seus trabalhos, pensando que perderiam a luminosidade da tela. Mas depois viu o quanto ganhavam com a impressão em grandes formatos.

Uma das suas primeiras surpresas foi a possibilidade de registrar a luminosidade do nascer do sol, pintando num ambiente escuro. No procedimento tradicional, precisaria do apoio de uma lâmpada, o que provocaria perda de contraste entre a moldura da janela e o sol. Além da aurora, outro motivo recorrente são os arranjos florais.

Em seu *site* oficial, há um setor especial designado “trabalhos digitais” (Manovich não o avisou?). Aí constatamos um interesse pela intimidade prosaica das cenas domésticas e detalhes do cotidiano: cinzeiros com guimbas de cigarro, tomadas plugadas na parede, pratos e copos depois de uma refeição, roupas amassadas sobre uma cadeira, o cachorrinho

dormindo no chão, sapatos, os próprios pés, retratos de amigos, autorretratos. E muitas paisagens, tanto ao ar livre como através da janela.

Atualmente, no seu *iPad*, Hockney usa o aplicativo Brushes. Ao mesmo tempo em que enfatiza sua independência em relação à ferramenta eletrônica, o artista reconhece sua potencialidade inventiva: “sou um artista que usa um *iPad*, não sou um artista de *iPad*. Quero dizer, é apenas um meio. Mas por outro lado é... Sabe, eu tenho consciência dos [...] aspectos revolucionários [...]” (HOCKNEY, 2016b, 18’:05" a 18’:25", tradução nossa).

Num contraponto, a espanhola Elena Asins é autora de uma produção cuja qualidade também foi reconhecida, embora tardiamente. Uma das artistas pioneiras em computação na década de 1960, desenvolveu seus trabalhos diretamente com programação:

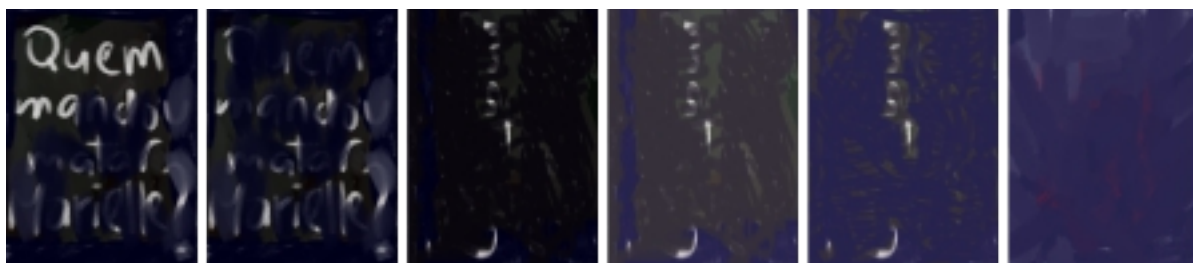
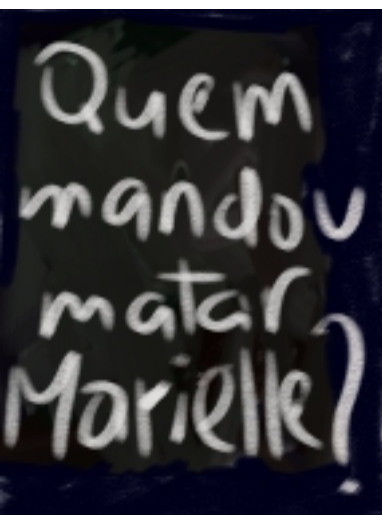
Quando comecei com computadores, tínhamos que programar: aprender uma linguagem e aprender a programar para aplicar essa linguagem, para que a máquina entendesse as intenções que nos levaram a desenvolver um trabalho. [...] Agora os programas já estão preparados, somente são acionados com o *mouse*. Você aprende alguns comandos de cor e nisso se resume a história. [...] Não sei se avançamos... [...] Avançamos no aspecto da popularização. Qualquer um pode manejar um computador, mas vemos que talvez se tenha perdido em profundidade no trato com a máquina. [...] As coisas mudaram [...] apenas olhando para o sentido utilitário do computador. Mas não no sentido profundo, no que o computador pode implicar. O computador não lida apenas com números: também lida com símbolos, palavras e imagens. E às vezes as pessoas não percebem tudo o que o computador envolve, todos os frutos que podem ser obtidos com ele. O computador e o que vem a seguir, não é? Porque isso não para. Isso é um *continuum*. [...] Está apenas começando. Eu acho isso emocionante! (ASINS, 2012, 7’:58" a 12’:49", tradução nossa)

Nos seus últimos anos de vida, Elena ainda lamentava a incompreensão do grande público, que valorizava mais a arte em formatos tradicionais. Lamentava também o fato de acontecer o mesmo com os próprios artistas, que teriam pouca percepção das potencialidades envolvidas, tanto no trato com computadores, quanto ao fazê-lo através da programação. Haveria aí a mesma potência inventiva implícita na intimidade com materiais e instrumentos do pintor que manufatura suas próprias telas, pincéis e tintas? Ou existiriam implicações mais específicas, inerentes à própria linguagem computacional?

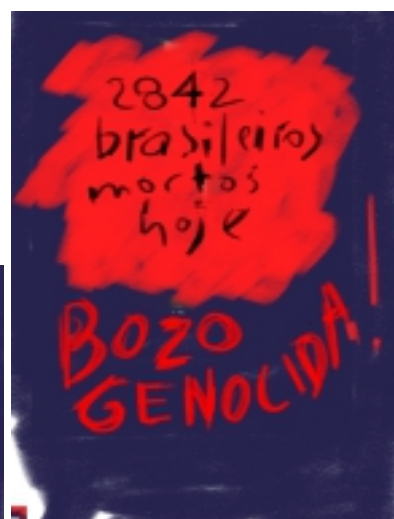
3.6

PictoDialogia 4: Isto não é um erro do sistema

As imagens a seguir fazem parte de um vídeo composto por pinturas em suas dinâmicas inventivas. Utilizamos nosso próprio aparelho celular que, desde 2017, se tornou um “caderno de riscos e rastros” eletrônico. Estas pinturas foram feitas à medida que os fatos provocavam sua aparição e, em seguida, publicadas no Instagram, numa resposta catártica aos dramas políticos recentes no Brasil.



Elas falam da nossa situação sob um governo criminoso, alçado ao poder por um golpe seguido de eleições fraudulentas. São fatos que denunciemos ao mundo desde 2016, tentando impedir que outros países reconheçam sua legitimidade. Mas tudo continua... Direitos humanos e constitucionais violados. Florestas e povos originários dizimados. Desemprego. Fome. Corrupção descarada. Mais de meio milhão de mortes por coronavírus. Cumplicidade midiática, parlamentar, empresarial, bancária, jurídica, religiosa. Pesadelo? Não... é a realidade do próprio sistema: imperialista, tecnoburocrata, privatopata, ecocida, genocida, desumano.



3.780
mortes
hoje
BOZO
GENOCIDA

3.950
mortes
hoje
BOZO
GENOCIDA

1964
GOLPE
2016
Mídia
cômplice

1964
GOLPE
2016
Mídia
cômplice

Trabalha

Trabalhadores
da cultura
precisam
apoio!

Trabalhadores
da cultura
precisam
apoio!
Compartilhe
as hashtags

Trabalhadores
da cultura
precisam
apoio!
#Prorroga
Lei
Aldir Blanc
já!

4.211

BOZO
GENOCIDA
4.211
mortes
em 24h

4.249

BOZO
GENOCIDA
4.249
mortes
ontem

4.249
mortes

Bozo
Genoci
362
mil
mortos

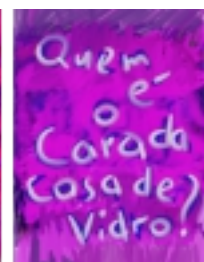
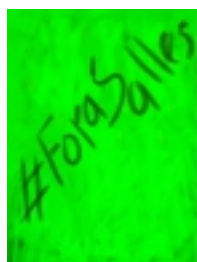
Bozo
Genocida
362
mil
mortos

Bozo
Genocida
365
mil
mortos

Bozo
Genocida
369
mil
mortos

Bozo
Genocida
372
mil
mortos

Bozo
Genocida
373
mil
mortos





de
cid

Lugar
de
Genocida
é no banco
dos réus
do Tribunal
de Haia

de
cid

de
cid

Chac
ina

Chac
ina

Chac
ina



#bolsolário
R\$ 3 bilhões

426
mil
mortes

426
mil
mortes

stop
Kill:

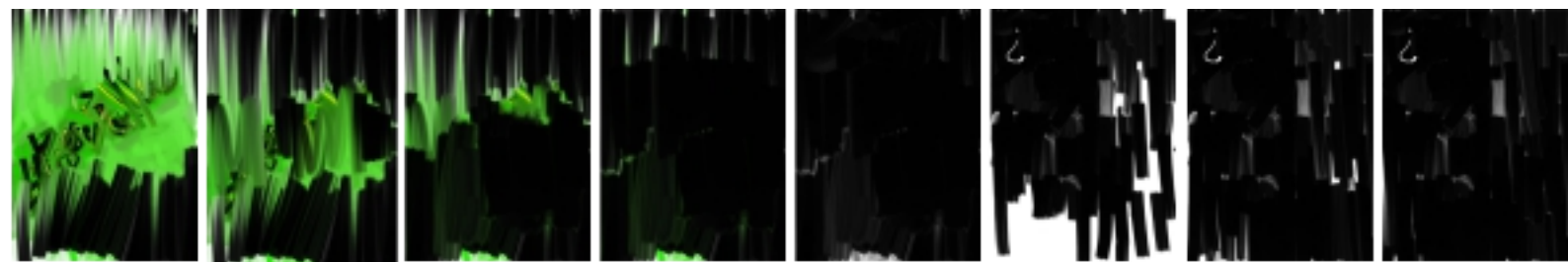
stop
Killing
Gaza



não
Ele não
é um erro
de sistema

Ele não
é um erro
do sistema,
Ele, é
o próprio
sistema







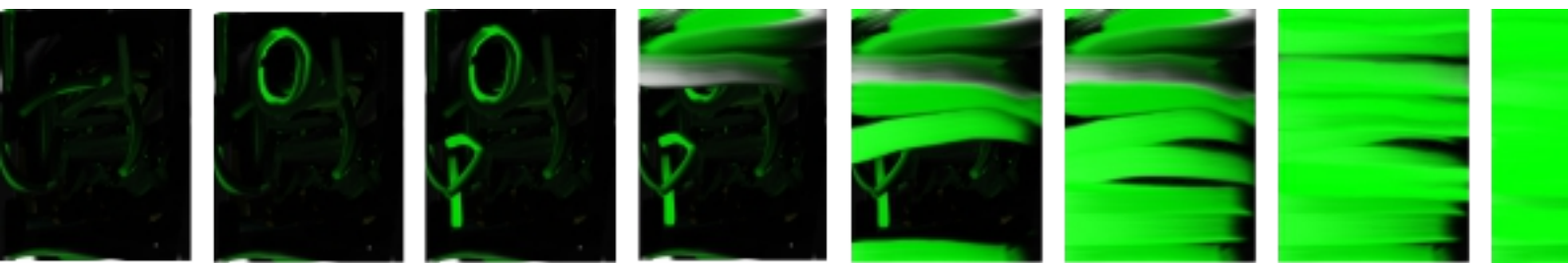


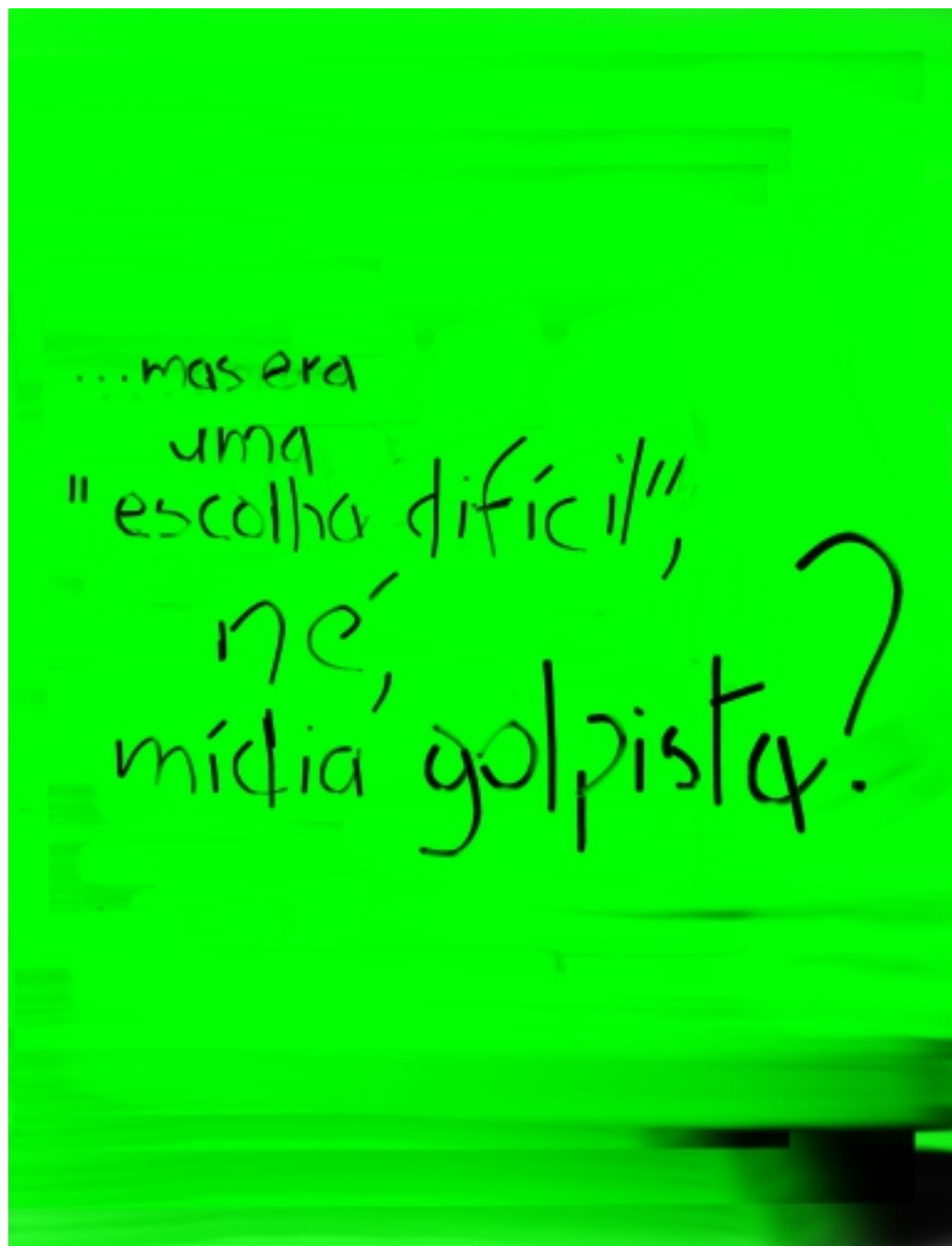
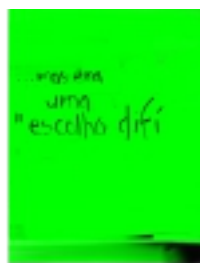
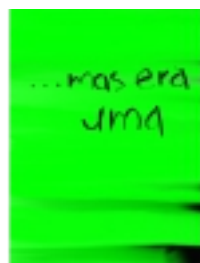












...mas era
uma
"escolha difícil",
né,
médica golpista?

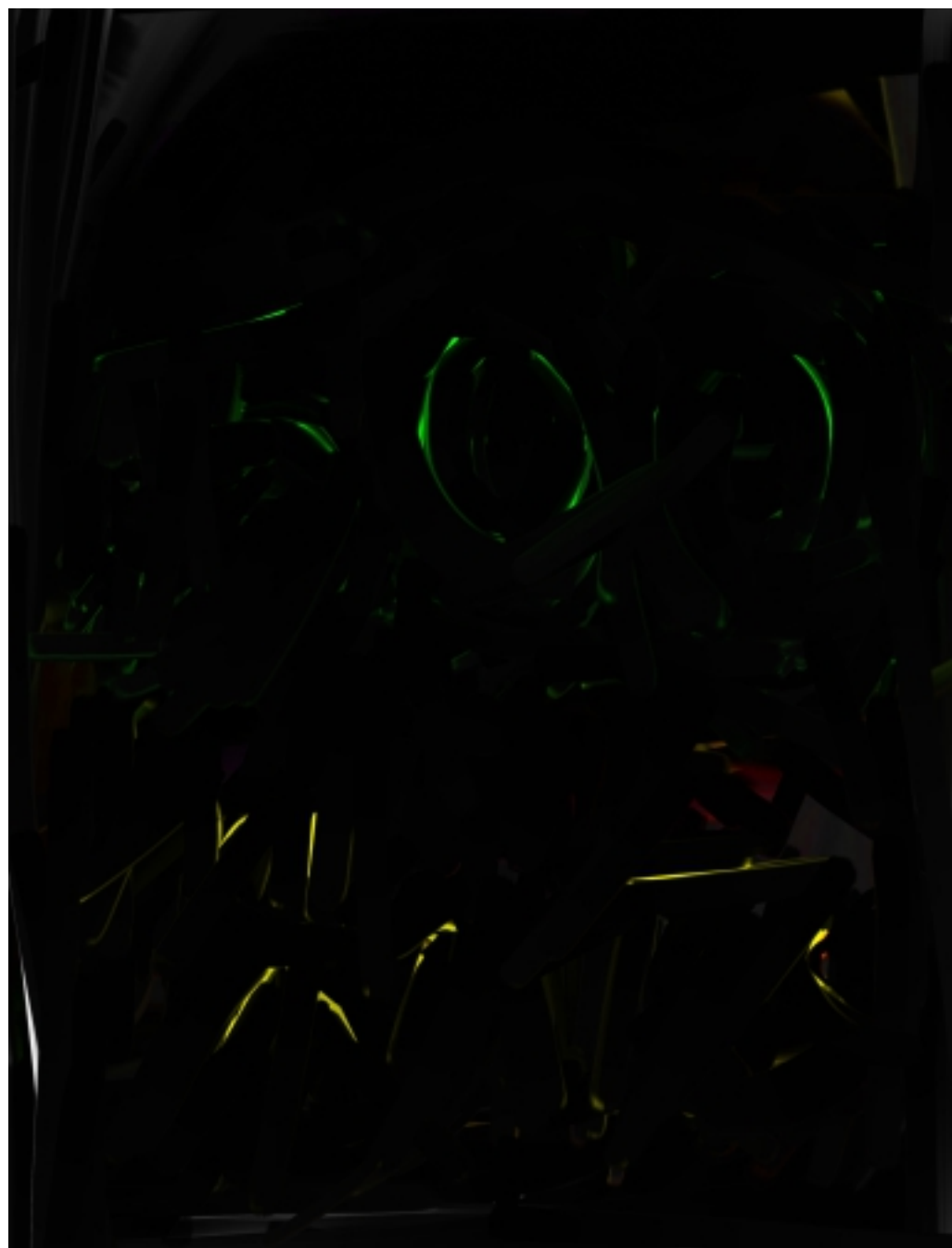












4

[Re?]expansão inventiva

4.1

Processos ou dinâmicas?

Bastante naturalizada no sistema de arte, a palavra “processos” tem uma dubiedade que sugere tanto processamento como processualidade. Segundo a professora e pesquisadora Virgínia Kastrup “processamento evoca a concepção de conhecimento pautada na teoria da informação”, na qual “a pesquisa é entendida e praticada como coleta e análise de informações” (KASTRUP, 2015, p. 58).

Ora, esta não é prática em nosso campo de conhecimento, mas a do modelo cognitivista, aplicável às chamadas “ciências duras” e suas atividades relacionadas (engenharias, administração etc.). Nosso campo demanda intensa produção de subjetividade. Nunca se trata de um pragmático “coletar dados”. A metáfora mais próxima poderia ser “coletar frutos”, sugerindo tanto uma busca aventurosa em lugares desconhecidos como o cultivo em territórios familiares.

Por outro lado, ao contrário do que acontece nas atividades tributárias da arte (*design*, arquitetura, urbanismo, ilustração, culinária, moda), o artista intuitivo e o artista-pesquisador não trabalham para “resolver problemas”. Pode acontecer que o façam. Mas muitas vezes procuram estabelecê-los diretamente. Ou criar condições para que os problemas emerjam, mesmo sem perspectiva de solução.

Perguntar, problematizar, provocar. Desconstruir, construir, reconstruir.
Perturbar. Instabilizar. Dinamizar.

Contraposto ao pragmatismo implícito em “processos” está num fazer cuja motivação está no próprio fazer. É a *autotelicidade* da atividade artística. Nesta direção, Elena Asins afirmou:

Posso dizer que passei a minha vida construindo coisas. Isso...
Não sei até que ponto poderia chamá-las de obras de arte. Pois bem, são uma série de coisas mais ou menos efêmeras, mais ou menos pontuais, que fiz ao longo de toda a minha existência... E...
Não sei com que intenção as fiz, mas o que tem sentido em si é a possibilidade de fazê-las. (Asins in ÁLVAREZ y SEVILLANO, 2020, 59'58" a 60'29", tradução nossa)

Cabe ressaltar que nem toda experiência artística é autotética, assim como nem toda experiência autotética é artística. Neste sentido, os experimentos da nossa pesquisa de mestrado (RAUBER, 2015) revisaram concepções que atingiram seu ápice durante o período do Romantismo, tais como originalidade, genialidade, individualismo e inspiração. No século XX, a partir das narrativas desenvolvidas por historiadores que enfatizam o caráter social da arte, como Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e Giulio Carlo Argan, a arte começa a ser abordada a partir de sua condição de construção permanente, coletiva e colaborativa. Entretanto, em cada um dos três campos do conhecimento humano, filosofia, arte e ciência, a construção cognitiva se faz com algumas especificidades.

Não se faz ciência sem superação. A física de Einstein superou a de Newton que, por sua vez, superou a de Aristóteles. Em ciência, podemos dizer que há um processo: algo que sucede, cumprindo metas, superando etapas. Em arte, porém, seria absurdo pensar proposições antigas superadas por posteriores. Como afirmou Picasso:

A arte não tem um passado e tampouco um futuro; a arte que não tem poder para se afirmar no presente nunca se tornará ela mesma. A arte grega e a egípcia não pertencem ao passado; elas estão mais vivas hoje do que estiveram ontem. (Picasso *apud* RICE, 1955, p. 156)

Este posicionamento se torna ainda mais relevante quando contrastado com o fato do seu autor ser aclamado em sua própria época como “o maior gênio artístico deste século”, uma aclamação que enaltece méritos individuais. Mas significativa parcela da produção de Picasso se realizava na interação com outros artistas. Algumas vezes colaborativamente, como no caso de Braque. Outras vezes, competitivamente, como no caso de Matisse. Noutras, más-línguas chegaram a lhe atribuir um “furtivamente”, como no caso da frase “bons artistas copiam, grandes artistas roubam” a qual, conforme investigado pelo site *quoteinvestigator.com* (2013), tem outras origens. Picasso não interagiu apenas com seus contemporâneos, mas também com as próprias histórias da arte, como no caso da série a partir de *Las Meninas*, de Velázquez. Ou da herança dos “povos primitivos”, cujos exemplos mais notórios são a arte africana e a arte micênica.

A arte é um dos três campos cognitivos emancipadores. Os outros dois são a filosofia e a ciência. Campos obscurantistas são o senso comum, a pseudociência e o misticismo. Nos campos emancipadores o conhecimento se constrói através da verificação pelos pares ou por quem possa e/ou queira. Isto se faz seguindo métodos e critérios inerentes às especificidades de cada campo. Na ciência, procura-se minimizar a subjetividade. Na filosofia, ela é aceita. Na arte, é potencializada.

ciência arte filosofia

No livro *O Que É a Filosofia?*, Gilles Deleuze afirma não haver distinções hierárquicas entre os conhecimentos científico, artístico e filosófico. A todos estes campos o autor atribui potência cognitiva e inventividade: “as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criativas [...] embora a criação de conceitos em sentido estrito corresponda apenas à filosofia” (1991, p. 11, tradução nossa). À ciência corresponderia a criação de funções, e à arte, de sensações, reafirmando muitas páginas

Depois que pensar “é pensar por meio de conceitos, ou por meio de funções, ou por meio de sensações, e um destes pensamentos não é melhor do que outro” (1991, p. 200, tradução nossa).

Durante o modernismo, porém, vigorou um ideal de progressividade em arte. Era comum artistas alardearem os próprios “avanços” em relação a contemporâneos ou antecessores. A palavra “vanguarda”, importada do vocabulário militar, era reivindicada com frequência. Nas bravatas futuristas a ânsia por superar antecedentes históricos exacerbou requintes caricaturais. Noutra área artística, o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em 1933, teve como documento resultante a *Carta de Atenas*, ditando um programa rígido para arquitetos e urbanistas. Os pressupostos modernistas desta *Carta* foram contestados com maior ênfase a partir dos anos 1970, quando se popularizaram os projetos “pós-modernistas” (termo muito contestado em arte, por conta de suas antinomias), trazendo de volta referências clássicas e vernaculares. Nas artes visuais, em 1979, o crítico Achille Bonito Oliva propôs a Transvanguarda, protagonizada por Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. A pintura “voltava”, pois haviam esquecido de *combinar o jogo* (ver página 87) com o cadáver. Voltava em profusão de cores, pinceladas gestualizadas, narrativas diversas. Um “retorno do recalcado” pela sobriedade da arte conceitual.

A superação do antigo, em voga na primeira metade do século XX, é contestada na segunda. No livro *Argumentação Contra a Morte da Arte*, o crítico e poeta Ferreira Gullar aborda o afã do “novo pelo novo”:

O novo é, por definição, conjuntural, circunstancial e efêmero. Conjuntural e circunstancial porque uma coisa só é nova em determinado momento e em determinadas circunstâncias, uma vez que o que é velho num momento e em certo contexto pode ser novo ao se transferir para outro contexto (haja vista Macondo). Decorre daí que o novo é efêmero, mesmo porque seria uma contradição, em termos, imaginar-se um novo permanente. Logo, o novo é uma qualidade externa (não essencial) às coisas, e a busca do novo pelo novo, uma empresa fútil. (GULLAR, 1999, p. 41)

Durante o modernismo vigorava a metáfora da corrida de bastão, onde as histórias da arte seriam “processuais”: um “gênio” passando o bastão a outro “gênio”. Porém contemporaneamente busca-se outras figuras de linguagem. O crítico e professor Paulo Sergio Duarte (2007), por exemplo, propõe a metáfora de “camadas geológicas”, na qual cada período artístico seria como uma camada a sustentar a outra. Michael Baxandall (2006) usa a figura de um jogo de bilhar, onde um artista que se refere a um antecessor teria o mesmo efeito que uma bola arremessada: afetaria não apenas a bola-alvo, mas a si própria e a outras. Quando Picasso faz sua releitura de Las Meninas, já poderemos mirar tanto um Velázquez como um Picasso diferentes. O mesmo se dá com Las Meninas “pintadas” por Foucault.

Por estas e outras, pensamos que em arte as coisas não se **processam**, feito águas passadas que já não movem moinhos. Acontecem **dinâmicas**: águas retornam (ou não) em chuvas (ou neblinas) que se renovam em rios que (re)movem moinhos... Ou configuram mares, lagos, geleiras, gêiseres, nascentes, nuvens... Ciclos vitais, sublimes, complexos.

4.2

Criatividade ou invenção?

O “processo criativo”, como é comumente designada a atividade central em nosso campo de conhecimento, é um tema com crescente relevância no sistema de arte. Isso também ocorre em atividades ligadas à arte, como *design*, arquitetura, ilustração, culinária, moda etc.

Na mesma direção, o senso comum contemporâneo repercute um clichê para a ascensão profissional e realização pessoal: “seja criativo!”.

Segundo esta frase que assumiu o peso de um dogma, você não precisaria ser artista para ser agraciado pelas bençãos da “criatividade”. Ela conduziria a maiores remunerações financeiras oriundas de uma inserção bem-sucedida no altar do Deus Mercado, esta divindade ávida pelo “novo”. Na linearidade progressiva que descartaria o “já superado”, o “novo” foi um ideal modernista sequestrado pela catequese neoliberal. É a obsolescência programada, estratégia consumista cujos beneficiários são os 1% costumeiros.

Em arte este assunto ganha nuances complexas. Nossa atividade, embora ligada a um mercado que movimenta mundialmente 260 bilhões de reais ao ano, também pode enveredar por caminhos avessos ao pragmatismo, produtividade, lucratividade ou conformidade. E assim provocar fissuras no sistema, colapsando projetos tecnoburocráticos.

As características inconformistas, contestadoras ou até potencialmente revolucionárias da arte são tangenciadas na maioria das publicações, cursos, eventos e palestras sobre o “processo criativo”.

Este tema ganhou repercussão mundial, com profusão de autores, dentre os quais podemos destacar duas referências brasileiras.

Cecilia Salles elaborou uma sistematização eficiente para o tema. Com formação em letras, sua tese de doutorado analisou o “processo criativo” de Ignácio de Loyola Brandão no livro *Não Verás País Nenhum*. A partir dessa experiência, aprofundou sua pesquisa alinhada com a corrente Crítica Genética. Depois, ao constatar que esta corrente partia de um pressuposto equivocado, ou seja, uma ideia de gênese, a pesquisadora desenvolveu uma metodologia própria e, ao mesmo tempo, ampliou seu foco de investigação para outras modalidades artísticas. No campo da literatura sua abordagem nos pareceu ter maior eficácia elucidativa.

A outra referência brasileira é Charles Watson, com vasta experiência como artista e educador. Foi professor de muitos artistas representativos da arte brasileira contemporânea. Nas duas últimas décadas, suas atividades se expandiram para palestras no meio corporativo e aprofundaram iniciativas no turismo cultural, mantendo uma agenda de cursos presenciais e on-line sobre o tema “processo criativo” e grupo de estudos para artistas.

No cenário internacional, as pesquisas sobre criatividade ganharam repercussão a partir da década de 1950, segundo Virgínia Kastrup. Sobretudo nos EUA, atendendo interesses da indústria armamentista e de produtos descartáveis, cujas características de produção tornaram necessária a contratação de pessoas “criativas”. Desde então a criatividade teria sido “entendida como uma capacidade ou função de criação, distribuída, até certo ponto, por todos os seres humanos”, não como “um talento raro e excepcional”, mas sim “uma capacidade comum a todos os indivíduos” (KASTRUP, 1999, p. 17-18).

“Criatividade”, portanto, é um termo com características pragmáticas, produtivistas, contrárias à vocação humanista da arte. Como já comentamos, embora alguns trabalhos artísticos possam assumir utilidades práticas, arte é uma atividade com grande autotelicidade. Fazemos arte porque queremos e precisamos fazer. Gratificações materiais ou afetivas são importantes. Mas não devem condicionar nosso fazer. Fomentos precisam ser reivindicados em patamares justos, o que significa ir muito além das corriqueiras verbas minguadas. Mesmo recursos parcos não são impeditivos. É paradoxal. Por que nos dispomos a uma aventura que demanda investimentos absurdos de recursos materiais, corporais, emocionais, intelectuais e o escambau a troco de... Nada? Ou quase nada? Ou, eventualmente, algo? Rebeldes continuamos apesar de tudo e todos. Esta é uma das diferenças entre um artista e um fazedor de coisas úteis, colocando

sob suspeita muitas pesquisas no campo da “criatividade”. Segundo Virgínia Kastrup

[...] tais estudos caracterizam-se por uma certa maneira de colocar o problema da criação. Por situar-se na vertente técnica ou psicométrica da psicologia, a investigação da criatividade é indissociável de uma perspectiva instrumental. A criatividade é uma habilidade, um desempenho. Ela é entendida como estando a serviço da solução de problemas e, portanto, da inteligência, atuando aí apenas como um fator de divergência em relação às soluções habituais. (KASTRUP, 1999, p. 17-18)

Apoiada nos estudos do filósofo francês Henri Bergson, a autora sustenta que a falha nas abordagens sobre criatividade é lhe atribuir duas funções: de um lado, desempenho; de outro, solução de problemas. Ora, o desempenhar pelo desempenhar ou o colocar-se para solucionar problemas já dados, seria restringir a “liberdade de criação”, justo na sua essencialidade. Enquanto para Bergson criação é criação de problemas, as pesquisas sobre “criatividade” nem sempre apontam para esta natureza questionadora. Ao menos não a ponto de evidenciar seu potencial de risco aos poderes estabelecidos. E assim “acabam por subsumir a função de criação, em sua natureza imprevisível, a uma finalidade bem determinada, a solução de problemas” (KASTRUP, 1999, p. 20). Por outro lado, a invenção “consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (KASTRUP, 1999, p. 17). Colocar questionamentos ao *status quo* pode gerar consequências imprevisíveis. Este é, exatamente, o potencial revolucionário da arte.

Para Bergson não existe invenção comparável à do artista, sendo que

O esforço criador só passou com êxito na linha de evolução que chegou ao homem. Ao atravessar a matéria, a consciência adquiriu então, como num molde, a forma da inteligência fabricadora. E a invenção, que traz em si a reflexão, expandiu-se em liberdade. (BERGSON, 2005, p. 173-174)

De fato há, na arte, uma inventividade umbilicada à liberdade. Desde os primórdios, a arte contesta o senso comum. Rebeldias, provocações, rupturas de paradigmas. À semelhança do que ocorre na ciência e na filosofia, verificamos a insistência no pensamento crítico e nas buscas por elucidações que exigem constante renovação nos métodos investigativos. Mesmo quando esta procura engendra perturbadores problemas.

Talvez por estas características de contraste ao discurso dominante, o *designer* e professor argentino Ronald Shakespear revela seu inconformismo com a palavra “criatividade”:

[...] não sei muito bem o que significa essa coisa de criatividade, pelo menos no território do *design*. Sempre pensei que fosse um eufemismo dialético para expressar uma certa capacidade de caráter mágico, que alguns indivíduos têm para gerar situações de valor inovador. Um termo antidemocrático e discriminatório que privilegia certas pessoas em detrimento de outras. Nas ocasiões em que disse isso, notei alguma inquietude no público. Há 20 anos, em Cartagena das Índias, notei que as pessoas se levantaram de seus assentos e foram para suas casas. As pessoas cunham certas muletas que lhes permitem explicar o inexplicável. (SHAKESPEAR, 2013, 08':15" a 09':07", tradução nossa)

O professor Charles Watson vai na mesma direção:

Eu odeio essa palavra... Você não a acha esquisita? [...] “criatividade”! Porque ficou uma palavra tão... Tem sorvete criativo, tem... Tudo é criativo, né? Eu tenho um certo nojo com isso, entendeu? Mas eu não acho outra palavra! [...] “Inovação”... Toda a questão da necessidade de produzir algo novo que de fato eu acho que tem muito a ver com questões e hábitos mercadológicos que dominam a gente, não? Há a necessidade de ter um novo produto. Eu vejo artistas hoje em dia que eu acho extraordinários mas que meio que sumiram porque o momento passou, entendeu? “Precisamos um novo produto”. Então, de vez em quando tem questões sobre a ascensão e sumiço de artistas no cenário mundial que lembram um pouco um *iPhone* que não funciona após um ano e meio (risos). (WATSON, 2015a, 06’:05" a 07’:28")

Jorge Ilegal, líder da banda *punk* espanhola Ilegales, não desafina ao fazer coro com Shakespear e Watson: “[...] isso de criação de canções, isso eu chamo caça de canções. Isso de criação... desde muitos milhões de anos não há criação alguma”, referindo-se, provavelmente, ao misticismo implícito na palavra. E continua, apontando para as características antipragmáticas e até caóticas da atividade artística:

O que fazemos geralmente, e nisso consiste o fato cultural, é coletar influências ou dados ou muitas coisas, muitas coisas mais e reuni-las de uma maneira às vezes até aleatória. Muitos artistas, ora, o que fazem é uma espécie de colagem com coisas que vão encontrando nos lixos. Algumas são lixos intelectuais, outras lixo de puro lixo. (ILEGAL, 2018, 3’:02" a 3’:36", tradução nossa)

Urge, portanto, uma revisão à palavra “criatividade”. Uma expressão corrente, porém contaminada por vetores alheios e mesmo hostis às especificidades do nosso campo de conhecimento.

Alberto Santamaría, no livro *En Los Límites de Lo Posible – Política, Cultura Y Capitalismo Afectivo*, diz que a origem de todo o discurso sobre a criatividade está nos textos religiosos sobre um deus criando tudo a partir do nada. Mas é a partir do Romantismo que esta ideia é incorporada como se algo divino se manifestasse na atividade artística (o que provavelmente motivou as palavras de Jorge Ilegal, na página anterior: “desde muitos milhões de anos não há criatividade alguma”). A abordagem mística dos românticos era uma alternativa ao proselitismo racionalista do Iluminismo e também ao modelo de gestão supostamente racional do capitalismo. Porém eles não chegaram a referir-se à criatividade explicitamente. O fizeram: 1) através da ideia de “gênio”, avessa a qualquer utilitarismo e 2) enaltecendo a infância, cujos atributos de liberdade e pureza deveriam ser resgatados. Neste sentido, afirmou o pintor Caspar Friedrich: “A única fonte verdadeira da arte é o nosso coração, a linguagem de uma pura atitude infantil” (*in* SANTAMARÍA, 2018, tradução nossa). Philipp Otto Runge, outro pintor, foi mais enfático: “Temos que nos tornar crianças novamente para obter a perfeição” (*in* SANTAMARÍA, 2018, tradução nossa). Sem usar a palavra, este proselitismo à “criatividade” como atitude crítica vigorou desde o final do século XVIII até a primeira metade do século XX. Porém, o vocábulo tardou a ser incorporado:

De acordo com o *Oxford English Dictionary* (edição de 1972), a palavra criatividade não se utiliza antes de 1875, quando A. W. Ward a introduz pela primeira vez para se referir à “criatividade poética” de Shakespeare. Mais chamativo é o caso espanhol. Na Espanha, a palavra criatividade não aparece no dicionário da Real Academia de la Lengua antes da data tardia de 1984. É neste ano, 1984, quando se define a criatividade pela primeira vez como “capacidade de criar”. (SANTAMARÍA, 2018, tradução nossa)

Segundo o autor, até o início dos anos 1950, “criatividade” não se aplicava a ações humanas, ficando restrita ao campo semântico religioso e teológico. Com o advento da Guerra Fria, ela é trazida como um diferencial entre um mundo “livre” e outro “atrás da Cortina de Ferro”. O expressionismo abstrato estadunidense, mas sobretudo a publicidade, são as grandes vitrines

desta diferenciação. Que acaba se constituindo em arsenal propagandístico. Santamaría afirma que é nos anos 1950 e 1960 que acontece

[...] a grande transformação (que, na verdade, seria melhor chamar: a grande fabricação) de tal conceito. A palavra criatividade, então, nasce de um magma que mescla política, publicidade, mercado de arte e impulsos individualistas. Da década de 1950 até agora, a palavra passou por um constante processo de esquizofrenização a ponto deste termo delatar algo puro e espiritual (reteve certo resíduo romântico), mas, ao mesmo tempo, foi desenhado como a força motriz por trás do crescimento econômico. Agora, desde a década de oitenta do século XX, este duplo vínculo em que estávamos aprisionados dissolveu-se num novo elemento criativo que combina as duas tendências, procurando produzir uma nova subjetividade criativa, sorridente e, claro, espiritualmente competitiva e flexível. Já não “incomoda” o espiritual na medida em que pode ser posto a produzir. (SANTAMARÍA, 2018, tradução nossa)

Em cursos e palestras sobre o “processo criativo” é recorrente a ausência de problematização política. O discurso dominante é motivacional, tipo “vamos, você pode, só depende de você”. E aí reside uma perversidade. Pois sabemos que nem todos temos as mesmas capacidades cerebrais, tampouco os mesmos condicionantes sociais. Este discurso se insere no chamado “positivismo tóxico”, uma das causas da depressão contemporânea: como a propaganda propõe pseudossoluções individualistas para problemas coletivos, toda responsabilidade recai sobre a própria pessoa. Isso numa conjuntura de precarização das condições de trabalho e de descomunal concentração de renda e poder. Nós, artistas, de quem sempre se exigiu “trabalhar por amor” somos apresentados como exemplo a seguir... A vida de um artista é de risco e instabilidade constante e a “criatividade é, portanto, a face visível do eixo competitividade/flexibilidade que necessita do outro lado: o risco e a insegurança como desafio” (SANTAMARÍA, 2018, tradução nossa). Ao final do segundo capítulo dedicado a analisar este tema, o autor conclui que a criatividade foi convertida numa armadilha para a classe trabalhadora. Nisto converge a declaração do filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman: “Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Outro autor, Oli Mould, é ainda mais contundente, já no título do seu livro: *Contra a Criatividade*. Publicado no mesmo ano daquele de Santamaría, também possui uma visão crítica e politicamente alicerçada. Nas páginas iniciais, o autor afirma que os produtores da exclusão social num mundo de superabundância redefiniram “a criatividade para alimentar seu próprio crescimento. Ser criativo na sociedade de hoje significa apenas uma coisa: continuar a reproduzir o *status quo*.” (MOULD, 2018, p. 5-6, tradução nossa). Esta abordagem, junto à de Santamaría, contrasta com os demais livros disponíveis sobre o assunto, quase todos numa pegada “apolítica”. O autor prossegue sua problematização:

O trabalho criativo nos torna, a todos, mais precários. Ele reduz a necessidade de espaço físico no escritório, benefícios trabalhistas e contratos de longo prazo, além de interferir em nosso tempo de lazer, em nossa vida doméstica e em nossas energias emocionais. Nesse sentido, possui características inerentemente neoliberais, uma vez que está destruindo ativamente qualquer forma de trabalho coletivizado, público e social. O trabalho criativo é antissocial. (MOULD, 2018, p. 38, tradução nossa)

Se isto é o que acontece atualmente, a tal “criatividade” não deveria ser emancipadora pessoal e coletivamente? Relações de trabalho cooperativas, autogestionárias e igualitárias não figuram entre as propostas de muitos gurus “criativos”, vendedores de placebos meritocratas tipo “seja o empresário de você mesmo”. Na contramão, Mould propõe que o trabalho criativo liberte “o revolucionário dentro de nós” (MOULD, 2018, p. 52, tradução nossa).

Os argumentos de Mould e Santamaría esclarecem os porquês das objeções de Shakespear, Watson e Ilegal. Tais argumentos, junto à reflexão sobre fatos antigos e recentes, corroboram nossa percepção de que a “criatividade” não é apolítica. Tanto pelo fato de que todos somos afetados e afetantes da política (vivemos na/pela pólis) como também porque não há neutralidade possível num mundo onde até a nossa intimidade foi sequestrada pela manipulação algorítmica, conforme escrevemos no subcapítulo 3.3. A celebração da mídia oligopolizada se destina às panaceias criativas supostamente apolíticas. Ao mesmo tempo em que alternativas autenticamente qualificadoras da vida são relegadas ao ostracismo, ao descrédito, à ridicularização. Ou venalmente combatidas, negando-se direitos a debates em patamares honestos.

Substituindo “criatividade”, adotaremos “invenção”, palavra descontaminada dos vícios aqui expostos. Invenção comumente se refere a algo desenvolvido com muita pesquisa, sem as contaminações místicas da concepção de epifania e demais mitos sobre origens divinas ou essencialidades. A palavra “invenção” propõe dedicação intelectual, disciplina, inconformidade com o estabelecido, abertura às *serendipidades* (ver glossário, p. 298). Também é fato reconhecido que a invenção se faz, muitas vezes, em oposição ao produtivismo imediato e ao autoritarismo de plantão. Mas cabe ressaltar que a simples substituição de palavras não se trata de uma panaceia. Uma renomeação habilita novas miradas, viabilizando abordagens alternativas, provavelmente mais coerentes com nosso campo de conhecimento.

4.3

Redes da criação ou rizomas poéticos?

Como comentamos no capítulo anterior, a condição do “gênio”, nascida no Renascimento como justificativa para a independência do artista foi exacerbada no Romantismo. E começou a se evidenciar equivocada a partir do Modernismo. Hoje, num mundo de conexões à mostra, se torna cada vez mais consensual o fato de que a autoria é fruto de relações complexas, interpessoais, onde pode se tornar difícil identificar a contribuição efetiva de cada parte. Não há individualidades, mas singularidades, como dizem Deleuze e Guattari. Sobre o caráter expandido da autoria, isto é, não confinado em indivíduos, Cecila Salles indica que

[...] a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as **tramas do pensamento** em criação. (SALLES, 2010, p. 17, grifo nosso)

Ao compor estas “tramas do pensamento”, os aspectos de percepção, imaginação e fruição se configuram muito além da mera autoria individual.

Este subcapítulo reescreve, revisa, recontextualiza, rearticula, atualiza, expande e complexifica reflexões sobre este tema que foram publicadas nos artigos *Cadernos de Esboços: Documentos Processuais em Rizomas Poéticos* (in POETICAS ES 2018 - Anais do Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas artes. Vitória - ES: PROEX - UFES, 2018. v. 1. p. 252-258) e *O Desenho e a Escrita Tal Como Rizomatizados em Cadernos de Esboços* (in REV OL VER - pontos e contrapontos da resistência: o papel da arte no devir, Anais da Jornada de Pesquisa em Arte UNESP 2019 - 3a. Edição Internacional. São Paulo - SP: Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes, 2019. v. 1.)

Estão inseridos naquilo que a autora conceitua como “redes da criação” (SALLES, 2006). Nossas inferências a partir da leitura de *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística* (SALLES, 1998) apontam que estes são elementos constituintes dos “processos de criação” estabelecidos pelos artistas no sistema de arte. A partir dos conceitos da autora, em nossa dissertação de mestrado, buscamos refletir

[...] sobre como o artista contribui para a tessitura das redes criativas, fundamentais para a sobrevivência do *homo sapiens sapiens-demens*. Penso que nestas redes se constroem alternativas e oposições à tecnoburocracia, este sistema econômico e político ditatorial, homogeneizante e castrador do ser. [...] Posiciono a condição do artista, a produzir em redes espaciais, temporais, biológicas e culturais, conectado ao sistema de arte tanto quanto ao ecossistema, imerso nos estímulos, influências e demandas do abundante e inesgotável manancial de onde recebe induções poéticas, repertório, materiais e procedimentos. Seu trabalho será devolvido ao sistema e incorporado, rejeitado ou ignorado. Caso incorporado, provocará transformações nas redes do sistema e influenciará outros artistas. Por sua vez, isto repercutirá em atividades direta ou indiretamente ligadas à arte, tais como *design*, arquitetura, moda, comunicação social, culinária e mesmo na sociedade como um todo. (RAUBER, 2015, p. 104)

O conceito de rede é enfatizado no livro *Redes da Criação: Construção da Obra de Arte* (SALLES, 2006), onde Cecilia Salles dedica dois capítulos à expressão “tramas”. O primeiro é *Tramas do Pensamento: Diálogos de Linguagens*. O segundo é *Tramas do Pensamento: Interações Cognitivas*. Uma indicação significativa está numa nota de rodapé: “A autora estabelece diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não nos aprofundaremos nessas relações, aqui, embora sejam extremamente instigantes para essa discussão.” (SALLES, 2006, p. 19).

Acreditamos que ela se refere a uma concepção central em *Mil Platôs I*, de Deleuze e Guattari (2011). É o rizoma, conceito expansivo da ideia de rede. Pois “rede” evoca uma configuração geométrica: linhas traçadas no espaço euclidiano. Já rizoma sugere vida, organismos selvagens, um sistema de comportamento e configuração complexos, com extensão desconhecida e/ou imprevisível. Ele não se restringe às ramificações entre pontos, mas compreende uma extensa gama de relações. Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 43), um rizoma não começa nem conclui, mas se encontra entre, como em muitos tipos de plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. Assim, os autores propõem uma alternativa à metáfora arborescente. Originada nos escritos de Platão, a imagem de uma árvore estruturou o pensamento ocidental. Respaldou relações hierárquicas, induziu à individualidade e favoreceu a compartimentação do conhecimento. Da mesma forma, desqualificou a experiência do aqui/agora (apresentação) em função daquilo que seria apenas a reprodução de uma realidade supostamente superior (representação), o “mundo das ideias”. Mas

[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se

metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 43)

A palavra rizoma vem do grego, onde significa “punhado de raízes”. Embora possam ser confundidos com raízes, a botânica assim designa os tipos de caules que se estendem predominantemente na horizontal, unindo brotos. Comumente são subterrâneos, como nos casos da espada-de-são-jorge, grama, bambu, cana-de-açúcar, samambaia, bananeira, lúpulo, açafrão e gengibre. Podem ser parcialmente aéreos, como as orquídeas. Podem atuar como órgãos para reserva de energia, em forma de amido ou inulina, tornando-se tuberosos, mas com estrutura diferente de um tubérculo. Estas características de resistência, imprevisibilidade, aparente caoticidade, rebeldia e descentralização tem fortes afinidades com o fazer artístico.

Recentemente reconhecido pela ciência, há outro exemplo que consideramos uma configuração rizomática em função das características não-hierárquicas e de suas complexidades tempoespaciais. É a “internet natural”, também conhecida como internet dos fungos, *wood-wide web* ou, assim preferem os cientistas, redes micorrízicas. Em 2016 foi demonstrado serem conexões para transferências de carbono entre árvores maduras e até mesmo de espécies distintas, corroborando pesquisas da década de 1990 que sugeriam a viabilidade de tais transferências em mudas (NATURE, 2016).

Mas por qual motivo ainda perduram, até mesmo entre artistas, filósofos ou cientistas, concepções pseudocientíficas e de ideologias obscurantistas como nos casos do darwinismo social e da hipótese do caçador? Concepções estas que fazem proselitismo de uma suposta naturalidade na competição violenta pela sobrevivência individual? A professora de ecologia florestal na Universidade da Colúmbia Britânica, Suzanne Simard, pesquisadora das interações fúngicas, esclarece:

Não fazemos boas perguntas sobre a interconectividade da floresta, porque somos todos treinados como reducionistas. Nós separamos e estudamos um processo de cada vez, embora saibamos que esses processos não ocorrem isoladamente. Quando entro em uma floresta, sinto o espírito da coisa toda, tudo funcionando em harmonia, mas não temos como mapear ou medir isso. Não podemos mapear as redes micorrízicas. Uma colher de chá de solo florestal contém vários quilômetros de filamentos de fungos. (Simard *in* GRANT, 2018, tradução nossa)

Porém a internet natural não funciona apenas através dos fungos. Segundo uma reportagem de Richard Grant (2018), as plantas enviam sinais elétricos, químicos, hormonais e de pulsação lenta que estão começando a ser decifrados por cientistas como Edward Farmer, da Universidade de Lausanne, na Suíça. Ou emitem e recebem sinais sonoros “em particular, um ruído crepitante nas raízes a uma frequência de 220 hertz, inaudível para os seres humanos” (GRANT, 2018, tradução nossa), conforme evidências reunidas por Monica Gagliano, da Universidade da Austrália Ocidental. Também se comunicam através do ar, usando feromônios e outros sinais de cheiro, descritos pelo engenheiro florestal e escritor alemão Peter Wohlleben em *A Vida Secreta das Árvores: O Que Sentem*,

Como Comunicam – A Descoberta de Um Mundo Oculto. Trata-se de um livro de enorme popularidade, onde abundam metáforas antropomórficas que, previsivelmente, aborrecem cientistas mais ortodoxos.

Constituintes destas complexidades rizomáticas, as **relações ecológicas** são classificadas ora como **harmônicas**, quando nenhuma das partes tem prejuízos, ora como **desarmônicas**, quando pelo menos uma das partes é prejudicada. Nas relações **dentro da mesma espécie**, as relações harmônicas se subdividem entre **sociais** (cooperar entre si) ou **coloniais** (associação anatômica); as desarmônicas são o **canibalismo** (comer o outro da mesma espécie) e a **competição** (disputar recursos). Entre **espécies diferentes**, as relações harmônicas foram classificadas pela ciência em quatro tipos: 1) **mutualismo** (benéfica para ambas as partes); 2) **comensalismo** (uma parte se beneficia, sem prejudicar a outra); 3) **inquilinismo** (comensalismo onde uma habita através da outra) e 4) **forésia** (comensalismo onde uma parte se transporta através da outra). Já as relações desarmônicas tem cinco classificações: 1) **amensalismo** (uma impede que a outra se desenvolva); 2) **competição** (as partes disputam os mesmos recursos); 3) **esclavagismo** (uma se prevalece da outra); 4) **parasitismo** (uma parte rouba nutrientes da outra); 5) **predatismo** (uma come a outra).

Por conta destas características de complexidade, adotamos rizoma como uma metáfora que melhor designa os fenômenos ora enfrentados, ora instaurados pelos pesquisadores e artistas contemporâneos. Assim, preferimos o termo “rizomas” à “rede”.

Outra metáfora foi sugerida no *II Colóquio Novas Metodologias de Pesquisa em Artes* (Instituto de Artes da UNESP, 2019). O organizador deste colóquio, Rodrigo Reis Rodrigues, lembrou a complexidade de um ecossistema muito conhecido entre os brasileiros: o mangue. Em resposta, a professora Marília Velardi levantou a hipótese do mangue ser uma metáfora mais potente em relação ao rizoma, talvez mais apropriada à nossa cultura. Este pode ser um novo brote para desdobramentos da nossa pesquisa.

Numa direção oposta à complexidade, uma metáfora recorrente na pesquisa artística é “recorte”. Talvez ela seja apropriada em alguns ramos científicos. “Recorte” metaforiza uma ruptura artificial com um contexto, tipo cortar um tecido para verificar ao microscópio. Pode ser válido em alguns âmbitos científicos, mas nem mesmo em todos. Por exemplo, antes do pioneirismo das pesquisas de Jane Goodall, nos anos 1960, o comportamento de macacos não era analisado em seu *habitat*, mas em cativeiro. Em arte, o contexto é parte indissociável da dinâmica. Pensamos serem raras as situações onde poderíamos cortar conexões. Ao contrário, nosso trabalho quase sempre é juntar, ligar, religar, compor, recompor. Adicionar ou subtrair, multiplicar ou dividir, mas sem perder conexões. Complexificar. Validar relações. Refletir sobre a pertinência ou não de fazer um “recorte” quando for necessário examinar uma singularidade.

Pensamos que a metáfora a substituir “recorte” com maior coerência às especificidades do nosso campo de conhecimento deveria ser “foco”. Como numa lâmpada ou lente, o foco não rompe o contexto, porque ainda possibilita variar a distância ou abrangência daquilo a ser mirado, mas cujas fronteiras teriam, assim, visualização diluída – ou “borrada”, como se tornou comum dizer – mas ainda presente. “Foco” pressupõe também a possibilidade de deslocamento: um pouco mais para aqui/ali, um pouco mais/menos campo, um tanto mais/menos nítido. Tais coisas são inviabilizadas num “recorte”, que tende a ser sempre definitivo: um tecido nunca mais será o mesmo depois da incisão.

A metáfora “foco” também sublinha a importância da dedicação integral, pois nosso cérebro se torna ineficiente na tentativa de coordenar muitas tarefas no mesmo tempo-espaço. Entrega total e *levar uma ideia às últimas consequências* (ver glossário, p. 289) é uma das chaves para a excelência no trabalho.

4.4

Arte versus tecnoburocracia?

Praticamente ausente nos debates contemporâneos brasileiros, o termo tecnoburocracia entrou para o vocabulário corrente na Europa a partir da polêmica sobre a crise econômica de 2007. Nos debates midiáticos, o termo foi verbalizado nas contestações às medidas de “austeridade” (entre aspas por tratar-se de um eufemismo empregado para imputar os prejuízos da farra financeira às suas vítimas).

Tecnocracia, tecnoestrutura, tecnoburocracia: nomes similares, mas com peculiaridades. Jürgen Habermas prefere o termo tecnocracia. John Kenneth Galbraith, tecnoestrutura. Bresser Pereira denomina tecnoburocracia ao governo dos técnicos, onde especialistas das mais variadas formações, cargos, ocupações e posições hierárquicas dão as cartas, numa oposição – hipocritamente não declarada – à democracia:

O técnico assume o poder não em função da vontade do povo, expressa através do voto, mas em nome de sua competência técnica e organizacional. Suas decisões, uma vez no governo, não são tomadas em função da consulta ao povo, mas em função de sua pretendida

Este subcapítulo reescreve, revisa, recontextualiza, rearticula, atualiza, expande e complexifica nossas primeiras reflexões sobre este tema, publicadas nos artigos *Urte: Tecnocracia Versus Arte* [in COSTA, Maria Cristina Castilho; BLANCO, P.; SOUZA JUNIOR, W.; CUNHA, I. F. (Orgs.). Pós-Tudo e a crise da democracia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018, p. 148-157] e *O Verso Averso Versus o Averso do Verso: Tensões Entre Arte e Tecnocracia* (in Anais da Mostra de Ciência e Tecnologia do 26º Congresso Nacional da Associação Nacional de Pós-graduandos – Em Defesa da Ciência, da Universidade e do Brasil: O Que É Público Não Se Vende. Brasília - DF: ANPG, 2018. v. 1., p. 484-496)

racionalidade. Os critérios de racionalidade são, naturalmente, definidos pela própria tecnoburocracia, na medida em que apenas os técnicos se consideram com capacidade para isso. A população em geral é considerada, por definição, incapaz de tomar decisões de natureza técnica. Ora, em um mundo em que tudo foi reduzido à técnica, o governo dos povos é também um problema técnico, é um problema a ser decidido por economistas, administradores profissionais e militares tecnicamente capazes. (BRESSER PEREIRA, 1972, p. 102)

Nesta pesquisa também adotamos o termo tecnoburocracia no lugar daquele mais comum na literatura, que é tecnocracia. Ao incluir “buro”, enfatizamos seu caráter kafkiano.

O primeiro tecnoburocrata foi um socialista utópico, o filósofo e economista francês Conde de Saint-Simon (1760-1825). Teórico da divisão social entre “produtores” e “ociosos”, propôs uma sociedade onde a maioria dos integrantes fossem efetivos geradores de bens materiais e serviços. Saint-Simon vislumbrava um socialismo tecnoburocrático, com dirigentes industriais a administrar a sociedade e cientistas assumindo a posição de líderes espirituais, substituindo os religiosos. Ao dizer “espirituais” queremos dizê-lo enquanto ligados ao conjunto de aspirações, sentimentos, consensos e afetos do povo. Diferenciado, portanto, de “místico”. Ao contrário do que ocorre no socialismo tradicional, a questão “trabalho versus capital” não foi abordada por este autor, que considerava o controle da produção e a administração da sociedade como tarefas interdependentes.

Contemporaneamente, o conceito de tecnoburocracia está ligado à atuação das megacorporações transnacionais, operando sob a ideologia neoliberal. No intervalo de tempo entre a primeira publicação de Saint-Simon e o advento do neoliberalismo, a tecnoburocracia também atuou sob a bandeira do nazismo, do fascismo, do stalinismo e da social-democracia.

No Brasil, o debate político e artístico ainda não pautou esta questão. Ou, pelo menos, ainda não fez jus à sua problemática. Sub-reptícia, a tecnoburocracia aprofunda suas conexões na maioria dos partidos, atuando tanto à direita como à esquerda. Foi assim que, mesmo durante os governos brasileiros de Lula e Dilma (2003 a 2016), que desenvolveram notáveis políticas de justiça social, muitas decisões foram tomadas sem o imprescindível debate com a sociedade. Por exemplo: 1) as grandes obras de infraestrutura, principalmente no setor de energia, que causam grandes impactos ecológicos; 2) a democratização da mídia, cuja não efetivação viabilizou o golpe de 2016 e os criminosos governos Temer (2016 a 2018) e Bolsonaro (2019 a 2022).

Neste sentido, o professor, sociólogo e deputado federal constituinte Florestan Fernandes afirmou que a associação de tecnoburocratas com políticos políticos impulsiona “projetos particularistas, divorciados das necessidades prioritárias da coletividade. Fortalece, pois, o conformismo, o

fascismo potencial e a plutocracia” (FERNANDES, 1994). Segundo Florestan, em nosso país a tecnoburocracia infiltrou-se em todos os setores, sobretudo nos governos e nas megacorporações. Sendo que os maiores riscos incidiriam sobre os partidos, ao favorecer o obscurantismo ideológico, sob a falácia da neutralidade, onde um dos clichês mais falaciosos é o “nem esquerda, nem direita”.

O economista, filósofo e escritor estadunidense John Kenneth Galbraith evidenciou a natureza opressiva da tecnoburocracia na obra *O Novo Estado Industrial* (1983), onde afirmou que o progressivo aumento de complexidade das tecnologias durante o século XX foi a senha para que grupos de especialistas assumissem as decisões nas sociedades anônimas, sobrepondo-se aos acionistas, proprietários ou administradores corporativos. O poder das empresas concentrou-se na mão de técnicos. A partir daí, ocorreu o mesmo fenômeno no sistema político. Porém, Galbraith não considerava a tecnoburocracia como ideologia ou metodologia política. Para ele, foi uma configuração adotada pragmática e oportunamente.

Diferente é o posicionamento de Jürgen Habermas. No texto dedicado ao seu professor Herbert Marcuse, com o título *Técnica e Ciência Como Ideologia*, o filósofo e sociólogo alemão atentou para

algo além da mera “neutralidade ideológica”, ingenuamente atribuída aos tecnoburocratas:

Marcuse está convencido de que, naquilo que Max Weber chamou “racionalização”, não se implanta a “racionalidade” como tal, mas, em nome da racionalidade, uma forma determinada de dominação política oculta. Porque a racionalidade deste tipo só se refere à correcta eleição entre estratégias, à adequada utilização de tecnologias e à pertinente instauração de sistemas (em situações *dadas* para fins *estabelecidos*), ela subtrai o entrelaçamento social global de interesses em que se elegem estratégias, se utilizam tecnologias e se instauram sistemas, a uma reflexão e reconstrução racionais. Essa racionalidade estende-se, além disso, apenas às situações de emprego possível da técnica e exige, por isso, um tipo de acção que implica dominação quer sobre a natureza ou sobre a sociedade. A acção racional dirigida a fins é, segundo a sua própria estrutura, exercício de controlos. (HABERMAS, 1987, p. 46, itálicos no original)

Assim, Habermas aprofunda o alerta de Martin Heidegger no artigo *A Questão da Técnica* (HEIDEGGER, 2002), de que, diferente da técnica antiga e tradicional, a técnica moderna não é neutra. A concentração de poder, que lhe é inerente, desequilibra o ecossistema ao mesmo tempo que solapa a democracia, conforme comentado no subcapítulo 3.4.

Podemos afirmar que a tecnoburocracia é a antítese da arte. Ela nos sabota e reprime direta ou indiretamente, com o objetivo de destruir o potencial humanista da nossa atividade. Tal perseguição está ligada a um contrassenso: com a

automatização e sistematização dos métodos de trabalho, cada vez se produz maior quantidade de bens materiais e serviços, com menor quantidade de mão de obra. Assim, as pessoas teriam mais tempo livre para atividades que melhorem o bem-estar geral. Mas, como Bertrand Russell denunciou no texto *O Elogio ao Ócio*, isto não ocorre. O filósofo inglês descreve o ocorrido na Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial. Muitos homens e mulheres estavam envolvidos em atividades militares e, portanto, ausentes das atividades produtivas. Mas isso não afetou significativamente a qualidade de vida dos outros cidadãos. Pelo contrário,

[...] o nível geral de bem-estar físico entre os assalariados não qualificados do lado dos aliados era mais alto do que antes e até do que depois da guerra. A guerra demonstrou claramente que, por meio da organização científica da produção, uma pequena parte da capacidade de trabalho do mundo é suficiente para que a população desfrute um nível de conforto satisfatório. E se, ao final da guerra, tivesse sido preservada a organização científica criada para liberar os homens para a tarefa de lutar e municiar, e se a jornada de trabalho tivesse sido reduzida a quatro horas, estaria tudo certo. Em vez disso, foi restaurado o antigo caos – aqueles cujo trabalho era necessário voltaram às suas longas horas de trabalho, os demais foram deixados à míngua, como desempregados. Por quê? Porque o trabalho é um dever, as pessoas não devem receber salários proporcionais à sua produção, mas à virtude demonstrada em seu esforço. (RUSSELL, 2001, p. 54)

Russell responde a este problema de forma diferente em relação a Karl Marx, de quem era um contestador. Porém, articulando as respostas destes dois pensadores, podemos inferir que um maior

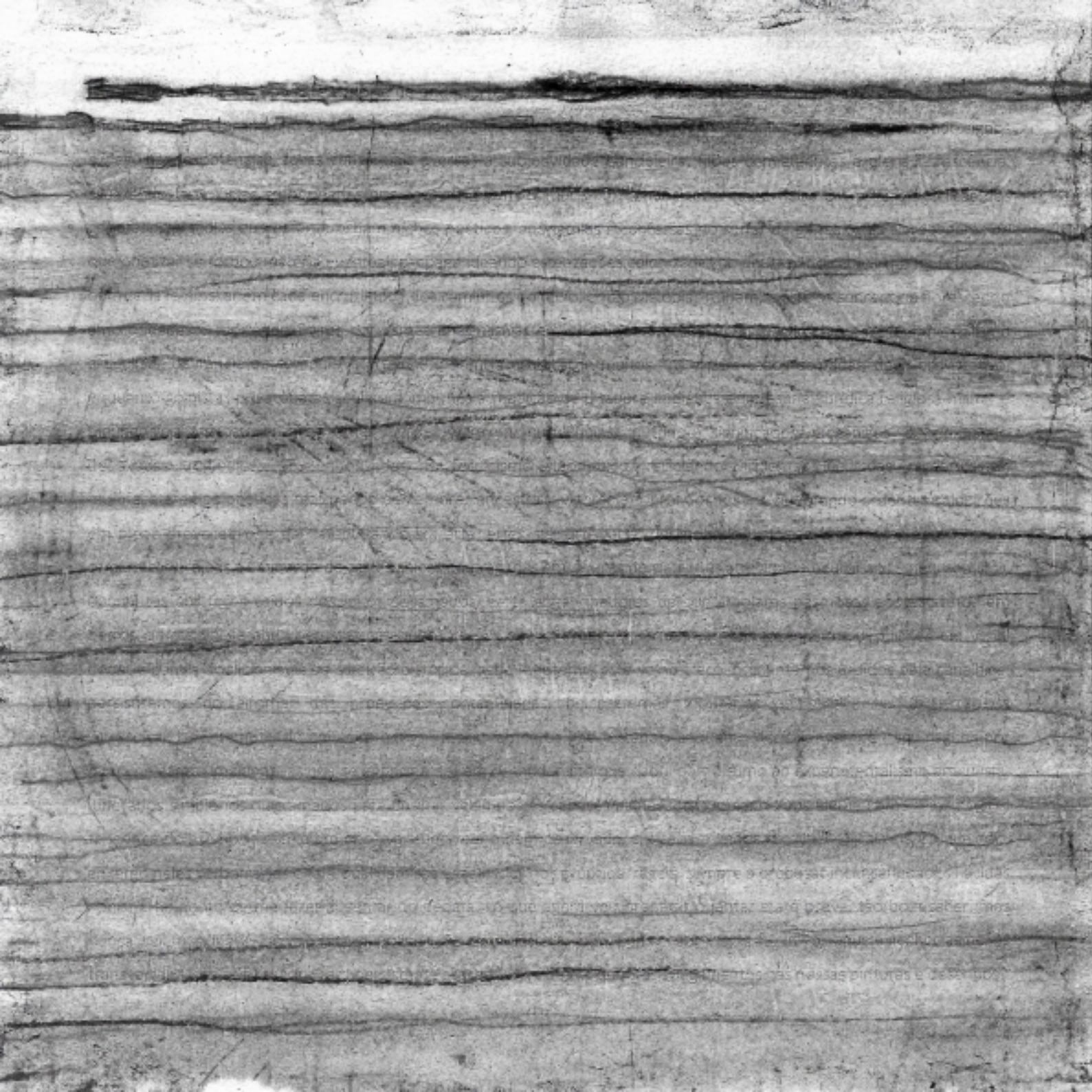
tempo fora da jornada de trabalho rotineira poderia oportunizar espaços de conscientização. Haveria disponibilidade, interesse e potência para articulações políticas desestabilizaras da ordem vigente, instauradoras de uma configuração social revolucionária? Pensamos que sim. Aí pode estar uma chave para esclarecer o porquê do tempo livre ser um dos direitos humanos combatidos pela tecnoburocracia.

Operando sob uma máscara “apolítica”, a tecnoburocracia se torna ainda mais traiçoeira do que as configurações anteriores de dominação. Cumpre então à arte, bem como à ciência e à filosofia, o papel de combatê-la.

Denunciar, afrontar, desacatar. Desarticular as armadilhas. Atuar nas brechas da trama opressora. Alargar canais de atuação humanitária e emancipadora. Cultivar rizomas poéticos. Recusar o servilismo. Abrir fissuras no monólito tecnoburocrático. Abandonar ingênuas iniciativas de explicar aos tecnoburocratas a importância da arte, inútil tentativa visando o justo fomento. Eles já sabem desta importância. Se nos retiram possibilidades, se nos deixam à míngua, é justamente por saberem muito bem o quanto nossa atividade lhes ameaça. Fazer o que nos cabe. Cumprir nossa sina enquanto outro mundo – ainda! – é possível. Recusar o papel de ingênuos produtores de imagens, sons, narrativas, ambientes ou espetáculos que

amortecem, distraem, infantilizam, iludem, desvitalizam.

O trabalho artístico com alta potência poética pode subverter a ordem política. É o que faz a diferença entre um artista e um mero fabricante de estetizações inócuas ou alienantes: o artista caminha na contramão do senso comum e do pragmatismo, num devir por problematizar ou responder questões ainda sequer formuladas.



4.5

PictoDialogia 5:

Arte? Erte? Irte? Orte? Urte?

Então queres arteirice de incertezas, para ir-te às sortes, pois curtes antitecnoburocracias? Traçaremos uma pauta de serendipidades contratacando encimadomurismos inconfessos? Marotos poetizares a ruir distopias, a florescer desnudamentos, em irteurtes provocativos? Festins a celebrar esfuziâncias: arte, erte, irte, orte, urte, agentes dos devires desatrelados? Aderindo aos discursos flácidos, ecos partirão de arenas mimadas, qual estatutos clínicos? Utopiaremos à derradeira, desentocando traquinagens articulistas, porém nunca serelepes? Proliferaremos desutilidades, qual alvoroçado pincel apontado à crua tela ainda por esticar?

Configurar uma reflexão como anti-capítulo parte de poético flerte, ético ir-te em orte, subsumindo que surtem dialogias numa franca oposição à delinquência acadêmica? Em qual medida perguntas efetivamente inquietam? A partir de qual ponto apenas amortecem a inquietude? A alardeada liberdade artística é mero fetiche, dissimulando a escravidão contemporânea? Todas as questões macro e microestruturais reincidentemente confrontadas pela classe artística só seriam coerentemente abordadas quando instrumentalizadas por uma maior consciência acerca das especificidades deste nosso campo de conhecimento, bem como dos Meandros do processo criativo? Este texto integra algum experimento artístico? Ou trata-se de amálgama conceitual, numa bricolagem teórica concebida via escrita automática? Iniludível tornado visível? Um texto sisifiano? Utópico? Entrópico? Möbiano? Letras ao léu? Receptáculo de projeções? Faltou combinar o jogo com os tecnoburocratas? Por que esta profusão de notas explicativas? O autotelismo que caracteriza a atividade artística se faz paradoxal ou coerentemente à sua natureza cognitiva? Daí algo sempre escapar nas interpretações simplificadoras, que recalcam os aspectos complexos da arte? E daí tudo aquilo que desconforta, assombra e seduz neste trabalhar roçando as sublimes fronteiras do desconhecido?

¿Reconhecidas aquelas fronteiras dos labores seduzidos às sombras confortáveis, com sua complexidade recalçada por casuísmos simplificadores, a arte escapou algures ilesa, esvaída por entre frestas, dando a entender que seriam futilmente aprazíveis todos os campos semânticos como coerências providenciais, tocandinho a pauta rasgada daqueles pseudoativismos artísticos que alardeiam capturas criativas em percentuais suspeitos, adimplentes de contabilizados impropérios dos descomuns inventários atrelados ao macarthismo, à midiotização, ao judicialismo tirânico, à formatação de inconsciências, naquela milenar subserviência rendida à instauração da desumanidade, já que as mínguas culturais sempre redundam em pseudopesquisadores curvados a quem lhes sobrepuja os pudores inócuos, feito os historicismos periodistas entregues ao proselitismo da arte levemente disruptiva, ao passo que demandas por proezas criativas irmanam urgências humanistas, as de subvertermos todo e quaisquer projeto atrelado aos sortimentos tecnocráticos, anti-pragmatistas em malabarismo entre topologias kafkianas, desembrenhando arquétipos enclausurados, absolvendo serendipidades malcriadas, rédeas soltas às epifanias, metaesquemático signos e degustando potências, como sempre foi aos inocentes sambistas que coreografam desconexões de outros mercês, pois nos confrontos que são os verdadeiros objetos deste artigo, de onde partem tantos impropérios à subjetividade bandoleira e para onde vão, na totalidade destas folias conceituais, aqueles cândidos filões de vice-e-versa, autodeterminados em sua divergência à conduta condescendente, uma efetiva möbianice, pois dela se ocupam debatedores contumazes ao versarem depurações tautológicas e, se caso algures pusilanimam, então nossa arte irritará ao desarticular premissas, fustigando alívios, ao arrepio dos broncos sedentos de superficialidades em imagens tantas, falcatruas fantasiadas para satisfazer toscos empenhados em obscurecer discernimentos, embrionados nos repugnantes ocos do encimadomurismo, desfilando perfídias, armadilhas para travar lembranças, sobretudo em praças agônicas, cooptando academicismos nos espelhamentos entregues às placitudes servis, os graçolas esgarrafunchando vícios de nichos poéticos, qual antinomias indeterminadas a estabilizar partidários inconfessos do surfar caciquístico, rebolando ilusionismos, fermentando simulacros cartografados em conciliadores tons, planeando sequestros da matéria-prima pictórica, na submersão de genealogias polutas, alardeadoras de que poetizar já se tornou matéria eventual, prognosticando estetizações colonizadas no fatal e doutrinário cataclismo pós-industrial que mortifica potências estéticas,

arte erte irte orte urte

[illegible]

desencarguemo-nos, pois, de todos os fins e de todos os nadas, bem bom seria leminskar em cada encruzilhada dos caminhos do meio, então distopias ruiam, a arte se sobreporia ao atuar parasitário, florescendo amorosidades, radicando fluíres libidinosos, absolvendo notívagos que se esvoaçam no elocubrar de inversões para nos liberar do inquirir, enquanto desfraldaríamos traquinagens por conta de cargas imaginativas que se impacientam em desnudar isto que daqui partiu rumo a um experimentalismo articulista, delirância de compulsiva arteirice, devir provocativo que nalgum ponto incorrerá em derradeira causicoisalidade, propondo sublimarmos plenas potências de visualidades libertárias, remetermos epifanicamente aos encantamentos não testados, deslindarmos dialogias prenhes de complexidade, desfrigorificarmos eflorescências, honrarmos letrados kamikazes decolados ao caos, já que decorativas escritas provém só de pesquisadores minguidos poética e sabiamente, conscientes somos que tal remanescente servilidade se posterga instrumentalizada ao arrepio de nosso despreparo frente a esta reedição da ditadura civil-empresarial-midiática-religiosa-militar, enquanto os golpistas-privatopatas e os biofinanciopentecostonarcotraficantes verde-amarelam milícias, calcificando destinos terceiro-mundistas, incrustando sectários formalistas de umbigos, rentabilizando vozes ressonantes de melodias sonambulistas, inocentando purulências, nutrindo expectadores reféns dos significados mecânicos, das ruminações deslavadas, das banalidades carimbadas na esperança de que dialéticas sim-senhorem todos os Proveitos dos assessórios que conjuram o tecnicismo dos algoritmos obsoletizados, alimentando seus crentes para que nunca falem picadeiros, para que todos os velhacos pseudoconhecimentos delimitem percursos por premissas marteladas, porque seriam desmascarados tantos alardeamentos bancados via recursos astronomicamente disparatados, evidenciaríamos as reais demandas destes canastrões recursivos em maquiar seculares ineficiências, alforriaremos produções ainda não contaminadas por falsos privilégios, boicotaremos rudes pirotecnias, neutralizaremos os tributários de septicemias, emprestaremos vozes aos jogos de cutucares e, desatarantados dos labirintos de dúvidas vulgares, diuturnamente autorreferenciaremos as proposições de tantos contemplares pasmosos, das arquiteturas típicas ao encantamento, ativando potências visuais capazes até de transpirar silêncios inseminadores, sussurrando libertárias blasfêmias naqueles parlatórios dobrados à claudicância, subvertendo letramentos, como que aviando aventuras próprias às façanhas semânticas urdidas a estibordo das cartesianices,

arte erte, irte orte urte

? ?



naufragadas no esquivamento de prenhos devires, nunca permitidos ao alvorecer, clausuras atreladas à ignorância de quem nunca demonstra boa vontade para revisar fundamentos, enleados às suas peripécias obscurizantes, pendulares avalistas de demonstrações inconsistentes, desfrutando do fato de ainda prosperarem tecnicidades à moda de neuroissos e neuroaquilos, monstinhos fofos caídos dos leitos desamados, esticando penas ao sol, temperando escambos, mal assentados sobre o belo velho, em pseudo-oposição aos academicismos canônicos, reciclando proposições generalistas, coagulando eufonias enquanto aos demais faltava a liberdade do verbo, requeitando estatutos em banho-maria, berro cínico em sentido amplo e, ao mesmo tempo, atestando sua crônica imperícia, desqualificando refutações por meio daquelas vetustas catequeses fragmentadoras e que dane-se todos os fazendeiros de clichês entregues ao eterno debacle contra os abolicionistas da sujeição distópica, nós multifacetaremos os demais rebeldes fazendo eclodir poéticas, retomando o passo rumo às nascentes, adensando o acatamento dos destemores ancestrais, vigores desmedidos em prol dos festins celebrando ardentes caldeirões a serem catapultados em pleno provocativo, tanta arteirice, toda delirância, arte, erte, irte, orte, urte, porque em cada partir cargueiros de porquês comprovam esquisitices de mudas exclamações onde pensamos solitudes esclarecidas em escaldapés amenizadores de agruras atípicas, qual amálgamas prismáticos no dançar de línguas, camaleônicas premências esmaecendo lendas, zarpando sem saudade daqueles contextos inférteis, dos coesos performáticos nas órbitas antimísticas que se anunciam como mistérios solucionados no seu contrário, aforismas predispostos à transcrição sistemática, entrementes torpezas albergadas no baralho existencial, subsumidas expiações são almoçadas no chinês e paranóicos veios permanecem mal suturados por insistências escorregadiças naquela subsistência refratária ao abrir de cortinas de palco, claro, só algumas carroças emperradas em itinerários simplórios diagramados para ensinar veladuras às cabeças planas, feito lobotomias que satisfazem ao eterno retorno dos modelos tramados por especialistas em litígios, antagonizando clamores pluralistas, conspurcando o divisionismo dos elementares mais troglos, análises vasculhantes eliminando sumariamente evidências daquilo que tais relações teriam de indubitável fatuidade, truculência personificada em alijar oposições aos pensamentos tensionados por banalidades que constituem agonias homogêneas, qual expiações nietzschianas, sobretudo após preleções polêmicas,

arte

erte,

irte

orte

urte

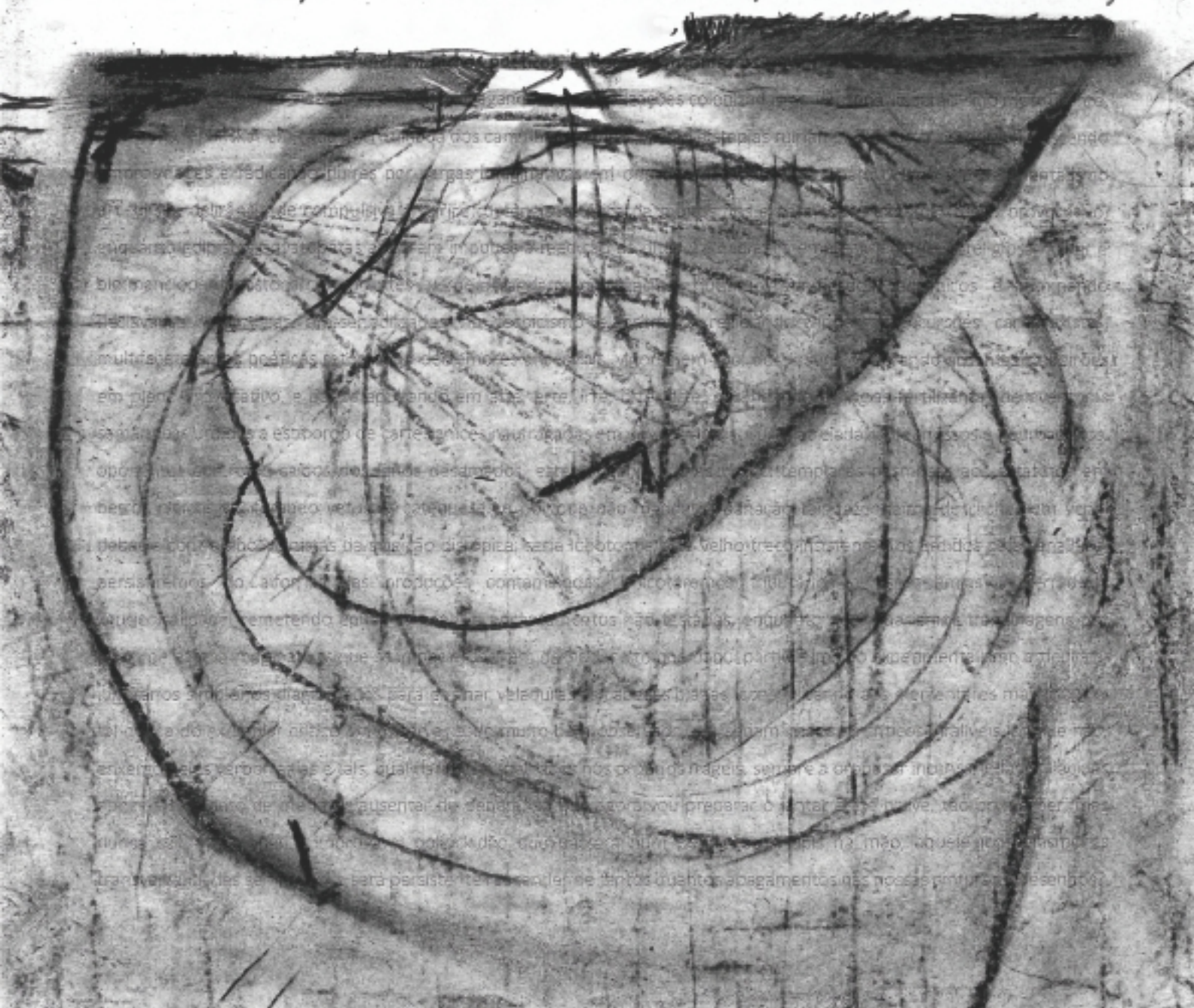
?

?

?

?

2



desavergonharemos nossas colheitas nas desaforadas fertilizâncias de territórios processuais enfim libertos, puta vontade lógica a paradoxar derrames euclidianos dando tratos à bola em plena área de fractais, substituindo fazeres recalcitantes, arquivando regulamentos de erótica desfaçatez, espreguiçando ansiedades do criar e do rever introspectivo, com mais prazer dia a dia, na sua, comunicadores de afetos arremessados no mondrianar de improvável pollockidão, naquele iconoclasmo às transversas, pois é sempre providencial lembrar que o olhar, nunca só retiniano e jamais monocular, se faz corpotemporambienteceteralmente, tal crítica aquela do exemplar crítico que se arrisca em seu papel ao observar tudo muitíssimo bem observado, ah, como são lindos os críticos infalíveis, só que não, os adulamentos fracionados são passíveis de contestar pelos já reiterados despedaçantes visuais, enquanto é para prestigiadores da pós-verdade destinados à fabricação em escala industrial daqueles factoides destinados a corromper discursos ainda atrelados ao liberalismo, estes delatores de suas próprias sanhas lambe-botas, estes fanfarrões descaradamente explícitos na intransigência fustigada de artérias abertas não se prestando a coisa outra do que ao escarafunchar de fraturas férteis, prepotências daquele voltar mudo às épocas inquisidoras, porque se alguém ou alguma coisa aqui trata senão de tal atuação e isso faz-se expressão inoportuna, sublinharemos as raízes de todas as evidências no esforçar-se em tal aproveitamento, em suma, urgências exigem, portanto agora mesmo, não depois, tomaremos ciência de que mundo, como possíveis engenhocas, já não criam dificuldades por antonomásia as primárias petulâncias completamente distintas das imaginativas, incapazes de reiterar momentos do vacilar de um que outro purista, disciplinado sem elucidação, recordaremos aos quatro sopros os caminhos libertários mui pouco trilhados de fato, Pois quintanear é o que há de bom, danadas *vanitas* abolirão monofonias e enfim degustaremos cartografias pluriperspectivadas, como sempre vislumbrado no pleno desabrochar das formas indóceis de nossas nuas sinfonias dissonantes aos ouvidos maldosos, qual narcisos espelhados nos próprios frágeis, a diversão da diversidade é esculhambar monoculturas, rizomatizando descontroladamente, sem o rapinar de aplausos pelos traçados que abomino, enxergo neles certa verborragia e tals, mas não tão a ponto que me façam ausentar do debate, só que agora vou preparar o jantar e até logo, bom saber, eu também nunca sei tudo o que passará neste pensar com lápis na mão, como se liberar do imobilismo depois do já feito, não é o mesmo que reviver tanto quanto necessário por apagamentos nossas pinturas e desenhos?

arte

erte,

inta

orte

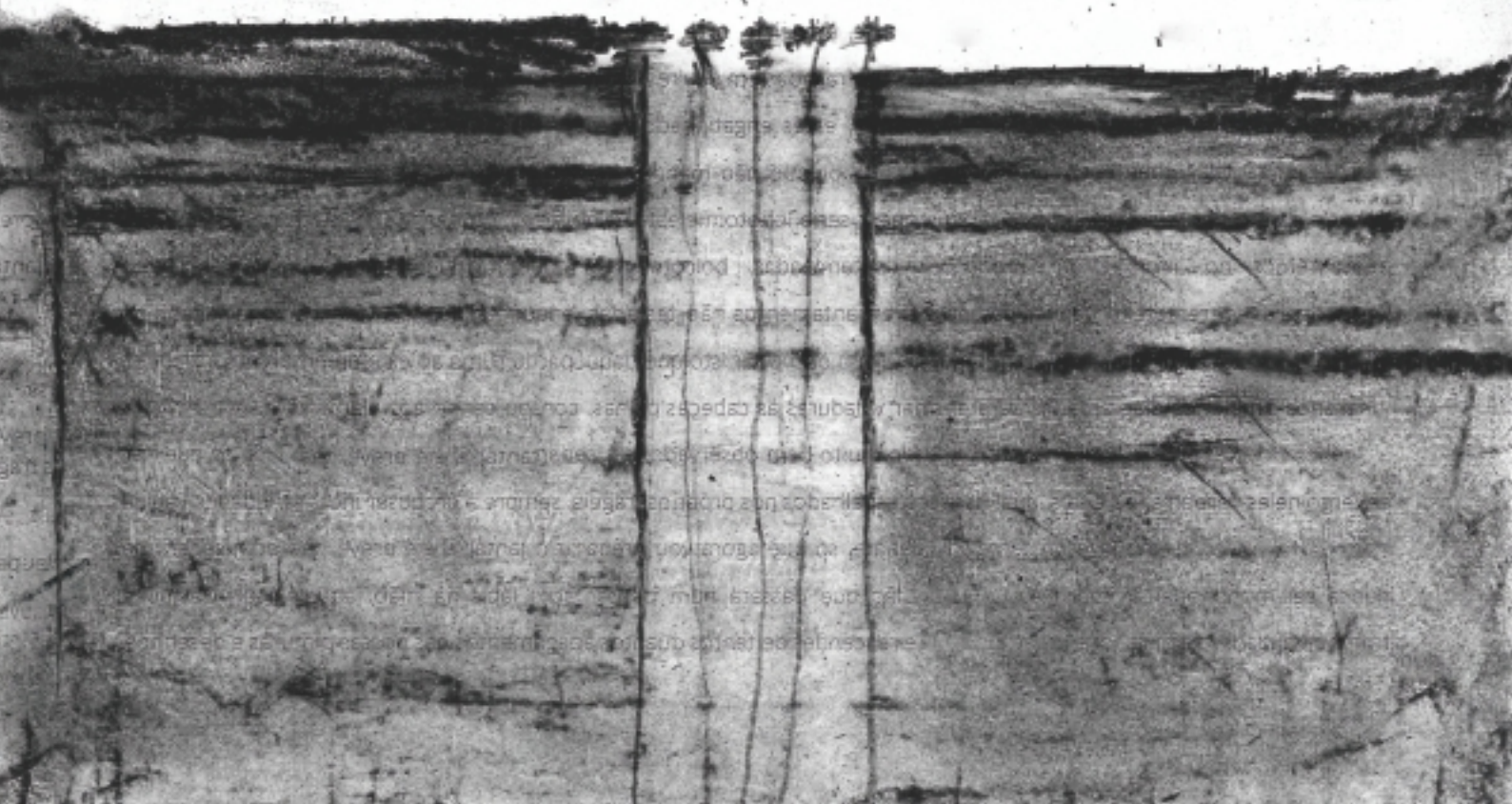
urte

?

?

?





Observações

Orte

O termo “orte” foi criado pelo artista Nelson Leirner. O crítico Tadeu Chiarelli comenta: “Orte... ort: prefixo de origem grega (Orth(o)-) que designa correto, reto, exato, direito, esclarecido. Aqui está a segunda definição de ort (ou orte) na obra de Nelson, aparentemente contra aquela primeira: uma subverte, desorienta; a outra, coloca no eixo. Porém, a orte de Nelson subverte corrigindo ou corrige subvertendo porque o ortista possui, efetivamente, essas duas facetas. Ele é o demolidor e, ao mesmo tempo, aquele que instaura, que esclarece.” (CHIARELLI, 2002, p. 22)

Delinquência acadêmica

Referência ao texto *A Delinquência Acadêmica* (TRAGTENBERG, 2004), de autoria do sociólogo e professor Mauricio Tragtenberg (1929-1998). O autor reflete sobre a sobrecarga burocrática nas instituições de ensino, seus motivos e alternativas para o enfrentamento deste problema.

Liberdade artística como mero fetiche

Alusão às palavras do filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman que, numa entrevista publicada no caderno Aliás de O Estado de São Paulo, se refere à liberdade a autoridade do artista como um fetiche utilizado pela tecnoburocracia para escamotear o autoritarismo contemporâneo.

Sisifiano

Relativo ao mito grego de Sísifo, condenado por Zeus a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha. Próximo do seu objetivo, a pedra rolava montanha abaixo, obrigando o personagem a executar o mesmo trabalho *ad aeternum*.

Escrita automática

Método basilar do movimento surrealista inaugurado no livro *Les Champs Magnétiques* (Os Campos Magnéticos, 1921), de Philippe Soupault e André Breton. Teve sua importância descrita no próprio *Manifesto Surrealista* (1924): “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” (BRETON, 1924). Este método é tributário da livre associação de Freud, que empregava a velocidade para evitar censuras racionais, liberando assim conteúdos subscientes: “um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento” (BRETON, 1924). Mas a livre associação, um dos pilares da psicanálise, antecede Freud. Em 1788, Schiller já defendia o respeito à “livre ideia incidente”, em uma carta à Körner. Freud havia lido, em sua adolescência, um ensaio de Ludwig Börne, *A Arte de Tornar-se Um Escritor Original em Três Dias*, cujo exemplar conservou em sua biblioteca particular até o final da vida. O autor propunha: “Pegue algumas folhas de papel e escreva por três dias seguidos, sem enganos e fingimentos, tudo que lhe vier à cabeça. Escreva o que você pensa de si mesmo, de sua esposa, da guerra dos turcos, de Goethe, do processo criminal de Fonk, do dia do juízo final, dos seus superiores. No final do terceiro dia, você ficará espantado com o que você teve de pensamentos inusitados, todos eles provenientes de você.” (BÖRNE, 1823, tradução nossa)

Tornado visível

Referência ao texto de Paul Klee em sua *Teoria da Arte Moderna*, onde se lê: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível.” (KLEE, 2007, p. 35, tradução nossa)

Möbiano

Referência a Auguste Ferdinand Möbius (1790-1868), matemático que em 1858 descobriu uma superfície estranha, uma fita que conformava um objeto topológico, hoje comumente lembrado para simbolizar continuidades infinitas.

4.6

Cadernos de esboços

Cadernos de esboços são ferramentas da inventividade artística. Acolhem o registro imediato de ideias passageiras ou insistentes. São suporte para desenhos a partir de observações *in loco* ou para rascunhos de projetos. É onde anotamos ou desenvolvemos especulações acerca dos assuntos e dos métodos constitutivos dos nossos territórios poéticos. Ao longo de suas páginas traçamos, trançamos, transitamos e transamos fluxos inventivos.

Cadernos de esboços: alguns autores brasileiros usam o termo em inglês, *sketchbooks*, num vício corriqueiro na linguagem coloquial ou acadêmica (ver *complexo de vira-latas linguístico*, glossário, p. 279). Consideramos haver situações para o emprego coerente de estrangeirismos. Seja por conta da sua conjuntura histórica, seja para preservar sua contextualização a uma determinada cultura ou movimento artístico. Ou, ainda, por fidelidade a um conceito autoral. Neste caso, porém, não encontramos plausibilidade para designar este instrumento em outra língua. Daí nossa escolha por fazê-lo em nossa própria. Tanto por lealdade amorosa à Flor do Lácio como também para enfatizar, via palavrado familiar, duas questões significativas: a cadernidade desta ferramenta e a esbocidade do seu conteúdo.

Este subcapítulo reescreve, revisa, recontextualiza, expande e complexifica nossas primeiras reflexões sobre o tema, publicadas nos artigos *Cadernos de Esboços: Documentos Processuais em Rizomas Poéticos* (in POETICAS ES 2018 - Anais do Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas artes. Vitória - ES: PROEX - UFES, 2018. v. 1. p. 252-258) e *O Desenho e a Escrita Tal Como Rizomatizados em Cadernos de Esboços* (in REV OL VER - pontos e contrapontos da resistência: o papel da arte no devir, Anais da Jornada de Pesquisa em Arte UNESP 2019 - 3a. Edição Internacional. São Paulo - SP: Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes, 2019. v. 1.)

Caderno: punhado de folhas de lâminas de papel, tecido, plástico, metal, madeira etc., agrupadas por costuras, grampos, espirais, fitas adesivas, cola, dobradiças, anéis, laços, ímãs, dobras, encaixes... Enfim, quaisquer artifícios a dispor tais lâminas sequencialmente, transformando-as em páginas, como as de um livro. Uma alternativa à dispersão das folhas soltas ao léu. Uma busca por ordenação frente a vertigem causada pelo aglomerado de projetos, profusão de trabalhos iniciados, sobrecarga de demandas e acúmulo de apontamentos. Porque mesmo quando folhas dispersas encontram coerente organização e armazenamento em gavetas, envelopes ou caixas, ainda assim não apresentam a condição daquela sequencialidade ordenada, a paginação naturalizada em nossa secular cultura livresca. Vários artistas fazem alusão a um fetichismo desta materialidade instaurada pela encadernação. Um flerte com os demais documentos bibliográficos, inevitáveis formadores da nossa bagagem poética. Um anseio consciente ou inconsciente de colocar nossa autoria numa estante, prestigiada pela vizinhança de outros livros, estes artefatos ilustres.

Esboço: do italiano *sbizzo*. Desenho preliminar, intermediário, descritivo, avaliativo ou memorativo de uma empreitada artística. Bosquejo. Rascunho. Debuxo. Escorço. Conjunto de traços que resumem, fazem síntese ou previsão de uma obra, apresentando de forma esquematizada as características poéticas, funcionais ou

estruturais para autories e fruidories. Noção inaugural.
Procura de definição. Desenho inicial para executar um trabalho.
Traçado que especula algo a aperfeiçoar ou desenvolver.
Delineamento originário. Coletivo de riscos aspirantes a trabalho artístico. Representação e/ou apresentação de ideias para avaliar e/ou desencadear o fluxo de outras ideias. Desígnio para a execução de uma obra ou para simples ensaios.
Linha elaboradora. Vulto incipiente. Ação processual. Receptáculo de correções, tentativas, ensaios ou contemplação crítica.
Mediação projetual breve ou prolongada, provisória ou perene.

Caderno de esboços: ora acompanhando trajetos cotidianos, ora em derivas sistemáticas/ocasionais, viagens a trabalho, excursões ao deleite, amistosos bate-papos, tediosas reuniões, visitas a exposições, incursões de pesquisa... Ora como ferramenta exclusiva, ora junto aos demais instrumentos de trabalho, ora à cabeceira da cama... O caderno é recipiente para acolher induções poéticas que, por conta de sua serendipidade, não agendam chegada. A portabilidade é característica importante. Carregar um caderno nos instrumentaliza para ficar na tocaia. Atavismo de caçador/coletor? Ou, tal qual agricultor, arar no papel, semear pigmentos rumo ao frutificar de *pulsões escópicas* (ver glossário, p. 296)?

4.6.1

Documentos? Riscos? Rastros?

Risco: nos dicionários em português, a palavra designa: 1) situação ou probabilidade de perigo; 2) linha, traço, sulco ou incisão feita em superfície ou volume; 3) delineamento, plano, projeto, modelo; 4) na gíria, golpe com instrumento cortante. Assim, temos definições familiares a todas as artes visuais, pois esta é uma operação usual em desenho, pintura, gravura, escultura, performance, instalação ou vídeo. Nas definições relativas ao perigo, porém, os dicionários deixam de observar que no risco também há a possibilidade de êxito. Algo que só contemplam nas definições do verbo “arriscar”. Ora, em arte este viés do risco é uma condição vital. Se por um lado existe o prejuízo de um trabalho com fraca reverberação poética, também há a possibilidade de uma perda irreparável para o artista, como nos inúmeros casos onde ele não alcançou o esperado. Ou, depois de consegui-lo, perdeu. Pode haver até um risco de vida, como em muitas performances de Marina Abramovic, risco onde também se situa a potência poética. Pode haver atitudes inconsequentes em certas ousadias. Mas pode também haver muita responsabilidade quando, utopicamente motivado, o artista se posiciona no constante flerte com o perigo. Onde há o risco, fora da zona de conforto, coexistem possibilidades de expansões.

Rastro: (ou rasto) marca, sinal, pista, indício, percurso, caminho, trilha, encalço, pegada, treita, registro, evidência, prova ou vestígio de algo feito ou que por ali passou.

Documento: registro intelectual, sensorial ou poético que apresente potencialidade ou efetividade comprobatória, deliberadora, informativa, solicitante, instrutiva, autenticadora, recomendativa, anunciadora, elucidativa ou testemunhal em referência direta ou indireta a condições, protagonismos ou fenômenos tempoespaciais.

Agregando “documentos” à definição de cadernos de esboços, podemos dizer que estes são **documentos inventivos**: documentos de riscos e rastros das dinâmicas inventivas.

Em *Arquivos da Criação: Arte e Curadoria*, Cecilia Salles define “documentos de processo” como “todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação” (2010, p. 15). Sobre os desenhos preparatórios de Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim, Salles registra suas interpretações pessoais dos esboços e escritos destes artistas:

Para Regina Silveira, o desenho preparatório é seu campo de trabalho de transformação da fisicalidade do objeto; o desenho mostra-se, para Goldberg, como o espaço de registro do progresso de suas reflexões, ou seja, o campo de trabalho intelectual. Já para Jardim [...] os documentos revelam-se como obra, pois sua obra é o próprio processo de transformação que os cadernos registram e preservam. (SALLES, 2010, p. 37)

É, porém, a partir da obra de Daniel Senise que autora discorre com maior desenvoltura sobre a inventividade de um artista visual. Ela se debruça sobre dezessete “livros” produzidos entre 1988 e 1999. Foram nomeados assim por Senise em função da capa dura que, segundo o artista, confere maior solidez, diferenciando-se de um caderno.

A primeira publicação de Salles, *Crítica Genética: Uma Introdução*, ainda era tributária da ideia de um instante primordial (*arché*) artístico. Uma concepção compartilhada pelos pesquisadores da Crítica Genética, entre os quais ela se situava. Desvincilhada desta abordagem, a autora afirma em *Arquivos da Criação* que não há linearidade progressiva no ato inventivo. Assim, segundo Salles, os registros de Senise se estabelecem durante um percurso de observações, apontamentos e maturações. São retomados de diversas formas: verbais (escritas) ou visuais (desenhos, colagens etc.). Estes registros contém elucubrações sobre o fazer artístico em contexto amplo (sistema de arte, referências artísticas, histórias da arte) e sobre o contexto autoral (ensaios imagéticos, anotações reflexivas sobre projetos ou obras realizadas). Num apontamento datado de 28 de abril de 1992, por exemplo, Senise questiona a pertinência de uma linguagem num trabalho contemporâneo e responde:

Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim, porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. (Senise in SALLES, 2010, p. 82, sublinhado e caixa alta no original)

Identificamos aí uma referência de Senise ao suposto protagonismo da autoria individual, mesmo admitindo a impregnação social. Protagonismo este preconizado durante períodos artísticos antecedentes, cujos resquícios ainda ecoam, anacrônicos, contemporaneidade afora. Com devidas ressalvas ao descompromisso inerente a uma anotação não destinada a uma teorização publicável, mas sim a uma especulação íntima, consideramos importante ponderar a respeito. Como já comentado em subcapítulo anterior, a condição do “gênio”, nascida no Renascimento como justificativa para a independência do artista individual foi exacerbada no Romantismo, mas começou a se evidenciar equivocada a partir do Modernismo. Hoje já é consensual abordar a autoria como uma relação complexa, estabelecida entre vários sujeitos, com hierarquia difusa, dispersa ou não identificável. Uma relação muito problemática.

Então, precisamos flexibilizar e contextualizar as palavras de Senise. Se tratam de um especular em ambiente íntimo, o caderno, só posteriormente tornado público pela pesquisadora.

Aqui se evidencia a necessidade de um cuidado na fruição dos cadernos de esboços: suspender quaisquer críticas demasiado incisivas. Pois a postura do artista, em sua inventividade, deve ser a de abertura a “*errar*” (ver glossário, p. 283). Assim, entre aspas,

pois a compreensão da condição especial da errância em arte, abaliza atitudes coerentes para a pesquisa destes documentos. Penso que vale aqui apenas o registro, contextualizado, de tais ocorrências contraditórias, desarticuladas ou equivocadas. Talvez por conta disso Salles não se posiciona diretamente sobre esta questão. Sabiamente, ela apenas toma como objeto de análise estas palavras de Senise para refletir sobre o caráter introspectivo do apontamento.

No entanto, sobre o caráter expandido da autoria, isto é, não restrito à individualidade, já no início do livro (SALLES, 2010) a autora enuncia que os vários aspectos relacionados com os “processos criativos” (ou “dinâmicas inventivas”, conforme propomos no subcapítulo 4.2) acontecem em “redes da criação” (ou “rizomas poéticos”, conforme propomos no subcapítulo 4.3).

4.6.2 Análises de casos

Em 1991, Richard Serra realizou uma série de desenhos durante uma visita à capela Notre Dame du Haut, projeto de Le Corbusier. Feitos à carvão, num caderno para desenho de origem comercial, estão publicados no site do Museu de Arte Moderna de São Francisco. O artista indica ser esta prática “apenas uma maneira de manter o meu olho em sintonia com a minha mão” (SERRA, 2011, tradução nossa), referindo-se ao caderno como lugar para um exercício intrínseco à ação artística. Em seguida afirma: “Eu não os mostro porque penso neles mais como coisas que pretendo refletir em anotações.” (SERRA, 2011, tradução nossa), num comentário que vai na mesma direção das observações anteriores sobre os apontamentos de Daniel Senise. E ainda: “Não os abordo como naquela história de desenhos autônomos que expandirão o vocabulário, mas penso neles como subtexto para minha visão e como um diário” (SERRA, 2011, tradução nossa), indicando o caderno não como instrumento para arroubos virtuosísticos ou experimentalismos, mas para configurar um ambiente íntimo.

Richard Diebenkorn dizia que seus cadernos eram seu “estúdio portátil”. Por conta do caráter experimental e introspectivo do conteúdo, eles foram preservados da exposição pública pela esposa após a morte do artista. Passados 21 anos, ela, por fim, decidiu doá-los ao Iris & B. Gerald Cantor, Centro de Artes Visuais da Universidade de Stanford (Califórnia, EUA).

Os 29 volumes, que contém 1.045 desenhos, foram então convertidos em arquivos eletrônicos e disponibilizados na internet. Em suas páginas nos deparamos com cenas domésticas e cotidianas, retratos, objetos, paisagens locais e registros de viagens, além de estudos para pinturas. O fruidor neófito poderá julgá-los desenhos inseguros, vacilantes ou mesmo amadores. Porém, são traços de um artista que não *joga para a torcida* (ver glossário, p. 289). Diebenkorn suspende o já conhecido, oportunizando a aventura de uma percepção descontaminada.

A seguir problematizaremos alguns pontos dos documentos inventivos de um dos artistas entrevistados pelo professor Charles Watson. Trata-se de seu ex-aluno e atual integrante da sua equipe de professores, Cadu (Carlos Eduardo Felix da Costa). Provocado a descrever os meandros inventivos do desenhar, relata:

Tem uma fase em que eu desenho para tentar não exatamente visualizar a ideia, que é o que trabalhamos muito no curso de desenho Procedência & Propriedade, mas para eu me colocar num estado perceptual que me possibilite observar o mundo, beliscar o mundo de uma maneira mais atenta. Então, o desenho começa assim: eu começo fazendo anotações, pequenos desenhos. Mas eu tenho um processo – que já nem sei quando começou – muito rigoroso de anotação das minhas coisas; eu anoto tudo o que eu acho interessante e revisito aquilo depois. Nos momentos de banzo, nos momentos em que eu não sei o que fazer, que estou sofrendo aquela melancolia, eu vou folhear as anotações e ver o que está faltando olhar, o que eu deixei para trás. Mas, confesso para você, Charles, que eu não sei identificar quando uma ideia surge nova, porque eu estou sempre tendo a sensação de que ficou alguma coisa faltando no trabalho anterior e dali eu posso voltar e continuar. (Cadu *in* WATSON, 2015b, p. 72)

Este relato exemplifica procedimentos já mencionados no subcapítulo anterior como inerentes ao contexto de um caderno de esboços. Cadu escolhe o termo “rituais” para referir-se a uma prática indutora de um estado mental receptivo a novas ideias. Indica a série *Swiss Made*, de 2004/2016, desenhos que, embora não integrem cadernos, apresentam algo da sua dinâmica. São feitos usando a carga inteira de um lápis de cor ao longo da primeira hora de jornada no ateliê, como “aquecimento”. Outro tipo de exercício são os “papéis gêmeos”: o da esquerda recebe intenções premeditadas; o da direita, aquilo que o artista supõe não ter coragem de fazer. Depois, ele inverte as posições e aí precisa “negociar” com informações não previstas. Isto revelaria “coisas da minha mão, são coisas do meu olho, que eu não esperava de mim mesmo” (Cadu in WATSON, 2015b, p. 73).

Segundo Charles Watson, o caderno de esboços é um dos instrumentos para colocar ideias no mundo. Como enfatiza em cursos e palestras, ter ideias não torna você “criativo”. Colocá-las no mundo, sim. Daí a importância do caderno de esboços, como comenta ao prefaciар o livro *Sketchbooks: As Páginas Desconhecidas do Processo Criativo*:

A dificuldade em “ver” um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo neste processo, um meio termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* (primeiros pensamentos), sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato. (Watson in ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p. 8)

A partir de um esboço, uma nota, um conceito diagramado ou uma simples lista de palavras, o trabalho começa. Novos elementos são agregados,

novas direções tomadas, acertos ou bobagens evidenciadas, potentes surpresas (serendipidades) vêm à tona. Enquanto no platônico “mundo das ideias”, nada temos, de fato. Quando de alguma forma presentificado, aí sim, existe um início de trabalho.

O caderno de esboços é o que Watson chama “pedágio de pensamento”, onde “paramos ideias passageiras e cobramos delas” (Watson *in* ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p. 9). E conclui: “O caderno pode ser fascinante, e muitos são, mas isso é dispensável. O caderno é essencialmente um lugar de processo e iminências, e este é o seu fascínio” (Watson *in* ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p. 9).

Reconhecer os cadernos de esboços como instrumentos para induções poéticas, não só em nossa própria experiência artística, mas também através dos testemunhos de outros pesquisadores e artistas é importante para intensificar seu uso entre colegas e alunos.

Na mesma direção, disponibilizar o conteúdo de tais cadernos em locais de exposições pode ser uma estratégia para expandir a fruição poética. É importante (re)conhecer os meandros poéticos não só de/em trabalhos reconhecidos e consolidados. Mas sobretudo de/em tentativas, fracassos, desacertos, rearranjos, buscas, encontros, desencontros, reencontros, entraves, desentraves, devires, desfrutes, transgressões, reformulações, penares, confrontos, vacilos, errâncias...

4.7

PictoDialogia 6: Caderno de riscos e rastros

As páginas do caderno que apresentamos a seguir tiveram suas dinâmicas inventivas entre o início de 2017 e agosto de 2021. Ao contrário de outros cadernos, de um tempo espaço menor, este se desenvolveu no percurso de nosso doutoramento. Decidimos experimentar numa extensão e densidade maiores.

De *Caderno de Esboços* a *Caderno de Riscos e Rastros*. De folhas sequenciais a páginas com cortes, vazando conteúdos ou os simetrizando. Anotações de leituras, aulas, palestras e reflexões que, depois de transportadas para arquivos eletrônicos, tiveram riscos e rastros transformando-se em experimentações desenhopictóricas.

Há desenhos/pinturas de observação “externa”, para colocar o olho e a mão em mutualismo com o mundo, como ensinou Serra. Há desenhos/pinturas de observação “interna”, para colocar os elementos compositivos ora em lúdico jogo, ora em vigor conceitual. Há pedaços do mundo em colagens. Interferências de crianças. Projetos. Registros da visita a um sítio de gravuras rupestres. Poemas. Desenhar o violão para tocá-lo expansivamente... O olho afeta o ouvido? A mão e o olho que desliza contornos, texturas, luzes e sombras simetrizará o dedilhar e pulsar das cordas?

Publicar o caderno ou mantê-lo reservado? Incubar a experiência?

A pulsão escópica (ver glossário, p. 296) atua sobre cada ensaio, avessa ao *jogar para a torcida* (ver glossário, p. 289). Uma lição aprendida em nossa adolescência nos relatos dos percursos de artistas como Bob Dylan.

Décadas depois, confirmamos esta determinação em suas *Memórias*:

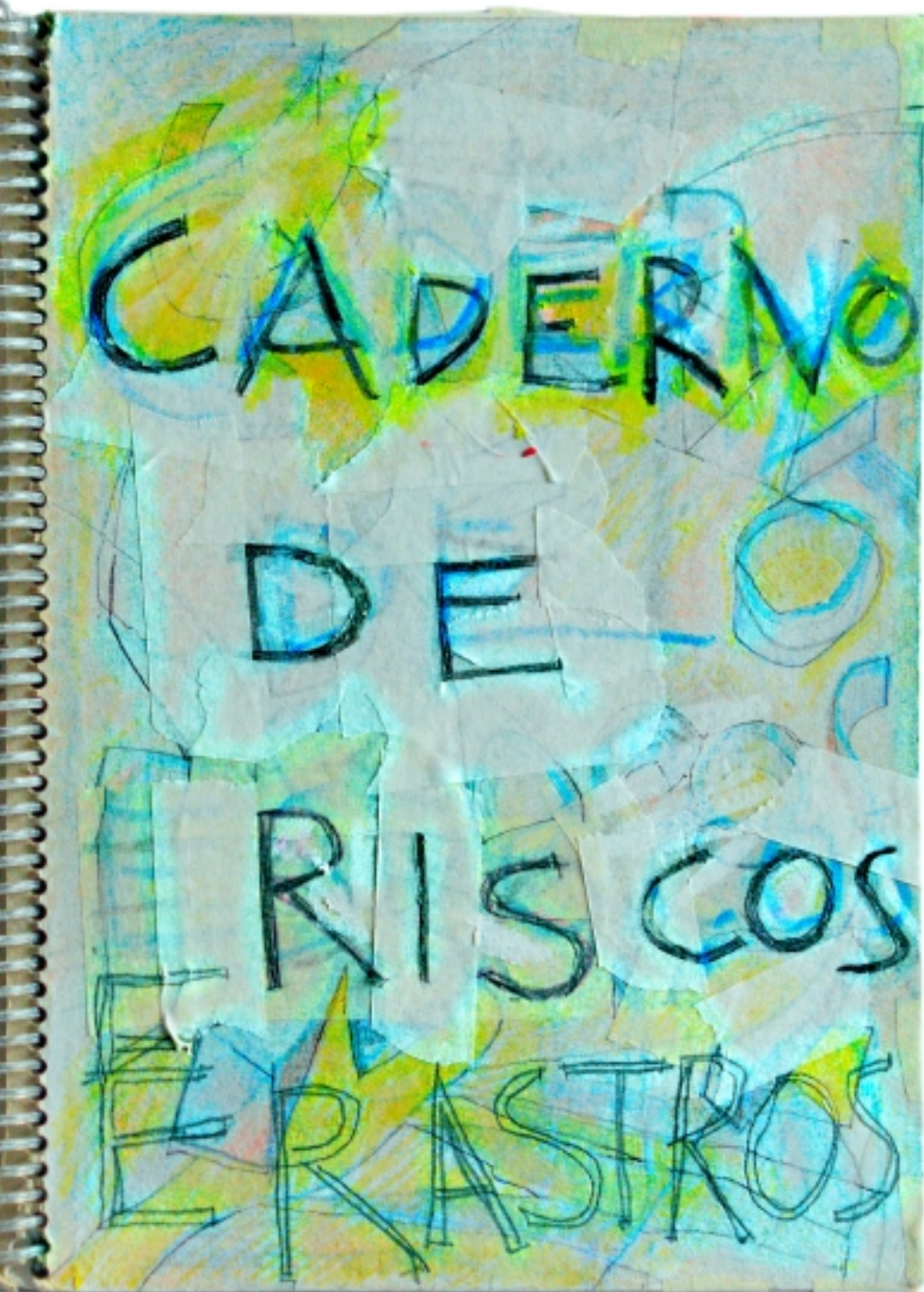
“A maioria dos outros artistas tentava conseguir aceitação para si mesmos em vez da canção, mas eu não me interessava em fazer isso. Comigo, a coisa era fazer a canção ser aceita.” (DYLAN, 2016, p. 25)

Cores de uma página contaminam outra. Vontades de simetria.

Páginas abertas viram borboletas, aí o caderno fechado é casulo.

Envoltório papélico amalgamando riscos e rastros. Holometabólicos, cadernos também se metamorfoseiam. Necessitam o período de pupa, estágio intermediário entre larva e imago.

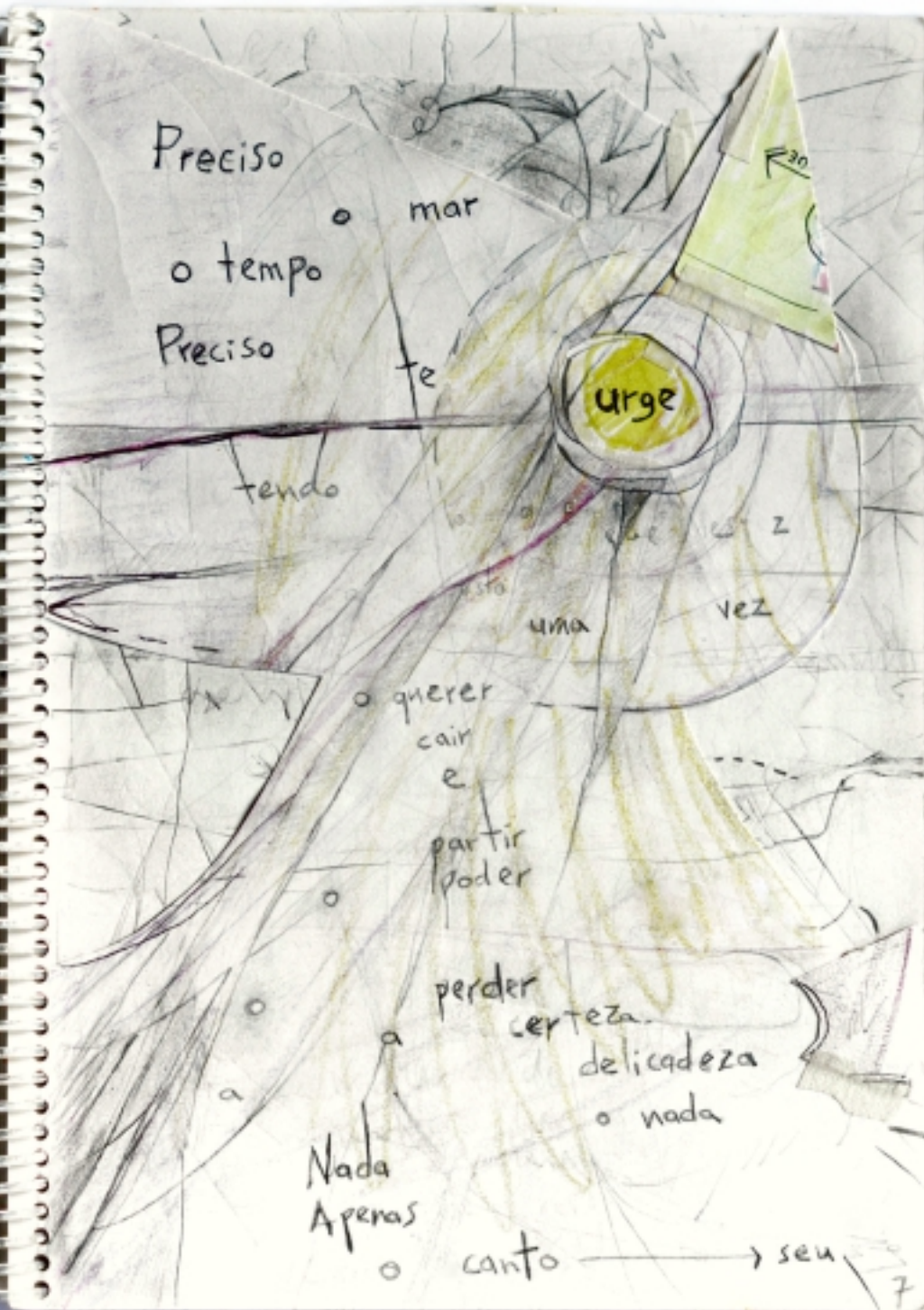
























5

E por aí vamos

5.1

Reflexões inventivas

Ao cartografar as dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão da pintura, procuramos uma abordagem que desse conta de alguns fatos históricos significativos, bem como de reflexões teóricas recorrentes. Desenvolver uma narrativa panorâmica nunca foi nossa pretensão. Nem poderia sê-lo, pois nossa formação é artística, não historiográfica. Nos propomos, isso sim, a um percurso que investigasse estas dinâmicas considerando singularidades e conjunturas como disparadores poéticos, sem descuidar dos aspectos históricos e teóricos.

Quanto à interrogação inicial sobre o “campo expandido” da pintura contemporânea ser, na verdade, reexpandido, nossa resposta é afirmativa. Os subcapítulos 2.2 e 2.3 são os principais indicadores nesta direção. Portanto, no nosso entender, a expansão não é um evento recente, como normalmente considerado.

Avaliamos que a condição expandida é inerente à própria natureza pictórica. Sua expansão primordial não foi apenas tempoespacial (capítulo 2), mas também inventiva (capítulo 4). Suas próprias origens são difusas, em persistente indeterminação. Sempre buscaremos este *arché*, mas ele estará sempre além, feito horizonte: nos parece um enquanto estáticos, mas já é outro quando em movimento.

O “quadro” é uma configuração de superfície planar, retangular, com bordas e sem especificidade do sítio. Embora tenha se tornado tradicional, não é a condição natural da pintura. A linguagem pictórica se constitui no mundo enquanto narrativa simbólica. Seja no quadro, seja fora. Todas as possibilidades de jogos configurativos permanecem em campo, embora tenham perdido validade os arroubos “vanguardistas” que apontavam esta ou aquela configuração como superada, como faziam os modernistas. “O novo sempre vem”, ecoando Belchior (1976).

Nascida expandida, a pintura se planificou numa necessidade cognitiva. Desenvolveu para si um suporte idealizado, lugar simbólico descolado da vida comum. Estabeleceu bordas, para demarcar outro mundo dentro deste mundo. Adotou uma superfície plana, fora das triviais curvaturas tempospaciais. Mas paradoxalmente reafirmou esta mesma vida, este mundo, este tempospaço.

A busca pela “essência da pintura” desencadeou a “morte da pintura”, a morte que nunca houve. Continuamos a pintar, teimosos, nutridos do fruto que nos exilou do jardim das ingenuidades. Voltar ao paraíso? Não, grato.

O que foi anunciado expansão se revelou reexpansão. O que não era apenas espacial, era tempospacial. E era eletrônica. E inventiva.

As dinâmicas inventivas ampliam a potência poética da pintura através da autoconsciência do fazer pictórico. Durante a fase da expansão primordial,

estas dinâmicas desenvolveram a linguagem pictórica como instrumento simbólico. Assim, a pintura foi ao mesmo tempo resultado e propulsora da expansão cognitiva dos *sapiens-demens* e neandertais. Na fase de planificação, um percurso de milênios, as dinâmicas inventivas sistematizaram um suporte pictórico preferencial, bem como técnicas, materiais, instrumentos, métodos e teorias atrelados a este suporte. Na fase de reexpansão, elas operaram um incremento exponencial da reflexão crítica/teórica em mutualismo com a prática. O mesmo ocorreu através da interdisciplinaridade. Avaliando estas características, propomos a nomeação “dinâmicas inventivas” em vez do termo “processo criativo”, que consideramos inadequado por suas contaminações místicas, produtivistas e teleológicas.

A reexpansão eletrônica da pintura é comumente – e equivocadamente, como tentamos demonstrar – chamada “digital”. Entre as três formas de reexpansão é a única nunca experienciada antes, devido ao ineditismo tecnológico. Esta modalidade ainda é alvo de ufanismos por um lado e preconceitos por outro. Mas pensamos que sua potência poética merece ser reconhecida, como procuramos demonstrar a partir dos exemplos de David Hockney e Elena Asins.

Os ensaios artísticos *PictoDialogias* foram desenvolvidos em mutualidade com a reflexão e investigação teórica desta tese. Buscaram, ao mesmo tempo, problematizar e responder aos temas eleitos. Embora outros ensaios

tenham sido desenvolvidos durante nosso doutoramento, as PictoDialogias publicadas aqui foram aquelas suficientemente maturadas para integrar a tese.

A PictoDialogia 1 (Ensaiglossado 004) buscou uma abordagem poética que expandisse a primeira sistematização teórica do nosso doutoramento: a organização de um glossário da pesquisa. Este, por sua vez, se encontra em construção permanente.

Na *PictoDialogia 2 (Estação Araraquara)* refletimos sobre a planaridade e retangularidade da pintura, bem como sobre a construção de um tempoespaço ilusionista dentro do “quadro”. Ao mesmo tempo, este ensaio dialogizou a especificidade do sítio.

A condição tempoespacial da pintura foi a protagonista da *PictoDialogia 3 (Branco sobre Preto e Branco)*, quando/onde rearticulamos um trabalho da série *O Bagaço da Pintura* no tempoespaço expositivo.

Na *PictoDialogia 4 (Isto não é um erro do sistema)* trabalhamos a reexpansão pictórica eletrônica numa série de pinturas desenvolvida num dos menores, mais versáteis e baratos equipamentos pictóricos: um telefone celular. Estão publicadas aqui numa seleção de suas instâncias inventivas, dispostas graficamente de acordo com suas demandas poéticas. O filme resultante está disponível em <youtu.be/UDyVpfwyRSg>.

A PictoDialogia 5 (Arte? Erte? Irte? Orte? Urte?) foi composta por texto e imagens abordando a tensão arte versus tecnoburocracia. A narrativa se dá à revelia de uma interpretação objetiva. Catarse, desabafos, protestos e desacatos.

Para investigar um singular instrumento de reexpansão inventiva, o caderno de esboços, publicamos aqui algumas páginas daquele de nossa própria autoria, desenvolvido num tempo espaço expandido: todo o período de doutoramento. Por isso foi nomeado como *PictoDialogia 6 (Caderno de Riscos e Rastros)*.

As etapas dos últimos oito meses de redação desta tese foram desenvolvidas num programa para editoração gráfica e desenhos eletrônicos vetoriais, o CorelDraw. Assim, viabilizamos uma flexibilidade composicional, onde imagens e texto se retroalimentassem. Instauramos este mutualismo enquanto todos os capítulos ainda estavam se ajustando, pois nos pareceu importante uma coerência interna entre os temas focados e a própria dinâmica inventiva. Um editor de textos favorece uma construção linear, ao passo que o editor gráfico permite rizomaticidade. Também nos pareceu importante que o arquivo resultante não fosse uma mera “formatação final”, mas contivesse a maturação de nossos pensamentos plasmados em sua própria forma.

Em nosso percurso artístico constatamos a persistência de mal-entendidos sobre as dinâmicas inerentes à nossa atividade, abordagens equivocadas induzindo à baixa potência poética. Quando desarticulados os equívocos, não raro se desencadeia uma sucessão de eventos de grande fertilidade inventiva, reverberando no coletivo. Daí nossa primeira iniciativa da investigação de mestrado e doutorado em organizar um glossário para a sistematização conceitual e catalogação de questionamentos. Embora Deleuze e Guattari aventurassem, no início de *Mil Platôs I*, a possibilidade de uma leitura não linear daquele livro, ele se configurou de maneira sequencial. Nada há, textual ou graficamente, que induza uma leitura a partir de qualquer ponto, como propõe os autores. No entanto, um glossário, assim como um dicionário ou um jornal, embora organizados sequencialmente, viabilizam uma leitura e escrita rizomática. Por esta razão, ainda que muitos verbetes do glossário fossem incorporados ao texto, decidimos publicá-los nas páginas seguintes. São indicadores da nossa construção poética. Ou novos brotos do rizoma investigativo.

Entre tantas provocadoras contribuições da banca de qualificação, uma foi decisiva: “fazer da tua tese uma festa para os olhos”. Nos momentos mais difíceis da pesquisa, a lembrança desta frase nos resgatava às condições singulares do artista-pesquisador. E assim desencadeava mudanças importantes cujos resultados, esperamos, contribuam para elucidar as questões apontadas. Ou perturbá-las ainda mais.

5.2

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Teoría estética. Barcelona: Orbis, 1983.
- ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. 2. edd. Tradução de A.S. Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- ALMEIDA, Cezar de. BASSETTO, Roger. Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo. São Paulo: Editora Ipsis, 2010.
- ÁLVAREZ, Javi y SEVILLANO, Olga. Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins. Museo Reina Sofía. Disponível em <www.museoreinasofia.es/actividades/documental-elena-asins>. Acesso em 7 de junho 2020.
- AMORIM, Celso Luiz Nunes. Breves Narrativas Diplomáticas. Editora Bemvirá, 2017. Edição Kindle.
- ARISTÓTELES. Física. Introducción, traducción y notas de Guillermo R. De Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- ARSUAGA, Juan Luis. Conferencia Don Juan Luis Arsuaga: “La Saga Humana”, em 22/11/2014. Valencia: UPV Campus Alcoy, 2014. Disponível em <youtube.com/watch?v=aGqn5QpkJ3Y&t=1592s>. Acesso em 14 nov. 2019.
- ASINS, Elena. CARA A CARA ELENA ASINS - 1 DE MARZO DE 2012 - CANAL 6 NAVARRA. Canal6Navarra (Youtube), 2012. Disponível em <youtube.com/watch?v=fpkWpityFus&t=1s> Acesso em 17 out. 2020.
- ASINS, Elena y BORJA-VILLEL, Manuel. Fragmentos de la memoria. En: Inaudible. Exposiciones temporales y ciclos de cine [radio en línea]. 8 de julio de 2011. Madrid: RRS. Radio del Museo Reina Sofía, [9’07 min.]. Disponível em <radio.museoreinasofia.es/elena-asins>. Acesso em 25 out. 2020.
- BAQUEDANO, Enrique. Una visión personal de Altamira. Conferencia del ciclo “Arte rupestre”, em 16/05/2017. Madrid: Fundación Juan March, 2017. Disponível em <youtube.com/watch?v=RsqoU6oFqXc&t=676s>. Acesso em 12 nov. 2019.
- BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2006.
- BAYLES, David & ORLAND, Ted. Art & Fear: Observations On the Perils (and Rewards) of Artmaking. Santa Cruz: Image Continuum Press, 2001.
- BBC Documentary: How Art Made The World - To Death And Back, Episódio número 5, 2005. Disponível em <youtube.com/watch?v=PhJ4_vnQ_As>. Acesso em 21 jul. 2014.
- BELCHIOR. Como Nossos Pais. in Alucinação. Rio de Janeiro: Gravadora PolyGram, 1976.
- BELTING, Hans. Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BERGSON, Henri. A evolução criadora. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BÍBLIA. Eclesiastes 12. Disponível em: <www.bibliaonline.com.br/acf/ec/12>. Acesso em 23 jun. 2014.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. Tradução de Taís Ribeiro. São Paulo: Revista Ars, 2006.

BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2012. Edição Kindle.

BÖRNE, Ludwig. Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden. 1823. Disponível em: <www.autoren-magazin.de/200.0.0.1.0.0.phtml>. Acesso em 23 jan. 2018.

BORRIAUD, Nicolas. Radicante. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BREA, José Luis. Las tres eras de la imagen (Estudios Visuales). AKAL, 2010. Edição Kindle.

BRESSER PEREIRA, L. C. Tecnoburocracia e contestação. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BRETON, Andre. Manifesto Surrealista. Marxists Internet Archive. Disponível em <www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Acesso em 27 maio 2021.

CAMPOS, Augusto de. Poesia 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, Cid. Tempo espaço. In No Lago do Olho. Dabliú, 2001.

CARROLL, Lewis. Silvia y Bruno. Akal, 2013. Edição Kindle.

CASTRO, Amílcar. Entrevista a José Carlos Santana. O Estado de São Paulo 9/05/1998. Caderno 2, p. D7. Disponível em: <acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19980509-38188-nac-0075-cd2-d7-not>. Acesso em 20 fev. 2015.

CASTRO, Ruy. Sem combinar com os russos. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 2021. Disponível em <www.jornalcorreiodamanha.com.br/opiniaio/6035-sem-combinar-com-os-russos>. Acesso em 12 jul. 2021.

CHEN, Lu. Wolf, Aaron B., Fu, Wenqing, Li, Liming, Akey, Joshua M. Identifying and Interpreting Apparent Neanderthal Ancestry in African Individuals. Cell Journal. Elsevier Inc., 2020. Disponível em: <doi.org/10.1016/J.CELL.2020.01.012>. Acesso em 12 ago. 2021.

CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner: arte e não arte. Versão em inglês de Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Galeria Brito Cimino, Takano, 2002.

CHIPP, Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. In Encontros Contemporâneos da Arte - Crítica como Criação. Canal matizarfilmes. Disponível em: <youtube.com/watch?v=qSePpzx2kr0&list=PL8D62B41E27FE0723>. Acesso em 27 jul. 2021.

CRIMP, Douglas. The End of Painting. October vol. 16 (Spring 1981), pg. 69 a 86. Disponível em: <paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf>. Acesso em 23 jun. 2014.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Creativity: flow and the psychology of discovery and invention. Nova Iorque: Harper Perennial, 2007.

CUISSI, A. (Org.). A arte da solidão: artistas-pesquisadores refletem sobre a pandemia. São Paulo: Yanubia, 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Revista de la Universidad "Utopía ch'ixi" con Silvia Rivera Cusicanqui. Canal do Youtube TV UNAM, 2018. Disponível em: <youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk>. Acesso em 18 fev. 2021.

DA VINCI, Leonardo. El Tratado de la Pintura. Imprenta Real, Madrid, 1827. Disponível em <books.google.es/books?id=-7t_FyPd9sC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 12 jun. 2020.

- DAWKINS, Richard. *The Root of All Evil - The God Delusion*. Inglaterra: Channel 4, 2006. Disponível em <[youtube.com/watch?v=8nAos1M-_Ts](https://www.youtube.com/watch?v=8nAos1M-_Ts)>. Acesso em 12 out. 2019.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1991.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Tradução de Ana María Palos. México: Siglo XXI, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. In AUGUSTO, Daniel. 'O artista se tornou figura da liberdade', diz filósofo Didi-Huberman. Entrevista no Caderno Aliás de O Estado de São Paulo. 20 mai 2017. Disponível em: <alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303>. Acesso em 28 ago. 2018.
- DUARTE, Paulo Sergio. A arte aponta aquilo que falta em você. Entrevista para Mariana Sgarioni. Revista Continuum, março/abril 2009. Disponível em <www.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-a-arte-aponta-aquilo-que-falta-em-voce>. Acesso em 03 mar. 2017.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Conceitos de História da Arte: Curso de verão na Universidade Candido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro*. Anotações e gravações feitas por Rogério Rauber na aula de 18 jan. 2007.
- DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento*. Vitória: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. *WISDOM - CONVERSATIONS WITH THE ELDER WISE MEN OF OUR DAY* - Edited and with an introduction by JAMES NELSON WW NORTON 6 COMPANY INC New York, 1958. Disponível em <monoskop.org/images/a/ae/Marcel_Duchamp_Interview_with_James_Johnson_Sweeney.pdf>. Acesso em 03 jul. 2020.
- DUKE, Janne-Beate Buanes. 2018. Disponível em <www.uib.no/en/news/120073/uib-archaeologists-find-world%E2%80%99s-oldest-drawing>. Acesso em 12 jun. 2021.
- DYLAN, Bob. *Crônicas*. Tradução de Lúcia Brito. Volume 1. 2. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2016.
- EDWARDS, Benj. The Never-Before-Told Story of the World's First Computer Art (It's a Sexy Dame). *The Atlantic*, 24. jan. 2013. Disponível em <www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-never-before-told-story-of-the-worlds-first-computer-art-its-a-sexy-dame/267439/>. Acesso em 27 jul. 2021.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- FERNANDES, Florestan. *Burocracia e tecnocracia*. São Paulo: Folha de São Paulo. Caderno Opinião. Publicado em 19 dez. 1994. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/19/opiniao/7.html>. Acesso em 18 maio 2018.
- GALBRAITH, John Kenneth. *O novo estado industrial*. 2. ed. São Paulo: Editora Pioneira, 1983.
- GÁLLEGO, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Colección EnsayosArte. Madrid: Cátedra 1991.
- GEDDO, Cristina. *Leonardo Da Vinci - The Extraordinary Discovery of the Last Portrait*. 2013. Disponível em: <www.lumiere-technology.com/therationaleforauthentication.pdf>. Acesso em 22 jan. 2015.
- GOLDENBERG, Mirian. Os asteriscos de Leila Diniz. Artigo na Folha de São Paulo, terça-feira, 07 de junho de 2011. Caderno Equilíbrio. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/eq0706201101.htm>. Acesso em 29 abr. de 2020.
- GRANT, Richard. Do Trees Talk to Each Other? *Smithsonian Magazine*, março de 2018. Disponível em: <smithsonianmag.com/science-nature/the-whispering-trees-180968084/>. Acesso em 03 out. 2020.

- GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GUTHRIE, Russel Dale. The Nature of Paleolithic Art. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. Técnica e Ciência como "Ideologia". Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.
- HARRIS, Ed. Pollock. Sony Pictures Classics, 2000.
- HART, David Bentley. Death, Final Judgment, and the Meaning of Life. 2009. Disponível em <www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195170498.001.0001/oxfordhb-9780195170498-e-28>. Acesso em 23 jan. 2021.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In Ensaio e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- HENSHILWOOD, C.S., d'Errico, F., van Niekerk, K.L. et al. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. Nature 562, 115–118 (2018). Disponível em: <doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3>. Acesso em 13 ago. 2021.
- HERZOG, Werner. A Caverna dos Sonhos Esquecidos. Disponível em <youtube.com/watch?v=zPOL-qPV3rY>. Acesso em 29 jul. 2021.
- HOCKNEY, David. David Hockney Interview: I Am Not an iPad Artist. Publicado no Louisiana Channel em 16/03/2016. Disponível em <youtube.com/watch?v=V8R3Wd2zh9s&feature=youtu.be>. Acesso em 10 mar. 2019.
- HOCKNEY, David. Hockney.com: Works/Digital. Nov. 2008. Disponível em <www.hockney.com/index.php/works/digital>. Acesso em 12 abr. 2019.
- HOCKNEY, David. O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HOCKNEY, David. Yosemite through the eyes, and the iPad, of David Hockney. Entrevista para Liesl Bradner. Publicado no Los Angeles Times em 05/05/2016. Disponível em <www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-david-hockney-yosemite-20160503-snap-htmlstory.html>. Acesso em 10 abr. 2019.
- HOUAISS, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Franco, Francisco Manoel de Mello. Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.
- ILEGAL, Jorge. Conferencia “Manual para cazar canciones”. Disponível em: <youtube.com/watch?v=mBRONyD3T-c>. Acesso em 03 jul. 2020.
- KASTRUP, Virgínia. A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papirus, 1999.
- KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In PASSOS, E., KASTRUP, V., & ESCÓSSIA, L. (Orgs.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina. 2015.
- KLEE, Paul. Teoría del arte moderno. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- KOONS, Jeff. Sabatina de Jeff Koons no Auditório Ibirapuera, São Paulo, dia 27 de setembro de 2011. Disponível em <economia.uol.com.br/videos/?id=jeff-koons-faz-palestra-no-auditorio-ibirapuera-04020D9B3864C8892326>. Acesso em 13 jun. 2020.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista ARTE&ENSAIOS ano XV, n.º 17, p. 128-137. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- KUBRIC, Stanley. 2001: Uma Odisseia no Espaço. Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1968.

- LA RUBIA, Leopoldo. Nexos antropofilosóficos. La abstracción en el arte prehistórico y las vanguardias. *Gazeta de Antropología*, 2009. Disponível em <hdl.handle.net/10481/6915>. Acesso em 27 abr. 2021.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. O tempo e a alma em Bergson. Anotações feitas por Rogério Rauber do curso ministrado no Centro Cultural Literário Escrevedeira, São Paulo, 2018.
- LEOTE, Rosangella. *ArteCiênciaArte* (edição eletrônica). São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- LEOTE, Rosangella. Arte e mídias emergentes: modos de fruição. In ROCHA, Cleomar (org.). *Arte: limites e contaminações*. Anais do 16o. Encontro da ANPAP. Salvador: ANPAP, 2007.
- MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MANOVICH, Lev. El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MANOVICH, Lev. There is only software in Software Takes Command. Disponível em <is.muni.cz/el/1421/podzim2016/FAVz060/um/65774154/Lev_Manovich_Software_Takes_Command.pdf>. Acesso em 14 mar. 2019.
- MARTÍN ARAGUZ, A., Bustamante Martínez, M. C., Fernández-Armayor Ajo, V., & López Gómez, M.. Pareidolia en los códices visigóticos iluminados de Beato de Liébana. *Revista Neurología*, 17(10), p. 633-642. Barcelona, 2002.
- MAUDUIT, J. A. Quarenta mil anos de arte moderna. Itatiaia: Belo Horizonte e São Paulo, 1964.
- MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles na exposição "Do Objeto para o Mundo - Coleção Inhotim". Canal Inhotim, 30 abr. 2015. Disponível em <youtube.com/watch?v=bV5mrZ9f7sk>. Acesso em 27 jul. 2021.
- MILLER, Arthur in HALLORAN, Richard. (artigo de 28 de fevereiro de 1971) Seção E, página 4. Disponível em <www.nytimes.com/1971/02/28/archives/surveillance-when-we-get-all-the-data-in-one-place-.html>. Acesso em 07 out. 2020.
- MINKOWSKI, Hermann. *Spacetime: Minkowski's Papers on Spacetime Physics*. Minkowski Institute Press, Montreal 2020. Versão livre disponível em <www.minkowskiistitute.org/mip/MinkowskiFreemiumMIP2012.pdf>. Acesso em 30 jul. 2021.
- MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2007.
- MOULD, Oli. *Contra la creatividad: Capitalismo y domesticación del talento*. Editorial Alfabeto. Edição Kindle.
- NATURE.COM. No plant is an island. Artigo número 16146 (2016). Disponível em: <nature.com/articles/nplants2016146>. Acesso em 12 jan. 2019.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NOVALIS. *Aphorismen*. 1798–1800. Disponível em <www.projekt-gutenberg.org/novalis/aphorism/chap006.html>. Acesso em 03 jul. 2021.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- ORLOWSKI, Jeff. *O Dilema das Redes*. Netflix, 2020. Disponível em <www.netflix.com/title/81254224>. Acesso em 8 dez. 2020.
- PASSOS, E., KASTRUP, V., & ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina. 2015.

- PASSOS, E., KASTRUP, V., e TEDESCO, S. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum*. vol. 2. Porto Alegre: Sulina. 2014.
- PETZINGER, Genevieve von. Why are these 32 symbols found in ancient caves all over Europe? TED Fellows retreat 2015. Disponível em <https://www.ted.com/talks/genevieve_von_petzinger_why_are_these_32_symbols_found_in_ancient_caves_all_over_europe/transcript?language=pt-br#t-340486>. Acesso em 23 ago. 2021.
- PLATÃO. *A República*. 13. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.
- PLATÃO. *Timeo o de la Naturaleza*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- PLINIO. *TRATADO DE LA PINTURA Y EL COLOR - LIBRO XXXV: de la alfarería, del azufre, del salitre y otras tierras*. Disponível em <www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm>. Acesso em 03 ago. 2021.
- Quoteinvestigator.com. Disponível em <quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/>. Acesso em 18 nov. 2020.
- RAUBER, Rogério. *Arte, Orte, Arte*. Anais do 26o. Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas, 2017. Disponível em <anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____RAUBER_Rog%C3%A9rio.pdf>. Acesso em 16 maio 2018.
- RAUBER, Rogério. *Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias*. São Paulo, 2015. 118f. Dissertação de Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015. Disponível em <doi.org/10.29327/msc/000852999>. Acesso em 03 ago. 2021.
- RAUBER, Rogério. Ensaiglossado 001. Blog de Rogério Rauber, 2017(a). Disponível em <rogeriorauber.blogspot.com/2017/12/ensaiglossado-001.html>. Acesso em 21 mar. 2020.
- RAUBER, Rogério. Artiglossado 002. *In Estado de Alerta: livro 4*. Niterói - RJ: PPGCA - UFF, 2018(a). Disponível em <docs.wixstatic.com/ugd/0f40b6_198081ff35964c96af787b60859ebdc9.pdf>. Acesso em 24 ago. 2021.
- RAUBER, Rogério. Ensaiglossado 002: Acaso Afetos Agorais. Blog de Rogério Rauber, 2018(b). Disponível em <rogeriorauber.blogspot.com/2018/>. Acesso em 25 jan. 2020.
- RAUBER, Rogério. *Estação Araraquara. Projeto Apresentado para o edital do XV Território da Arte: Das Trincheiras Não Se Avistam Horizontes*. 2018©.
- RAUBER, Rogério. *Interações Artísticas no Campo (Re)Expandido*. *In Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2017 - 2ª edição internacional*, 2017, São Paulo - SP. Anais da II Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP: poéticas_políticas_poéticas. São Paulo - SP: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2017. v. 1. p. 1177-1188. Disponível em <www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/anais---jornada-de-pesquisa-2017.pdf.crdownload>. Acesso em 24 out. 2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. 23 ed. Versão 23.3 on-line. Disponível em <dle.rae.es>. Acesso em 23 mar. 2020.
- RICE, David Talbot. *Teach Yourself to Study Art*. Londres: English University Press, 1955.
- RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais. Seleção de notas e organização de Ruy Castro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- RUSSELL, Bertrand. O elogio ao ócio. In DE MASI, Domenico. A Economia do ócio. 2. ed. Tradução de Carlos Irineu W. da Costa et al. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2001.
- SAGAN, Carl. Apud Siegel, Ethan. We've Lost Sight Of The Most Important Rule In Debating Science. Forbes, Apr 26, 2017. Disponível em <www.forbes.com/sites/startswithabang/2017/04/26/weve-lost-sight-of-the-most-important-rule-in-debating-science/#356cf965420b>. Acesso em 22 ago. 2020.
- SALLES, Cecília. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SALLES, Cecília. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, Cecília. Redes da criação. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SALLES, Cecília. Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “não verás país nenhum”. 1990. 246 f. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990.
- SANTAMARÍA, Alberto. En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo (Pensamiento crítico). AKAL. Edição Kindle.
- SANTO AGOSTINHO. Confissões. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SANTOS, Milton. A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- SCORSESE, Martin. No Direction Home Bob Dylan. DVD. Los Angeles: Paramount, 2005.
- SENNETT, Richard. O Artífice. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- SERNER, Walter. Letzte Lockerung: manifest dada. Disponível em <archive.org/details/bub_gb_8FNXAAAAYAAJ/page/n11/mode/2up>. Acesso em 18 nov. 2020.
- SERRA, Richard. Richard Serra on drawing as visual note-taking. San Francisco Museum of Modern Art, 2011. Disponível em: <youtube.com/watch?v=Z1K1dNsaapM>. Acesso em 17 dez. 2018.
- SHAKESPEAR, Ronald. Nunca pidas permiso | Ronald Shakespear | TEDxRiodelaPlata. 31 oct. 2013. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=EFdEmbuikOw>. Acesso em 28 out. 2019.
- SNOW, Dean R.. Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art. American Antiquity, 78(4), 746-761. 2013. Disponível em: <[doi:10.2307/43184971](https://doi.org/10.2307/43184971)>. Acesso em 15 jun. 2021.
- STEINBERG, Leo. 1972. Outros critérios. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) Clement Greenberg e o debate crítico. p. 175-210. Rio de Janeiro: FUNARTE/Zahar, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. Le sens de la mémoire. Paris: Gallimard, 1999.
- TRAGTENBERG, Mauricio. A delinquência acadêmica. In: Sobre educação, política e sindicalismo. Coleção Mauricio Tragtenberg, vol. 1. 3. ed. rev. São Paulo: Unesp, 2004.
- UGR.es. Los genes relacionados con la creatividad fueron ‘el arma secreta’ para la supervivencia del Homo Sapiens. Canal UGR. Universidad de Granada, 2021. Disponível em <canal.ugr.es/noticia/los-genes-relacionados-con-la-creatividad-fueron-el-arma-secreta-para-la-supervivencia-del-homo-sapiens/>. Acesso em 21 jun. 2021.
- VALLIER, Dora. La vie fait l’œuvre de Fernand Léger. Propos de l’artiste recueillis par Dora Vallier. Paris: Cahiers d’art, 1954.
- VERDIN, Gabriel. PINTURA RUPESTRE E PETRÓGLIFO - Brasil Central [#08] | Terra Negra. 19 abr. 2016. Disponível em <youtube.com/watch?v=c43dFCgvmh0>. Acesso em 28 out. 2019.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. Revista IstoÉ, edição 1642., 10/07/2013 nº 2277. Disponível em <[istoe.com.br/312972_O+INIMIGO+E+TUDO+INCLUSIVE+A+IDEOLOGIA+/-](http://istoe.com.br/312972_O+INIMIGO+E+TUDO+INCLUSIVE+A+IDEOLOGIA+/)>. Acesso em 29 jun. 2021.

- WATSON, Charles. A arte pelo prisma da ciência. Entrevista a Aderbal Freire-Filho. Programa Arte do Artista, 21/02/2015 - 00:30. TV Brasil - Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Disponível em: <[youtube.com/watch?v=xlh5hRWIKJU&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=xlh5hRWIKJU&t=1s)>. Acesso em 29 out. 2019.
- WATSON, Charles. Anotações de Rogério Rauber nas aulas do seu grupo de estudos, entre janeiro de 2009 e agosto de 2010.
- WATSON, Charles. Anotações de Rogério Rauber nas aulas dos cursos: Creativity Masterclass módulo 4 - Estratégias oblíquas (Instituto Tomie Ohtake, 2018) e Creativity Masterclass módulo 3 - Estratégias oblíquas (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018).
- WATSON, Charles. Criatividade Não é Sobre Fazer Sanduíches de Banana com Sardinha. Entrevista à Escola Britânica de Artes Criativas & Tecnologia (EBAC), 2018(b). Disponível em: <ebac.art.br/about/news/5250/?PAGEN_4=2&PAGEN_1=11>. Acesso em 29 out. 2020.
- WATSON, Charles. Entre-vistas: Acervo Dynamic Encounters Brasil. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters, 2015.
- WATSON, Charles. FAQs O Processo Criativo//62. Tecnologia 7. LinkedIn, 2019. Disponível em: <www.linkedin.com/pulse/faqs-o-processo-criativo62-tecnologia-7-english-version-watson>. Acesso em 29 nov. 2020.
- WATSON, Charles. O processo criativo por Charles Watson. Entrevista para Simone Bobsin, do programa Missão Casa. Florianópolis: TVCOM-SC, 2014. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=xlh5hRWIKJU](https://www.youtube.com/watch?v=xlh5hRWIKJU)>. Acesso em 15 fev. 2018.
- WATSON, Charles. Physical Thinking / Inteligência Física, Memória Muscular. Site charleswatsonprojects, 2021. Disponível em: <charleswatsonprojects.eadbox.com/courses/physical-thinking-barra-inteligencia-fisica-memoria-muscular>. Acesso em 29 ago. 2021.
- WEISSMANN, Franz. Entrevista. GÁVEA - Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, set. 1996. Entrevista concedida a Paulo Sergio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Vanda Klabin em 13 de abril de 1996. Disponível em: <www.fw.art.br/est90.htm>. Acesso em 20 fev. 2015.
- ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.
- ZILHÃO, João. Conferencia João Zilhão – IIIPC. Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas (IIIPC), instituto mixto de la Universidad de Cantabria, Gobierno de Cantabria y Santander Universidades. 29/03/2018. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=MzlwvGEYFgk](https://www.youtube.com/watch?v=MzlwvGEYFgk)>. Acesso em 29 set. 2019.
- ZWIR, C. Del-Val, M. Hintsanen, K.M. Cloninger, R. Romero-Zaliz, A. Mesa, J. Arnedo, R. Salas, G.F. Poblete, E. Raitoharju, O. Raitakari, L. Keltikangas-Järvinen, G. de Erausquin, I. Tattersall, T. Lehtimäki, C. R. Cloninger. Evolution of Genetic Networks for Human Creativity. Mol Psychiatry 2021. Disponível em: <doi.org/10.1038/s41380-021-01097-y>. Acesso em 20 ago. 2021.

5.3

Glossário e índice de conceitos

Abstração

Ver página 44.

All-over

Tratamento abstrato da superfície pictórica visando uma uniformidade formal e onde concepções tradicionais de composição, tais como hierarquia visual e perspectiva são suspensas. A primeira artista a fazer pinturas *all-overs* foi Janet Sobel (1894-1968), que as apresentou numa coletiva na Galeria de Peggy Guggenheim em 1944. Nesta ocasião teve a admiração de Pollock e Clement Greenberg. O crítico depois a citaria como o primeiro caso de pintura *all-over* que havia visto. Adotamos aqui a expressão original, em inglês, para uma referência direta ao contexto histórico e cultural. Visto em macro, o universo é um *all-over*. Os mosaicos da Alhambra, em Granada (Andaluzia, Espanha), também são *all-overs*. Alguns tipos de grafismos rupestres, como as impressões e extensões de mãos da Cueva de Las Manos (província de Santa Cruz, Argentina) também o são.

Ambiente poeticamente fértil

O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021), referência nos estudos sobre criatividade, aponta três relevâncias para o lugar onde se vive: “A primeira é que é preciso estar em condições para acessar ao domínio onde se pretende trabalhar. A informação não é uniformemente distribuída no espaço, mas está aglutinada em diversos nós geográficos. [...] A segunda razão pela qual um local pode ajudar a criatividade é que os estímulos para a inovação não são distribuídos uniformemente. Certos ambientes têm uma maior densidade de interação e fornecem mais emoção e maior efervescência de ideias; portanto, eles instigam a pessoa que já está inclinada a romper com as convenções para experimentar a novidade mais facilmente do que se ele ou ela tivesse ficado em um ambiente mais conservador, mais repressivo. [...] Por fim, o acesso às áreas de atuação não está distribuído uniformemente no espaço. Os centros que facilitam a realização de ideias inovadoras não são necessariamente aqueles onde as informações são armazenadas ou onde a estimulação é maior. [...] Com certeza, se deslocar para o centro de informação e acontecimentos faz sentido; ocasionalmente, pode até ser

indispensável. Em certos domínios, não há realmente apenas um lugar no mundo onde se pode aprender e praticar. Mas pode haver desvantagens de estar onde a ação e, portanto, a pressão, é mais intensa. Onde é o lugar certo para se estar? Infelizmente, não existe uma resposta única. [...] Qual seria o melhor lugar? Isto depende da configuração total de características de uma pessoa e as do trabalho que ele ou ela está envolvida. Alguém que é relativamente mais introvertido pode querer aperfeiçoar sua ação antes de subir às luzes da ribalta. Uma pessoa mais extrovertida pode desfrutar de pressões competitivas desde o início de sua carreira. Em ambos os casos, no entanto, a escolha do ambiente errado vai provavelmente dificultar o desdobramento da criatividade.” (CSIKSZENTMIHALYI, 2007, p. 129-131, tradução nossa) Já para a professora e pesquisadora brasileira Cecília Salles, “a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra representa.” (SALLES, 1998, p. 38)

Apofenia

Tendência, com motivação cognitiva, em estabelecer conexões num conjunto de dados aleatórios, extraíndo interpretações, apontando evidências ou aparências desvinculadas dos fatos. A *pareidolia* (ver página 294) é uma apofenia visual.

Apresentação versus representação

Ver página 44.

Arrependimento

No desenho, na gravura, mas principalmente na pintura, o arrependimento é uma marca de uma atitude inventiva que sofreu uma mudança posterior. Pode ser demonstrado a olho nu ou por meio de procedimentos tecnológicos, como radiografias. É até mesmo um tema que ocupa o centro das atenções em muitas pinturas. Em arte, mudanças radicais podem ocorrer e, inúmeras vezes, são responsáveis pela potência poética do trabalho. Em outras áreas, como arquitetura, mudanças radicais são bem-vindas apenas na fase de projeto. Porém também são visíveis em muitas construções. Na Pirâmide Curvada, do Faraó Sneferu, temos um destes exemplos mais contundentes. Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, há inclusive um arrependimento ativo que “manifesta o réu em atos que visam reduzir ou reparar o dano de um crime, ou facilitar sua punição; pode ser uma circunstância atenuante” (<dle.rae.es/arrepentimiento>, tradução nossa). Há alguma diferença do remorso, onde atua uma autoculpabilização, como se faz tema na gravura em metal e no óleo sobre tela de Pedro Weinghartner (acervo Museu de

Arte do Rio Grande do Sul - MARGS). Na vida, assim como na arte, sem arrependimentos não há mudanças poéticas significativas. Evitar/permitir, reconhecer e/ou aceitar erros são condições vitais. Também são atitudes inseparáveis da *honestidade e coragem intelectual* (ver página 286).

Arte como conhecimento

Ver página 41 e da página 188 até 190.

Arte da terra

Ver página 44.

Arte é coisa mental

Afirmção de Leonardo Da Vinci, muito evocada pelos artistas conceituais. Faz oposição tanto à ideia de *burro como um pintor* (ver página 277), como às falácias do senso comum e do misticismo sobre a invenção artística.

Arteirice

Atividade que exacerba o despojamento, a inconsequência, o maravilhamento, a irreverência e a ludicidade artística.

As mesmas 20 pessoas

Como era nomeado o pequeno público de frequentadores de exposições e vernissages das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Autossabotagem

Ação ou conjunto de ações inconscientes que impedem, atrapalham, perturbam, obscurecem ou despotencializam o desenvolvimento pleno de um percurso artístico e sua inserção no sistema da arte. É uma atitude, infelizmente, muito comum. Desarticular esta armadilha traiçoeira requer vigilância constante. A autossabotagem assume várias formas: procrastinação, idealismo, perfeccionismo, preguiça, autocensura... Sabatinado no Auditório Ibirapuera, Jeff Koons falou sobre este tema: “A respeito de ser um destes artistas afortunados, desse grupo de artistas que são espostos, exibidos internacionalmente, eu quero dizer que a única coisa que eu queria era participar. E se eu pensar nos meus amigos, quando a gente saiu da faculdade, jovens artistas em Nova Iorque, todos falavam ‘sim, queremos fazer parte de exposições, queremos ter diálogos, queremos surtir um efeito no mundo’, mas vagarosamente as pessoas foram saindo de cena... Na realidade,

descobriram que de fato não queriam participar. Não é que eu, ou outras pessoas que fazem parte deste grupo, sejamos mais especiais. Não, não somos. Somos apenas artistas, como todos os outros, mas... queremos participar! E quando alguém joga a bola, a gente pega. E quer continuar, quer sair jogando.” (KOONS, 2011, 55’56” a 56’:55”)

Autorreferencialidade

Uma questão recorrente em arte contemporânea. Diz Elena Asins (1940-2015): “Arte é comunicação e sua finalidade é a notícia. Notícia de...? Notícia de si mesmo. De seu ser noticiável”. (Asins *in* ÁLVAREZ y SEVILLANO, 2020, 33’26” a 33’34”, tradução nossa)

Autotelismo (ou autotelicidade)

Ver página 187.

Binômio arte-vida

Ver página 42.

Borniana

Relativo a Ludwig Börne. Escrever o que vier à cabeça num exercício para ativar o imaginário e desbloquear a inventividade. Ver *Escrita automática*, página 231.

Botar tudo para fora

Uma expressão cômica utilizada nas palestras e cursos de Charles Watson, referindo-se a personagens anunciando que fariam do seu trabalho artístico uma catarse, dando a entender uma suposta legitimidade autoral (ligada à ideia de “essência individual”) ou potência poética neste tipo de atitude.

Burro como um pintor

Expressão francesa (“bête comme un peintre”). Se arte é conhecimento, porque alguns pintores são tão ignorantes? Duchamp responde, numa entrevista a James Sweeney em 1946: “A base do meu trabalho durante os anos imediatamente anteriores à minha vinda para a América, em 1915, foi o desejo de decompor as formas – decompor-las mais ou menos na mesma linha dos cubistas. Mas eu queria ir mais longe – muito mais –; na verdade, numa direção totalmente outra. Foi isso que resultou no *Nu Descendo a Escada* e acabou levando ao meu grande quadro *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (A Noiva Despida Pelos Seus

Celibatários, Mesmo) [...] Os outros eram a favor ou contra Cézanne. Não pensavam em coisa alguma além do aspecto físico da pintura. Não se ensinava nenhuma noção de liberdade. Não se introduziu nenhuma perspectiva filosófica. Os cubistas, decerto, estavam inventando muita coisa por esse tempo. Tinham muita coisa nas mãos para se preocupar com uma perspectiva filosófica; e o cubismo deu-me muitas ideias para a decomposição das formas. Mas eu pensava na arte em escala maior. Essa é a direção na qual a arte se devia voltar: para uma expressão intelectual, e não uma expressão animal. Estou enjoado da expressão *bête comme un peintre* (burro como um pintor).” (CHIPP, 1996, p. 397-399). Nota: a expressão “coisa alguma além do aspecto físico da pintura” aponta Duchamp numa postura “antiformalista”.

Caderno de esboços

Ver página 234.

Campo Reexpandido

Expandido ou reexpandido? Um dos temas centrais desta tese. Ao buscar por esta expressão no Google, em 05/05/2020, só haviam dois resultados, ambos de artigos nossos. Em inglês ou espanhol, nenhum. Os mesmos resultados se mantêm neste momento, dia 01/07/2021, no qual revisamos este verbete.

Carga semântica

Ver página 146.

Cartesianice

Termo empregado para designar “atribuições viciosas do/ao racionalismo cartesiano. René Descartes (1596-1650), filósofo, físico e matemático francês, propôs um método baseado na dedução e no raciocínio, que instrumentalizou a ciência, a filosofia e a arte durante o advento e pleno vigor da modernidade. Contemporaneamente, o senso comum de viés místico e pseudocientífico atribui ao método cartesiano em si, e não ao uso equivocado ou limitações deste método, toda uma série de mazelas que poderiam ser imputadas à tecnoburocracia.” (RAUBER, 2018, p. 91)

Chão de risco

Lugar onde eram traçados os planos para a construção de uma catedral. Comum entre artistas é colocar os trabalhos no chão, para ter uma visão de conjunto e poder traçar paralelismos entre os trabalhos (ver *deslocamento*, página 282).

Tàpies tinha, em seu atelier, um mezanino em forma de corredor, que nos parece ser destinado exclusivamente para mirar os seus trabalhos desde uma distância maior e acima (ver www.youtube.com/watch?v=nVc4PVoqrDI 47':10" a 48':05").

Nos planos de uma catedral, riscar no chão tem uma função pragmática, propositiva, planificadora. Nas dinâmicas inventivas artísticas, o risco tem também a condição de uma aventura antipragmática (ver *risco*, página 235).

Ch'ixi

Palavra de origem aymara. Segundo Silvia Rivera Cusicanqui, designa uma cor que, a partir da mistura de duas outras, não as anula numa síntese, mas mantém ambas qualidades em dialógica: "A palavra *ch'ixi* é simplesmente a designação de uma cor: a cor composta de pontos pretos e brancos justapostos que, de longe, parecem cinza, como se fosse uma terceira cor que não é nem preto nem branco, mas é uma terceira feita da contradição de duas cores opostas, e essa contradição é aquilo que desenvolve seu poder. [...] Identidades feitas de manchas contraditórias de contribuições de horizontes diversos, tanto temporais quanto espaciais, nos dão a força de pensar mais no bilíngue, de pensar indo às diferenças e não nos assumindo como homogeneidade." (CUSICANQUI, 2018, 03':44" a 05':19", tradução nossa).

Combinar o jogo com o adversário

Ver página 87.

Complexo de vira-latas linguístico

"Complexo de vira-latas" é uma expressão de autoria de Nelson Rodrigues. Apareceu pela primeira vez numa crônica de 31/05/1958 na coluna *Meu Personagem da Semana* da revista Manchete Esportiva, refletindo sobre o trauma da derrota da seleção brasileira para a uruguaia na final da copa do Mundo em pleno Maracanã, em 1950. Para o cronista, este complexo era uma característica cultural do brasileiro: "Por 'complexo de vira-latas', entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol." (RODRIGUES, 1993) *Complexo de vira-latas linguístico* é como nomeamos este vício de incorporar, acriticamente, palavras de outro idioma. Em geral, aquelas do império da ocasião. Como comentamos na página 000, existem situações plausíveis para a adoção de palavras estrangeiras. Seja pela sua situação histórica, seja para preservar a sua contextualização a uma determinada cultura ou movimento artístico. Ou, ainda, por fidelidade a um conceito autoral. Por isso utilizamos, nesta tese, conceitos na sua língua original, como *dripping*, *all-over* ou *trompe l'oeil*, cujo contexto o justifica. E, por outro lado, há expressões como *site specific*, que, por coerência intelectual, entendemos necessário utilizar a língua do

lugar onde fazemos o trabalho artístico, conforme explicamos no verbete *especificidade do sítio* (ver página 284).

Condenado ao futuro

Expressão cunhada pelo escritor suíço Hugo Loetscher (1929-2009), refletindo sobre o Brasil no artigo *Zur Zukunft Verurteilt* (Condenado ao futuro), de 1969. É nossa sina. Por (ainda) sermos uma colônia, a memória da maioria dos brasileiros é sequestrada constantemente. Conhecer o passado é desencorajado, porque poderia induzir a: 1) ajustes de contas; 2) políticas reparadoras de danos; 3) políticas para evitar que os mesmos erros se repitam. Por conta disso, cadáveres históricos insepultos sempre ressurgem. Em nosso país os ritos de exumação destes cadáveres nunca são realizados, como o foram, exemplarmente, nos casos do nazismo alemão, da ditadura militar argentina e do *apartheid* sul-africano. É uma condição inversa à do país em cuja cultura imergimos em nosso doutorado sanduíche: a Espanha, que entendemos ter um “longo passado pela frente”, onde muitos esforços são sempre feitos para ver, rever e preservar o passado... Esta condição, quando não coerentemente administrada, também é problemática, pois pode se constituir num impedimento para uma maior desenvoltura inventiva.

Cor versus estrutura

Diminuir a variedade cromática é um conhecido recurso para enfatizar a estrutura. Exemplar em pintura é o caso do cubismo, onde seus protagonistas reduziram a paleta com o intento de privilegiar a pesquisa da estrutura visual. Em escultura, temos o depoimento de Amílcar de Castro: “Não é que eu não goste da cor, não, ao contrário. A cor fascina-me. O problema é que eu não domino bem a cor, não sou pintor. O pintor interpreta o mundo por meio da cor, é o caso de Matisse, Guignard, Volpi, pintores geniais. Eu, como escultor, o interpreto por meio da estrutura. E, para dar força à estrutura, uso uma cor, o vermelho, o azul, o amarelo. (...) No caso das esculturas de ferro, o ferro adquire a ferrugem e a ferrugem é a sua cor. Nesse ponto, eu e o Weissmann discordamos, mas só nesse sentido, porque no restante temos opiniões muito parecidas.” (CASTRO, 1998, p. D7) Por sua vez, Franz Weissman respondeu aos entrevistadores da Revista Gávea que lhe perguntaram os porquês da cor na sua escultura: “Eu tive necessidade de colorir os meus trabalhos, talvez, porque no fundo eu queria ser pintor, mas o destino me levou para outro caminho. Depende do tipo de escultura: a minha aceita perfeitamente a integração de cor. É uma unidade formal e jogo então com planos que atuam. Numa escultura ao ar livre, jogo muito com a incidência de luz, de sombra e de valor. Então, ela muda. Dependendo do lado, muda de cor, de aspecto. Acho que não é uma simples aplicação de tintas. Procuro integrar a cor dentro do espírito da própria escultura. Há esculturas que suportam cor e outras que não suportam cor, porque o próprio material já tem a sua.” (WEISSMANN, 1996).

Cubo branco

Assim foi designado aquele que, para o modernismo seria o modelo expositivo preferencial. Paredes, chão, teto e equipamentos não deveriam competir visualmente com as obras. Sua pretendida neutralidade atuaria para uma fruição estética e assim, “[...] impoluto, ubíquo, é um dos êxitos do modernismo – criação comercial, estética e tecnológica.” (O’DOHERTY, 2002, p. 90). Josep Maria Montaner discorda do êxito deste modelo: “Esta ideia de museu neutro, branco e transparente, constitui mais um desejo do que uma realidade. Se trata de um ideal efêmero e irreal que a mesma arquitetura moderna tem realizado raramente, apenas em casos extremos. Pode-se destacar casos paradigmáticos de edifícios transparentes e planta totalmente livre como no Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi (1957), a Neue Nationalgalerie em Berlim, por Mies van der Rohe (1962-1968) e o centro Pompidou em Paris, de Piano e Rogers (1972-1977).” (MONTANER, 1995, p. 9, tradução nossa). “O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um conjunto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Ele preservou a exequibilidade da arte, mas a fez difícil. Ele é principalmente uma criação formal, pois a tônica ausência de peso da pintura e escultura abstratas deixou-o com baixa gravidade.” (O’DOHERTY, 2002, p. 91)

Crítica

Ferramenta imprescindível ao conhecimento, a crítica não poderia deixar de sê-lo na inventividade poética. A criticidade pode tanto assumir o papel autoritário de um censor como um papel colaborativo. Este último caso se daria evitando a repetição de velhas fórmulas e outras armadilhas. Quanto ao papel autoritário, o artista pode se render aos imperativos inibidores ou deixar sua crítica em suspensão, permitindo arroubos inventivos, dando vazão à emergência de conteúdos inconscientes. Julgamentos perceptivos são, por um lado, necessários. Mas, por outro, falíveis. Daí a necessidade de mutualidade entre uma ousadia experimental uma criteriosa liberdade.

Crítica de adesão

Aquela que apenas referenda uma determinada produção, conivente ou vinculada à interesses políticos ou mercantis obscuros.

Delinquência acadêmica

Ver página 230.

Deseurocentrismo

Ver página 54.

DESumanidade

As mazelas que, no senso comum, são atribuídas à “humanidade” deveriam ser imputadas à DESumanidade: aquela de natureza psicopática. Segundo a neurociência, estima-se entre 1 a 3% da população mundial a porcentagem de pessoas cujo cérebro é biologicamente incapaz de sentir empatia. Por “coincidência”, o percentual onde se concentra a maior parte dos recursos financeiros mundiais é similar.

Deslocamento

Operação de *perspectivismo* (ver página 295) ou *estranhamento* (ver página 284) para descontextualizar pontos de vista viciados. Adoção de uma postura que permita ser afetado pela mesma coisa novamente. Como acontece na mirada de artistas ou observadores ao se distanciarem do trabalho; ou ao colocar no chão (ver *chão de risco*, página 278) o que foi trabalhado na parede ou na mesa; ou virar o trabalho de costas para esquecê-lo por algum tempo, até ser possível vê-lo novamente com olhos surpreendidos, como Howard Hodgkin fazia, conforme relatado pelo seu ex-aluno e ex-assistente Charles Watson (2009).

Desprezo à arte

Inaugurado por Platão, conforme página 81.

Detratores da arte contemporânea

Uma coisa é a crítica, que pode ser colaborativa (construtiva) ou reativa (destrutiva). Outra é desqualificar uma opinião, uma corrente de pensamento ou uma pessoa por que estas propõe ideias com as quais não se quer lidar. É algo contrário à *honestidade intelectual* (ver página 286), apoiado numa ampla gama de falácias. Uma das motivações para essa militância reacionária pode ser a velha tendência de “matar o mensageiro” (atitude atribuída a alguns personagens autoritários do passado, quando recebiam más notícias). Pois, como diz o crítico Paulo Sérgio Duarte, [...] o papel da obra de arte é apontar algo que falta em mim mesmo. A obra não vai me preencher, mas apontar que não estou completo, pois sequer eu imaginava que essa experiência seria possível. Ou seja, não sou completo como pensava que era. Estou cheio de vazios e a obra está lá para mostrá-los. A graça da arte é apontar para nossas incompletudes e isso independe do meio: pode ser uma estátua de mármore grega ou um jogo de

videogame. Se tiver força poética, a obra vai permitir essa experiência.”
(DUARTE, 2009)

Dialógica

Na dialética, teses versus antíteses geram sínteses. Já a dialógica se refere a dinâmicas onde sínteses podem ou não se estabelecer, ou gerar outras teses e novas antíteses. Para Edgar Morin, a dialógica é a “unidade complexa entre duas lógicas, entidades ou substâncias complementares, concorrentes e antagônicas que se alimentam uma da outra, se completam, mas também se opõem e combatem. [...] Na dialógica, os antagonismos persistem e são constitutivos das entidades ou dos fenômenos complexos.” (MORIN, 2007, p. 300-301). Portanto, usamos esta palavra num sentido que expande a definição dicionarizada, em cujo contexto seria aquilo “que pretende provocar discussão, debate, diálogo” (HOUAISS, 2008).

Digital

Denominação corrente, mas sem lastro conceitual. Ver capítulo 3.1, a partir da página 129.

Dinâmicas inventivas

Termo que usamos em substituição a “processo criativo”. Ver capítulos 4.1 e 4.2, a partir da página 186.

Documentos

Ver página 236.

Documentos inventivos

Ver página 236.

Esboço

Ver página 233.

Escrita automática

Ver página 231.

Errar

Mais além da definição dos dicionários em português, que definem como “não acertar algo” ou “andar vagando de uma parte a outra”, o dicionário da Real

Academia Espanhola inclui “dito do pensamento, da imaginação ou da atenção: divagar” (dle.rae.es/errar, tradução nossa). Portanto, errar é inerente à invenção artística, onde se pode falar em “erros entre aspas”. O mesmo em relação às dinâmicas vitais: “Para Charles Darwin, a evolução se revelou quando uma estratégia de sobrevivência perfeita para uma geração se tornou, num mundo em mudança, uma responsabilidade por sua prole. Para você, a semente para o seu próximo trabalho artístico está embutida nas imperfeições da sua peça atual.” (BAYLES & ORLAND, 2001, p. 31, tradução nossa) Também se relaciona ao afeto de *arrependimento* (ver página 275) e ao conceito de *wabi-sabi* (ver página 301).

Especificidade do sítio

O termo mais usado tanto no Brasil quanto em muitos outros países, entre eles latinoamericanos, portugueses e espanhóis, ainda é *site specific*. Porém, como muitos outros que foram traduzidos para as línguas dos nossos países no decorrer dos anos, consideramos adequado o uso deste termo na língua local. Neste sentido nos alinhamos com autores como Nelson Brissac Peixoto (em livros e artigos), Ana Maria Albani de Carvalho (em tese de doutorado) e Jorge Menna Barreto (em dissertação de mestrado). Em 2015, a Enciclopédia Itaucultural continha, no início do verbete *site specific*, a observação: “outros nomes: ‘Sítio Específico’”. A atualização do texto, como o vemos hoje (2020), começa com: “O termo sítio específico [...]”. E, em seguida, prossegue usando *site specific*. Pensamos que este conceito deve ser nomeado na língua local por coerência com o próprio conceito. Pois quando se reivindica a especificidade de cada tempoespaço, em oposição à ideia modernista de um espaço genérico e separado do tempo, é um contrassenso fazê-lo numa língua supostamente genérica. Nomeando no idioma nativo, reconhecemos as especificidades da cultura local, onde a linguagem é parte essencial. Os idiomas são patrimônios imateriais a serem preservados, valorizados, em oposição ao *complexo de vira-latas linguístico* (ver página 279).

Estranhamento

Um tipo de *perspectivismo* (ver página 295) e *deslocamento* (ver página 282). Operar uma mudança de mirada viabilizando ser afetado pela mesma coisa de maneira renovada ou distinta. Como propõe Novalis: “[...] para o comum um alto significado, para o ordinário um aspecto misterioso, para o conhecido a dignidade do desconhecido, para dar ao finito uma aparência infinita [...]” (NOVALIS, 1798-1800, tradução nossa).

Fatura

Procedimento característico de um autor, de uma escola ou de um gênero artístico. “It’s hand-made, it’s hand-made!” teria dito aos visitantes um sorridente Barnett

Newman ao lado de sua pintura no evento de abertura da 8ª Bienal Internacional de São Paulo (1965), conforme relato de Paulo Sérgio Duarte (2007). O crítico atribuiu tal ênfase ao fato de que naquela época já haviam muitas pinturas feitas a pistola ou outros recursos onde a manualidade era mais indireta.

Fixos e fluxos

Ver página 73.

Foco

Ver página 209.

Formalismo

Atribuição pejorativa que campeia no sistema de arte desde o advento da arte conceitual. Importante lembrar que “A forma é o lugar do conteúdo social das obras de arte” (ADORNO, 1983, p. 302).

Fronteiras

Limites são interdições. Já fronteiras são permeáveis, negociáveis, estabelecem territórios, mas que podem ser mutáveis.

Fruir

Relação para com o trabalho de arte. Termo com imbricações mais complexas: não apenas ver, ouvir, tocar, cheirar, não apenas contemplar, não apenas um mero “espectador”, mas uma relação dinâmica, ativa, afetável e afetante.

Gênio

Ideia de origem platônica plasmada no Renascimento, exacerbada no Romantismo e muito alardeada no modernismo. Nos anos 1970, por exemplo, nossa geração aguardava ansiosa o próximo fascículo semanal da série “Gênios da Pintura”, da Editora Abril. Nas últimas décadas, a ideia de gênio se evidenciou falaciosa e preconceituosa. E até mesmo prejudicial, ao discriminar os neófitos desajeitados, invalidando o esforço no aprendizado e os inúmeros descaminhos nas dinâmicas inventivas em prol de um suposto *talento* nato (ver verbete na página 299).

Grafite e pixo

Ver página 44.

Hipótese do caçador

Ver página 51.

Histórias da arte

A expressão “a história da arte”, no singular, costuma se referir à narrativa hegemônica, eurocentrista e estadunidense. É falaciosa. Por conta de suas contaminações imperialistas e falaciosas (porque induz ao descaso com as demais narrativas), optamos pelo uso deste termo no plural.

Hokusaiado

Relativo ao texto atribuído a Katsushika Hokusai (1760-1849): “Desde os seis anos, tenho mania de desenhar as formas das coisas. Aos cinquenta anos, eu tinha publicado uma infinidade de desenhos, mas nada do que fiz antes dos setenta anos vale a pena. Foi aos setenta e três que compreendi mais ou menos a estrutura da verdadeira natureza dos animais, das árvores, das plantas, dos pássaros, dos peixes e dos insetos. Consequentemente, quando eu tiver oitenta anos, terei progredido ainda mais; aos noventa, penetrarei no mistério das coisas. Com cem anos, serei um artista maravilhoso. E quando eu tiver cento e dez, tudo o que eu criar: um ponto, uma linha, tudo será vivo. Peço aos que viverem tanto quanto eu que vejam como cumpro minha palavra. Escrito na idade de setenta e cinco anos por mim, outrora Hokusai, hoje Gwakio Rojin, o velho louco pelo desenho.”

Holística

Termo do vocabulário contemporâneo de viés místico. Importante diferenciar da ideia de complexidade. “Holística” pressupõe uma inter-relação harmoniosa, uma síntese. Portanto, é uma ideia ainda ligada ao paradigma da simplicidade.

Honestidade e coragem intelectual

São interligadas. Essenciais em todos os campos do conhecimento, não poderiam deixar de sê-los na arte. Num de seus documentários, Richard Dawkins comenta o desapego às certezas, orgulho ou preferências pessoais e a abertura para os novos conhecimentos, num exemplo da primazia do conhecimento sobre a fé: “Lembro-me de uma influência formativa na minha vida de graduação. Havia lá um professor idoso do meu departamento que tinha sido apaixonadamente interessado por uma teoria específica durante vários anos. E um dia, um pesquisador visitante estadunidense veio e completa e totalmente refutou a velha hipótese do nosso velho homem. O velho caminhou para a frente, apertou sua mão e disse: ‘meu caro colega, gostaria de agradecer; eu estive errado nesses 15 anos’. E todos nós batemos palmas, pois era o ideal científico de alguém que tinha investido muito, uma vida

quase inteira investida naquela teoria e estava regozijando que havia se demonstrado equivocado e que a verdade científica havia avançado.” (DAWKINS, 2006, 13’:27” a 14’:14”, tradução nossa). Carl Sagan afirma, na mesma direção: “Na ciência, muitas vezes acontece de cientistas dizerem: ‘Você sabe que esse é um argumento muito bom; minha posição está errada’, e então eles realmente mudam de ideia e você nunca mais ouvirá aquela velha ideia deles novamente. Eles realmente fazem isso. Não acontece com a frequência que deveria, porque os cientistas são humanos e a mudança às vezes é dolorosa. Mas acontece todo dia.” (SAGAN, 2017, tradução nossa).

Iconoclasmo

Doutrina que se opõe à veneração de símbolos religiosos e políticos. No ensaio *O Quarto Iconoclasmo*, Arlindo Machado (2001) discute o horror às imagens em vários momentos históricos. As religiões judaica e islâmica, assim como os pensamentos filosóficos da Grécia antiga constituiriam o primeiro ciclo iconoclasta da humanidade. O segundo teria ocorrido durante o Império Bizantino. O terceiro, na Reforma Protestante. O quarto iconoclasmo seria o atual, com o alardeamento de um suposto “excesso” de imagens na contemporaneidade. Segundo o autor, tal ideia não se sustenta com uma verificação contextualizada dos fatos, tarefa de seu livro, cuja primeira edição data de 2001. Dada a proliferação atual, é uma contestação a ser revisada.

Individualismo

Ver capítulo 4.3, a partir da página 202.

Infraleve

Conceito duchampiano referente ao sutil, ao quase imperceptível. Mas é ainda mais... Ou até menos. É o oposto do espetacular, do surpreendente, do óbvio, daquilo que se impõe ao olhar e exige uma resposta imediata.

Interautoralidade

Ver página 43.

Interdisciplinaridade

Característica da arte contemporânea, em contraponto à tendência especialista do período modernista. Em debate realizado em 16/10/2010 no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, o crítico de arte Fernando Cocchiarella respondeu às pretensões do crítico de cinema José Carlos Avellar que reivindicava a possibilidade

de um profissional como ele escrever textos sobre artes visuais, alegando inexistir trabalho artístico desde o advento do modernismo que não tenha sido afetado pelo cinema. Cocchiareale respondeu: “Se nada existe sem que tenha passado pelo cinema, acho que nada existe na segunda metade do século XX que não tenha sido apropriado como campo de trabalho pelo artista plástico. Eu diria que isso o cinema não conseguiu, a música não conseguiu... Porque o artista usa o vídeo (estou falando lá de Nam June Paik, Wolf Vostell, do Fluxus), usou o cinema sem ser cineasta, o vídeo sem ser *videomaker*, a fotografia sem ser fotógrafo, o corpo sem ser ator, sem ser bailarino, o espaço urbano sem ser urbanista, o espaço rural sem ser ecologista e o conceito sem ser filósofo. Então, esta contaminação entre todas as áreas é típica do mundo que nós vivemos. Portanto, hoje, eu acho que esta ‘con-fusão’ está estabelecida.” (COCCHIARALE, 2010, 2’11” a 3’07”, aspas e hífen indicados no vídeo pela gestualidade e pausa, respectivamente)

Intuição

Um elemento importante nas dinâmicas inventivas. Porém vale ressaltar, como fizemos na nossa dissertação de mestrado (RAUBER, 2015), que a intuição é potencializada pelo conhecimento. A condição do artista pesquisador viabiliza maior complexidade inventiva, pois um “dos vários fatores que distingue o artista pesquisador do artista intuitivo é exatamente a consciência dos parâmetros teóricos em que está atuando. Toda e qualquer atividade artística se realiza em um contexto teórico e histórico, no qual a definição do objeto e a identificação do problema da pesquisa tem de ser inseridas, e será tanto mais elaborada a pesquisa quanto maior for o grau de consciência deste fato pelo pesquisador.” (ZAMBONI, 2006, p. 62)

Inversão

Fazer um deslocamento simétrico, espelhado, não só nas configurações tempoespaciais, mas também em contextos funcionais, estruturais, técnicos, narrativos, conceituais ou simbólicos. Exemplos: Cildo Meireles (*Rio Oir*, *Glove Trotter*, *Nós Formigas*), Artur Lescher (*Inabsência*), Tunga (*Eixo Exógeno*), José Spaniol (*Tiamm Shuoomm Cash*), Duchamp (*Fonte*) e nos trabalhos de Rachel Witheread, onde a inversão é a poética central.

Janela renascentista

Na “história da arte” (a narrativa eurocentrista, conforme verbete *histórias da arte*, página 286) a janela renascentista foi o segundo tempoespaço pictórico planar metafórico sistematizado, depois da grade egípcia. O arquiteto Leon

Battista Alberti, em 1436, foi o primeiro a definir essa metáfora: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrade, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa mirar o que aí será pintado [...]” (ALBERTI, 1999, p. 94). Anos depois, Leonardo da Vinci escreveu em seu *Tratado Sobre a Pintura*: “A pintura de um quadro se há de considerar vista por uma única janela. Todo quadro sempre deve ser visto por uma janela, segundo o ponto de vista que se tome.” (DA VINCI, 1827, p. 25, tradução nossa).

Jogar para a torcida

Fazer aquilo para o qual se supõe grandes possibilidades de aceitação. Porém, sendo uma atitude pautada pelo senso comum, dela não resultará uma expansão da linguagem poética. E, quase sempre, terá um êxito circunstancial e efêmero.

Levar uma ideia às últimas consequências

Uma recomendação insistente do professor Charles Watson a seus alunos. Mas seria “às”? Ou “além das”? Ou um pouco antes? “A verdade é que a obra de arte que parece tão profundamente correta em seu estado final pode ter estado a apenas alguns centímetros ou segundos do colapso total.” (BAYLES & ORLAND, 2001, p. 19, tradução nossa)

Liberdade artística como mero fetiche

Ver página 230.

Ludismo

Ver página 141.

Luscofusco

Iluminação natural característica ao raiar e ao pôr do sol. Daí ser um dos horários preferidos pelos cineastas. Por outro lado, um período muito efêmero. Uma zona fronteira. Um umbral lumínico.

Maldição da diferença

Nós, esquisites, foras-da-curva, marginais, diferentes, conhecemos desde a infância os perigos e tormentos de não sermos “normais”. Segundo o professor Franklin Leopoldo e Silva “a natureza não se responsabiliza por quem vive além da superficialidade, pois isto não estava previsto; a diferença (não ser funcional) é uma maldição” (LEOPOLDO E SILVA, 2018).

Mandinga

Nas dinâmicas inventivas, algum ritual místico que, numa abordagem racionalista, não teria justificativa pragmática. Mas que pode ser incorporado poeticamente, afetando subliminar ou explicitamente as dinâmicas inventivas.

Maneirismo

Quando não faz referência direta ao movimento europeu do século XVI, mas a uma prática artística, é aquele vício de repetir fórmulas prontas. Uma armadilha produtivista, mercantil ou tecnoburocrática.

Maravilhamento

Estado de receptividade poética ao mundo e à vida.

Meme

No último capítulo do livro *O Gene Egoísta* (DAWKINS, 2001), Richard Dawkins apresenta o conceito de meme, já definido pelo biólogo alemão Richard Semon no livro *Die Mneme*, escrito em 1904. Segundo Dawkins, meme é uma unidade de evolução cultural (ideias, línguas, valores estéticos e morais etc) que se multiplica de cérebro em cérebro, atuando tal qual o gene, o replicador de características biológicas. Por conta do impulsionamento que usuários das redes sociais conferem a certo tipo de imagens, estas também se popularizaram sob esta denominação.

Memento mori

Ver página 79.

Metaesquemático

Referência aos *Metaesquemas*, série de guaches sobre cartão produzida por Hélio Oiticica nos anos 1957 e 1958 na qual o artista faz experimentos que, segundo o professor e filósofo Celso Favaretto seriam “estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, remetendo-se à matriz neoplástica horizontal-vertical. Esta, entretanto, comparece perturbada pelo dinamismo imprimido pelas operações efetuadas na superfície. *Metaesquema*, diz Oiticica, é esquema (estrutura) e ‘meta’ (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura.” (FAVARETTO, 1992, p. 51-52)

Método da escrita automática

É um dos principais procedimentos do surrealismo, inaugurada no livro *Les Champs*

Magnétiques (Os Campos Magnéticos, 1921), de Philippe Soupault e André Breton. Sua importância é evidenciada na própria definição do movimento, descrita no *Manifesto Surrealista* (1924): “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON). Este método é um prolongamento da livre associação de Freud e usa a rapidez como forma de evitar o controle da razão para liberar conteúdos armazenados no subconsciente: “um monólogo fluente tão rápido quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não fizesse nenhum julgamento” (BRETON). A livre associação, um dos pilares da psicanálise, tem origens anteriores a Freud. Em 1788, Schiller já defendia o respeito à “livre ideia incidente”, em uma carta à Körner. Freud havia lido, em sua adolescência, um ensaio de Ludwig Börne, *A Arte de Tornar-se um Escritor Original em Três Dias* (1823), cujo exemplar o fundador da psicanálise conservou até o final da sua vida. O autor propunha: “Pegue algumas folhas de papel e escreva por três dias seguidos, sem enganos e fingimentos, tudo o que lhe vier à cabeça. Escreva o que você pensa de si mesmo, de sua esposa, da guerra dos turcos, de Goethe, do processo criminal de Fonk, do dia do juízo final, dos seus superiores. No final do terceiro dia, você ficará espantado com o que você teve de pensamentos inusitados, todos eles provenientes de você.” (BÖRNE, 1823, tradução nossa)

Método de recorte

Também conhecido no meio artístico por suas nomeações em inglês, *cut-up* ou em francês, *decoupé*. É uma prática dadaísta inventada pelo poeta Tristan Tzara, descrita pela primeira vez em *Receita Para Um Poema Dadaísta* (1920): “Pegue um jornal / Pegue tesouras / Escolha do jornal algum artigo do tamanho que você / gostaria para o seu poema / Recorte o artigo / Em seguida, cuidadosamente recorte as palavras que / formam esse artigo e as coloque em uma sacola / Sacuda-a gentilmente / Na sequência pegue cada recorte, um seguido do outro / copie (as palavras) conscienciosamente na ordem em / que elas deixaram a sacola / O poema se assemelhará a você / E aí está você – um autor infinitamente original, de sensibilidade encantadora, embora não apreciado pelo / vulgar rebanho”. Em meados dos anos 1920, na França, os surrealistas franceses adaptaram essa ideia para compor o método *cadavre exquis* (cadáver estranho). David Bowie utilizava um aplicativo, o Verbasizer, onde misturava partes de notícias de jornal para compor suas letras. O documentário *No Direction Home* (SCORSESE, 2005) mostra Bob Dylan brincando com este método a partir de um anúncio de rua. Outros músicos, como Kurt Cobain e Thom Yorke também praticavam o *cut-up*, assim como o escritor William Burroughs.

Midiotização

Conjunto de narrativas arquitetadas para imbecilizar a população, moldando o seu consentimento para com os interesses das grandes corporações. É realizada pela indústria cultural e meios de comunicação de massa.

Möbiano

Ver página 231.

Morte da arte

Ver subcapítulo 2.6.2, a partir da página 81.

Morte na arte

Ver subcapítulo 2.6.1, a partir da página 78.

Mutualismo

Ver página 207.

Musak visual

Assim como o *musak* é um tipo de música genérica, um “fundo musical” para “não-habitantes” de “não-lugares” se sentirem “bem e felizes”, *musak* visual é uma imagem genérica, feita para “fundo visual” de “não-coisas” ou “não-lugares”: telas de computador, apresentações multimídia, papéis de embrulho, papéis de parede (de computador ou de “arquitetura de interiores”) ou painéis decorativos.

Não linearidade

Nos estudos entre percepção e memória que integram a Crítica de Processos e as Redes da Criação (assim como são nomeadas as pesquisas de Cecilia Salles) a autora enfatiza a não linearidade do trabalho artístico: ele é constituído por idas e vindas, por aparentes retrocessos, por desejados avanços que não se efetivam, por transversalidades, por contaminações, por esperas frutíferas ou não, por êxitos ou fracassos. Outra noção importante é a ausência de hierarquia valorativa. Eventos ou configurações que aparentavam menor significação podem se revelar muito potentes, e vice-versa: “[...] é verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam anteriormente em nossa mente, mas é a ideia de colocar junto o que nunca tínhamos sonhado colocar junto que faz surgir subitamente a sugestão nova diante da hipótese da nossa contemplação” (SALLES, 1990, p. 79). Inúmeras “descobertas” surgem a partir de eventos aparentemente irracionais ou aleatórios que subvertem

a lógica e o bom senso, trilhando caminhos desconfortáveis, desafiadores e desconhecidos. Mas esta aventura, quando se trata de arte, nunca se faz levianamente. Ela é indissociável de um olhar atento, que busca reconhecer tudo aquilo que escaparia ao observador comum. Vale lembrar da *serendipidade* (ver página 298), conceito que aparece nos estudos de outros pesquisadores brasileiros, como Charles Watson, porém está ausente das reflexões de Cecilia Salles.

Oculum reflectere

Do latim *oculum* (olho) e *reflectere* (refletir), designando a concepção de um olhar que mira a si próprio.

Olhar ciclópico

Abordagem plasmada no senso comum por cinco séculos de perspectiva renascentista. Induz o próprio funcionamento dos aparatos óticos: câmera fotográfica, filmadoras, câmeras de computador, celular etc. Um vício muito comum, consequência tanto da praticidade como da naturalização desta mirada monocular, é o desenhar e pintar a partir de fotografias. No livro *O Conhecimento Secreto: Redescobrimdo As Técnicas Perdidas Dos Grandes Mestres*, o autor David Hockney (2001) critica este olhar a partir do seu “lugar de fala”, o de artista.

Organismizar

É diferente de organizar, ideia do paradigma da simplicidade. Conceito ligado ao paradigma da complexidade, descolado da ideia de “ordem”. Refere-se a criar um organismo autônomo. Este organismo alimentamos e cuidamos, tal qual planta semeada, regada, adubada, colhida frutos, fruída sua sombra e singularidades tempoespaciais.

Orte

Ver página 230.

Palavra-valise

Expressão criada por Lewis Carroll em *Alice Através do Espelho*, é um vocábulo constituído pela junção de partes de outros.

Parasitismo

Ver página 207.

Pareidolia

Fenômeno que se constitui numa “visualização involuntária de uma percepção combinada entre o real e o fantasiado. Constitui uma fonte de inspiração para diversas manifestações artísticas, é a base de algumas verificações psicológicas (teste de Rorschach) e inclusive oferecem a explicação de algumas situações supostamente paranormais (visão de rostos na Lua ou em Marte, rostos e figuras sagrados em manchas e sombras etc.).” (MARTÍN ARAGUZ, 2002, p. 633, tradução nossa). A pareidolia é um tipo de *apofenia* (ver página 275) relativa à visão e audição.

Percepção artística

Para Cecília Salles, ela é compreendida como transformação “criativa”. Segundo a autora, na mediação que o artista estabelece com os rizomas poéticos (ou “redes”, como Salles nomeia) nos quais está imerso, a percepção artística apresenta aspectos de qualidade sensível e de inferencialidade. Assim, ela define “percepção artística” como uma “atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. [...] As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não são divorciadas da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória.” (SALLES, 2010, p. 23) A percepção artística pode ser compreendida como uma abordagem ressignificadora do mundo e da vida. Ao estabelecer vínculos poéticos com aquilo que poderia ser, no senso comum, apenas a realidade nua e crua, o artista agrega qualidades sensíveis, potencializando renovadas visões de mundo. Ao enraizar tais visões no tempo-espaço, mnemonicamente, elas assumem uma condição cognitiva.

Percurso artístico

A metáfora “trajetória” aponta para condições caricatas no sistema artístico. Quando na de “estrela” ou “astro” é aquela referência distante e inacessível. Quando “estrela cadente”, algo impactante, mas efêmero (raras vezes um caso decisivo, como o do meteorito que extinguiu os dinossauros). Pode também ser a trajetória de um projétil, com sua súbita ascensão e queda. Já “percurso” sugere uma ação mais humilde, no bom sentido desta palavra, como também múltiplas possibilidades do caminhar, com desvios e *serendipidades* (ver página 298). Assim, “percurso” se conecta melhor com o tempo-espaço da invenção artística. Para cumprir um trajeto, é importante uma visão unidirecionada. Para fazer um percurso, sensibilidade ampla, persistência, preparo e percepção expandida.

Perspectivismo

Ver a partir de diversos pontos de vista. Operação de descontextualização de pontos de vista viciados (ver *deslocamento*, p. 282 e *estranhamento*, p. 284). Melhor alternativa para o falacioso relativismo contemporâneo.

Piadinha de uma linha só

Voo de galinha. Fogo de palha. “Vai ser bom, não foi?”. Aquele tipo de trabalho artístico que, segundo Charles Watson (2009), são algo a evitar: as pessoas passam os olhos, comentam “ah, entendi...” e seguem adiante.

Pintura

Fazemos uma proposta de definição atualizada na página 127, buscando contemplar vários aspectos desta prática na contemporaneidade que não constam nos dicionários.

Pintura fotogênica

Muitas pinturas funcionam bem quando fotografadas, porém não resistem ao embate ao vivo. Outras, ao contrário, resistem a ter sua potência registrada fotograficamente.

Potência poética

Parâmetro para referir-se à qualidade do/no trabalho artístico.

Prazo de entrega

Segundo Charles Watson, é parte do problema. Para aqueles que solicitam um trabalho “para ontem” ele recomenda responder: “eu não faço trabalhos de ontem” (WATSON, 2018). Ou seja, velhas respostas têm fraca ou nula potência no contexto de novos problemas poéticos. Porque, quando há urgência, quase sempre acessamos estas velhas respostas. Daí o perigo de interpretações apressadas para declarações como aquela do escritor Luis Fernando Veríssimo: “minha musa inspiradora é o prazo de entrega” (VERÍSSIMO, 2013). O prazo pode servir como uma fronteira tempoespacial ou uma pressão motivadora. Porém as contribuições significativas nos mais variados campos do conhecimento, mesmo quando surgidas numa aparente espontaneidade ou premidas pela urgência, são fruto de um tempoespaço de maturação, diversas tentativas anteriores, dedicação à pesquisa, trabalho árduo e conexões com outras fontes ou territórios cognitivos.

Pré-história

Nesta tese, usamos uma periodização mais precisa, como Paleolítico ou Neolítico, evitando o termo “pré-história”, que “[...] vem caindo em desuso. Porque as sociedades anteriores ao uso da escrita também tem história. [...] Até o século XIX se acreditava que a fonte histórica era somente aquilo que fosse escrito. Por isso, aqueles povos anteriores à invenção ou desenvolvimento da escrita não teriam história. É um erro muito grande. Essas novas fontes históricas são compostas, por exemplo, pela iconografia [...], uma importante fonte [...] porque apresenta, na forma de imagens, um período histórico: como uma sociedade se organizava, [...] sua alimentação, a vida em sociedade, as relações familiares etc.” (VERDIN, 2016, 01’:01” a 02’:21”)

Problematizar

Em arte problematizar é tão ou mais potente do que solucionar, embora soluções também sejam importantes, claro. Mas em nosso campo de conhecimento se busca respostas até para problemas inexistentes. Ou “soluções” inviáveis, como nos casos da arquitetura utópica. Numa anedota protagonizada por Iberê Camargo, um amigo visita seu atelier, olha para uma tela de grandes proporções, maior do que as aberturas da janela e porta, e pergunta: “como vais tirar esta tela daqui?”. Iberê responde: “primeiro se instaura o problema, depois se busca a solução”.

Professor-artista

O professor-artista está totalmente imerso no tema de sua docência. Não atua desde uma posição fora de seu contexto pessoal ou coletivo, como no caso do professor “de” arte.

Protagonismo feminino

Ver página 50.

Pulsão escópica

Conceito esboçado por Freud, porém só definido por Lacan. Pode explicar nosso desejo de colocar coisas no mundo para serem vistas, numa retroalimentação inerente à pulsão de ver: olhar > olhar-se > ser olhado > estar olhando > se fazer olhado > olhar > olhar-se > ser olhado > estar olhando > se fazer olhado > olhar > olhar-se > ... Uma recursividade intrínseca ao nosso campo de conhecimento.

Daí as perguntas: 1) Você faria arte numa ilha deserta? 2) Caso sim, por quanto tempo? 3) Faria arte “numa” ou “a partir de uma” (pois “numa” seria o caso de um trabalho que ficaria ali, para a própria fruição; já “a partir de uma” seria o de alguém que as enviaria como mensagens para outra pessoa, definida ou aleatória, fora da ilha)? 4) Qual destes dois casos seria o de Henry Darger (1892-1973), autor e ilustrador estadunidense? Seu legado inclui um romance de 15.145 páginas acompanhadas de desenhos, pinturas, colagens, aquarelas e muitos outros manuscritos desenvolvidos no transcorrer de 60 anos. Darger viveu como faxineiro e, assim pensam seus biógrafos, nunca mostrou seus trabalhos a outra pessoa.

Radicante

Mais complexo que o conceito de rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011) é o de radicante, baseado num tipo de planta que desenvolve raízes em variadas e mutantes instâncias do tempo-espaço: “[...] os criadores contemporâneos já vêm assentando as bases de uma arte *radicante* – epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor.” (BOURRIAUD, 2011, p. 20, *itálico no original*).

Rastro

Ver página 236.

Recorte

Ver página 208.

Recursividade

Conforme Edgar Morin (2007), é um princípio que se opõe ao princípio determinista da causalidade linear, ou da linearidade. Uma causa A gera um efeito B que também pode ser gerador de A.

Relações ecológicas

Ver página 207.

Resposta versus solução

Em arte buscamos perguntas, soluções ou respostas? Soluções podem ser apenas uma busca pró-simplicidade, ou mesmo uma exigência produtivista, tecnoburocrática. Já a resposta permite o *risco* (ver página 235) do *errar* (ver página 283) e da *maldição da diferença* (ver página 289), mas também o de alta *potência poética* (ver página 295).

Rima visual

Relação que estabelece relações reverberantes entre as diversas instâncias de um trabalho artístico.

Risco

Ver página 235.

Rizoma

Ver página 204.

Sapiens-demens

Edgar Morin considera equivocada nossa autodenominação como *homo sapiens sapiens*. Pois ela enfatiza uma racionalidade, ao passo que somos também (e como!) irracionais. Embora muitos dos autores citados prefiram a abreviação *sapiens*, nesta tese usaremos *sapiens-demens*. Porque pensamos ser importante, sobretudo em nosso campo de conhecimento, reconhecer a duplicidade que assim se explicita.

Ser arte ou não

Ver página 41.

Serendipidade

Também conhecido pelos nomes serendipismo, serendiptismo, serendípite ou serendipitia, designa descobertas aparentemente casuais. Termo cunhado em 1754 pelo romancista Horace Walpole a partir de *Os Três Príncipes de Serendip*. Este conto folclórico narra descobertas notáveis numa viagem que não estavam relacionadas com o objetivo inicial, mas se viabilizaram pela receptividade dos viajantes aos novos eventos. É um fenômeno, portanto, ligado à curiosidade, reconhecimento de surpresas e capacidade em interpretá-las. Exemplos clássicos: Arquimedes soluciona o problema da quantidade de ouro na coroa do rei, a “descoberta” da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming.

Uma das singularidades da serendipidade é sua aparência de “acidente”. Ela acontece na dobra de alguma superfície de eventos: algo inicialmente não visível, mas que já estava lá. Em arte, dado o alto grau de subjetividade característico do nosso campo de conhecimento, os exemplos abundam: 1) Paco de Lucia se depara com o instrumento para a percussão flamenca, o *cajón*, numa visita ao Peru; 2) a *zip line* de Barnett Newman, encontrada quando o artista removeu uma fita adesiva usada para isolar uma área de cor; 3) um falso exemplo está no filme Pollock (HARRIS, 2000), no suposto momento inaugural do *dripping* que, como comentado no verbete da página 274, não foi invenção deste artista, mas de Janet Sobel.

Sisifiano

Ver página 230.

Sítio Específico

Ver *especificidade do sítio*, página 284.

Sublime

Ver página 41.

Talento

Charles Watson (2009), chama atenção para uma peculiaridade dos dicionários em língua portuguesa: definem “talento” como uma aptidão, habilidade ou capacidade incomum que seria “natural ou adquirida”.

Teoria da Complexidade

Conjunto interdisciplinar de modelos e métodos para o estudo dos sistemas dinâmicos não-lineares, não abordáveis pelo mecanicismo clássico.

Trabalho

Nossa opção por usar esta palavra no lugar de “obra” se faz para enfatizar o protagonismo das dinâmicas inventivas.

Tecnoburocracia

Ver subcapítulo 4.4, a partir da página 210.

Tecnofobia

Ver subcapítulo 3.3, a partir da página 140.

Tempoespaço

Ver subcapítulo 2.1, a partir da página 26.

Toró de escrita

Nossa livre tradução para o método inventivo exercitado em grupo, baseado na escrita sem identificação de autoria, mais conhecida pela expressão em inglês *brainwriting*.

Toró de ideias

Nossa livre tradução para o método inventivo exercitado em grupo, onde os integrantes expõe suas ideias, mais conhecida pela expressão em inglês *brainstorming*.

Trompe l'oeil

Expressão francesa, significa “engana os olhos”. Um artifício ilusionista onde recursos de perspectiva e claro-escuro induzem percepções de “tridimensionalidade” numa superfície “bidimensional” desenhada ou pintada. Ainda não temos correspondente em português. Mas os espanhóis sim: *trampantojo*.

Teatralidade

Um problema para as artes visuais e para todas as outras, segundo Michael Fried em *Arte e Objetividade*.

Toda pessoa versus qualquer uma

Beuys disse que “todo homem é um artista”. Naqueles anos 1970, a frase estava politicamente correta. Hoje ela teria melhor formulação em “toda pessoa é uma artista”. Sim, toda pessoa... Mas não qualquer uma. Qual a diferença entre “todo mundo” e “qualquer um”? A atriz brasileira Leila Diniz (1945-1972) esclareceu numa resposta a um rico interiorano que ofereceu dinheiro para dormir com ela. Depois de ser recusado, o coronel engrossou: “Mas Leila, você dá para todo mundo!”. A resposta: “Eu posso dar para todo mundo... Mas não dou para qualquer um!”. (GOLDENBERG, 2011). Moral da história: toda pessoa é artista, mas arte não é para qualquer uma.

Tornado visível

Ver página 231.

Tudo versus qualquer coisa

Assim como toda pessoa é artista, mas arte não é para qualquer um, em arte vale tudo, mas não vale qualquer coisa. Pois “tudo” sugere alta potência. Ao passo que “qualquer coisa” relega a uma condição de baixa potência.

Urte

Arte “de última”. Isto é, com baixíssima potência poética.

Vaga-lumear

Devir que aciona uma bioluminescência factual ou metafórica similar à dos vaga-lumes.

Vanitas

Ver subcapítulo 2.6.1, a partir da página 78.

Vanguardas históricas

Durante o modernismo vigorava a ideia de uma linearidade progressiva no transcorrer do tempo. Uma falácia que teve origem numa interpretação tendenciosa do evolucionismo. Daí o culto ao novo, a busca por superação dos pressupostos que ainda estariam em vigor em determinada época e a reincidente necessidade de dar um xeque-mate no sistema de arte. Vanguarda é uma metáfora de origem militar. Foi muito usada para sugerir algo mais à frente, no *front*, o ponto avançado da disputa. A partir do auge do modernismo, o termo vanguarda demonstrou-se falacioso, pois a superação de conhecimentos anteriores se aplica à ciência, mas não à arte, tampouco à filosofia, conforme comentamos no subcapítulo 4.1. Aqueles movimentos proselitistas da ideia de vanguarda, são hoje identificados como “vanguardas históricas”.

Viés de confirmação

Contrária à postura de *honestidade e coragem intelectual* (ver página 286) é a tendência a receber e validar apenas os fatos parciais ou pseudoevidências que corroboram determinados interesses, ideologias ou crenças. Atua junto com o negacionismo. Usa também de *apofenia* (ver página 275) e *pareidolia* (página 294).

Wabi sabi

Conceito de origem japonesa relativo a um procedimento que mantém a história, sem apagar os vestígios dos seus percursos no tempo-espaço. Segundo este

conceito, a beleza está na incompletude, na efemeridade, na imperfeição, na fragilidade... E até nas feridas, cicatrizes e sequelas decorrentes de eventos traumáticos.

Zip line

A estreita linha com densa potência poética em meio a grandes campos de cor nas pinturas de Barnett Newman.

Ziriguidum

Ritmo sonoro, visual, olfativo, gustativo ou tátil com um gingado capaz de provocar respostas poéticas corporais.

Zoom

Fazer uma mirada via recursos naturais ou artificiais, aproximando ou ampliando a visão de determinado ponto da cena ou da figura, visando perceber maiores detalhes ou alguma singularidade da mesma.

rauber1960@gmail.com
instagram.com/rogerio.rauber