UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Letícia Weiduschadt

CURADORIA DE SI:
ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO E DE PERTENCIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

BELO HORIZONTE

2021

LETÍCIA WEIDUSCHADT

CURADORIA DE SI:

ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO E DE PERTENCIMENTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes visuais

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet

BELO HORIZONTE

2021

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.15
W418c
2021

Weiduschadt, L., 1988-
Curadoria de si [manuscrito] : estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea / Letícia Weiduschadt. – 2021.
283 p. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Rolla, Marco Paulo Ribeiro, 1967- – Teses. 2. Leirner, Nelson, 1932- – Teses. 3. Blass, Tatiana, 1979- – Teses. 4. Artistas – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Trabalho profissional – Teses. 7. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado da aluna LETICIA WEIDUSCHADT **-** Número de Registro - 2017673158**.**

Título: **"Curadoria de si: estratégias de criação e pertencimento na arte contemporânea"**

Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet – Orientador – EA/UFMG

Prof. Dr. Amir Brito Cador – Titular – UFMG

Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga – Titular – UFES

Profa. Dra. Aline Maria Dias – Titular – UFES

Prof. Dr. Marina Andrade Camara Dayrell – Titular – UFRGS

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2021.

Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador**, **Professor do Magistério Superior**, em 06/01/2022, às 09:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Stephane Denis Albert Rene Philippe Huchet**, **Subchefe de departamento**, em 10/01/2022, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marina Andrade Câmara Dayrell**, **Usuária Externa**, em 10/01/2022, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Aline Maria Dias**, **Usuário Externo**, em 11/01/2022, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Maurício Gonzaga**, **Usuário Externo**, em 14/01/2022, às 12:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca**, **Subcoordenador(a)**, em 19/01/2022, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1179629** e o código CRC **F0C22DCD**.

Para Daniel, pelo abismo que nos separa e aproxima. Pelo infinito que atravessa.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Stéphane Huchet, pelas orientações e pelo convite a atravessar os desafios de uma pesquisa.

A Daniel Herthel, pelo amor, pelos dias. Por ter aceitado entrar em estado de doutoramento comigo.

A meus ex-alunos de ensino básico, superior, especialização, cursos de extensão, técnicos e livres. Agradeço pelas perguntas e pela troca de saberes. Sem dúvida, pontos que moveram parte desta pesquisa.

A Debora Pazetto Ferreira. Por sempre lembrar-me dos rigores necessários a uma pesquisa acadêmica. Pelas conversas, escutas e constante lembrança de que seria possível.
A meus pais. Pelas tentativas da compreensão de minhas ausências.
Às professoras Maria Angélica Melendi, Patrícia Franca-Huchet e Márcia Arbex pelas aulas, palestras e textos fundamentais aos estudos desta pesquisa.
Aos professores Aline Maria Dias, Amir Brito Cádor, Bárbara Mol, Marina Andrade Câmara Dayrel, Ricardo Maurício Gonzaga, Rodrigo Borges por terem aceitado o convite à escuta desta tese.
A Bruno Alberto Mota, Cinthia Marcelle, Júlio César Martins, Mônica Vaz, Michele da Cruz Zingel e Teresa Siewerdt pela amizade que atravessa os dias.
A Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner [*in memoriam*] e Tatiana Blass pelo compartilhamento de seus processos criativos.
A Alex Ceverni, Douglas de Freitas, Eduardo Brandão, Henrique Macedo Netto, Gil Rembischevski, Letícia Pirmez, Lilia Schwarcz, Manoel Macedo, Maria Ester Nogueira Alves e Tadeu Bandeira.

A toda equipe da secretaria do PPG-Artes pelo apoio recebido, especialmente Natália Arruda.
À Capes, pela bolsa concedida em um período deste doutorado, fomento fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

A tese investiga as estratégias de criação dos artistas Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner e Tatiana Blass. Entre a emissão da voz do artista, a compreensão do processo criativo e seus modos de fazer, discute sobre escolhas direcionadas a sua inserção no mercado de arte. Na primeira parte da tese, intitulada "Percursos Perenes, encontros impossíveis", investiga-se através de uma perspectiva histórica os escritos de artistas e o uso de entrevistas como fonte de referência para a reflexão acerca dos processos de criação. A partir disso, apresenta-se também a metodologia baseada na proposta ANT, sistematizada por Bruno Latour. Em seguida, há o avanço sobre a proposta da tese para pensar o processo criativo contemporâneo enquanto uma circunvolução em relação a dois eixos centrais: a intenção do artista e sua experiência. Já em "Sobre a distância entre mim e você", título atribuído à segunda parte da tese, discute-se a construção conceitual do trabalho do artista, inferindo uma análise que atravessa a filosofia e a história da arte. Ainda nesta parte, reflete-se sobre a criação da imagem do artista, tendo como base as entrevistas realizadas com os três artistas principais da pesquisa e de alguns agentes que se relacionam com eles em algumas obras de arte. Além disso, será construída uma leitura sobre suas estratégias de criação em relação à polaridade entre o fazer manual e a terceirização do fazer artístico. Na terceira parte da tese, investiga-se como o sistema da arte interfere na construção da noção de pertencimento no lugar de sucesso econômico. Defendendo, por fim, a compreensão de que o artista contemporâneo é atipológico.

Palavras-chave: artista; processo de criação; arte contemporânea; trabalho; sistema da arte.

ABSTRACT

The thesis investigates the creative strategies of artists Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner and Tatiana Blass. Between the emission of the artist's voice, the understanding of the creative process and his ways of doing, he discusses choices aimed at his insertion in the art market. In the first part of the thesis, entitled “Perennial Routes, Impossible Encounters” we investigate, through a historical perspective, the artists’ writings and the use of interviews as a reference source for reflection on the processes of creation. From this, we will also present the methodology based on the ANT proposal, systematized by Bruno Latour. Next, we will advance on our proposal to think about the contemporary creative process as a convolution in relation to two central axes: the artist's intention and his experience. In “About the distance between me and you”, title attributed to the second part of the thesis, the conceptual construction of the artist's work is discussed, inferring an analysis that crosses the philosophy and history of art. Still in this part, reflecting on the creation of the artist's image and based on the interviews conducted with the three main artists in the research and some agents who relate to them in some works of art, we will build a reading on their creation strategies in relation the polarity between manual making and the outsourcing of artistic making. In the third part of the thesis, we will investigate how the art system interferes in the construction of sense of belonging in place of the economic success of the arts. Finally, defending the comprehension that the contemporary artist is atypological.

Keywords: artist; creation process; contemporary art; work; art system.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Ateliê Aberto. Galeria Pivô, 2017..... 12
FIGURA 2 - Júlio Plaza. *Concept*, 1972 22
FIGURA 3 - Letícia Weiduschadt. *Circunvolução*. Desenho esquemático do processo de criação, 2020 47
FIGURA 4 - Hélio Oiticica. *Poema Visual*, 1971.....50
FIGURA 5 - Anna Maria Maiolino. *Vestígios da transparência*, 2006 51
FIGURA 6 - Letícia Weiduschadt. Ateliê de Tatiana Blass, 2018 82
FIGURA 7 - Prancha 1 - Processo de criação Tatiana Blass. *Acidentes*, 2011-2012 90
FIGURA 8 - Prancha 2 - Processo de criação Tatiana Blass. *Acidentes*, 2011-2012 91
FIGURA 9 - Tatiana Blass. *Acidente #23*, 2012. Óleo sobre tela. 130 x 180cm.....92
FIGURA 10 - Prancha 3 - Imagens Fábrica Nelson Leirner e Henrique M. Netto, s. d.....142
FIGURA 11 - Prancha 4 - Imagens Fábrica Nelson Leirner e Henrique M. Netto, s. d.....143
FIGURA 12 - *Rex Time n. 5*. São Paulo, 25 de maio de 1967..... 145
FIGURA 13 - Tatiana Blass. *Ilustração para revista Serrote n 32*, 2019 152
FIGURA 14 - Marco Paulo Rolla. Diário de Bordo, s.d. 156
FIGURA 15 - Marco Paulo Rolla. Diário de Bordo, s.d. 156
FIGURA 16 - Marco Paulo Rolla. *O Nascimento do Amor*, 2018 157
FIGURA 17 - Prancha 5 - Marco Paulo Rolla. Processo de criação de *O nascimento do amor*..... 160
FIGURA 18 - Prancha 6 - Marco Paulo Rolla. Processo de criação de *O nascimento do amor*..... 161
FIGURA 19 - Prancha 7 - Marco Paulo Rolla. Processo de criação de *O nascimento do amor*..... 162
FIGURA 20 - Prancha 8 - Marco Paulo Rolla. Diário de bordo para exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018 171
FIGURA 21 - Prancha 9 - Marco Paulo Rolla. Diário de bordo para exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018 172
FIGURA 22 - Prancha 10 - Marco Paulo Rolla. Imagens do processo de *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018 173
FIGURA 23 - Tatiana Blass. *Vaga*, 2012 182
FIGURA 24 - Tatiana Blass. *Vitrine, boneco sem descanso*, 2018 183

FIGURA 25 - Nelson Leirner. Exposição *O artista e a empresa*, 1977 186
FIGURA 26 - Nelson Leirner. *O artista e a empresa*. Folder da exposição no Museu de Arte de São Paulo 187
FIGURA 27 - Nelson Leirner. *Cubo de dados*, 1970 188
FIGURA 28 - Nelson Leirner. *Tubos de ensaio*, 1971 189
FIGURA 29 - Nelson Leirner. Projeto Aula, 1989 190
FIGURA 30 - Prancha 11 - Tatiana Blass. Imagens do processo de *Aquele que nos contavam as horas, 2008* 198
FIGURA 31 - Prancha 12 - Tatiana Blass. Imagens do processo de *Aquele que nos contavam as horas, 2008* 199
FIGURA 32 - Tatiana Blass. *Aquele que nos contavam as horas*, 2008 200
FIGURA 33 - Tatiana Blass. *Aquele que nos contavam as horas*, 2008 (detalhe) 201
FIGURA 34 - Nelson Leirner. *Projeto realizado por Letícia Pirmez*, 2017 214
FIGURA 35 - Nelson Leirner. *Estudo para Boetti Desconstruído II*, 2017.....215
FIGURA 36 - Prancha 13 - Nelson Leirner. Processo das tapeçarias para exposição *A Nova Revolução Industrial* 216
FIGURA 37 - Nelson Leirner em seu ateliê, 2018 217
FIGURA 38 - Prancha 14 - Nelson Leirner. Imagens selecionadas para referência de *Eles e eu no mundo*, 2017 218
FIGURA 39 - Prancha 15 - Nelson Leirner. Processo da tapeçaria *Eles e eu no mundo*, 2017.....219
FIGURA 40 - Nelson Leirner. *Eles e eu no mundo,* 2017.....220
FIGURA 41 - Aliguiero Boetti. *Mappa,* 1989 221
FIGURA 42 - Nelson Leirner. *Boetti Desconstruído II,* 2018 222
FIGURA 43 - Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018 223
FIGURA 44 - Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018 224
FIGURA 45 - Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018 225
FIGURA 46 - Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.....230
FIGURA 47 - Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.....231
FIGURA 48 - Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.....232
FIGURA 49 - Tatiana Blass. Registo da exposição *Penélope*, 2011.....233
FIGURA 50 - Prancha 16 - Tatiana Blass. Montagem Penélope, 2011 234
FIGURA 51 - Prancha 17 - Tatiana Blass. Montagem *Mais dia, menos noite*, 2019 235
FIGURA 52 - Tatiana Blass. Folder da exposição *Mais dia, menos noite, 2019* 236

FIGURA 53 - Tatiana Blass. Registro da exposição *Mais dia, menos noite*, 2019 237
FIGURA 54 - Marco Paulo Rolla. Projeto para *O Nascimento do Amor*, 2017 244
FIGURA 55 - Marco Paulo Rolla. *O Nascimento do Amor*, 2018 245
FIGURA 56 - Marco Paulo Rolla. Montagem da exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018 246
FIGURA 57 - Marco Paulo Rolla. Exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018. (Detalhes) 247
FIGURA 58 - Marco Paulo Rolla. Exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018 248
FIGURA 59 - Marco Paulo Rolla. *Daphne ou possessão*, 2013 254
FIGURA 60 - Nelson Leirner, Henrique Macedo Netto e demais companheiros das tardes de jogos de pôquer, s. d. 268
FIGURA 61 - Nelson Leirner. *Convite para exposição Pague para ver, 1980* 269
FIGURA 62 - Nelson Leirner. Verso do Convite para exposição *Pague para ver, 1980* 270

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

PARTE I – PERCURSOS PERENES, ENCONTROS IMPOSSÍVEIS
1 A EMISSÃO DA VOZ DO ARTISTA 24

2 POR UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEO 48
2.1 Experiência 72
2.2 Intenções do artista 80

PARTE II – SOBRE A DISTÂNCIA ENTRE MIM E VOCÊ
1 O TRABALHO DO ARTISTA 95
1.1 Por um conceito de trabalho 101
1.2 Entre amadores e profissionais 110
1.3 Curadoria de si 115
1.3.1 A construção da imagem do artista 119
1.3.2 Múltiplo 126

2 ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO 132
2.1 Trajetórias 133
2.1.1 Marco Paulo Rolla 133
2.1.2 Nelson Leirner 139
2.1.3 Tatiana Blass 148
2.2 Modos de fazer 154
2.3 Autoria Múltipla 206

Parte III – ESTRATÉGIAS DE PERTENCIMENTO
1 Como a obra acontece 250
1.2 Atipologias.....258

CONCLUSÃO 274

REFERÊNCIAS 277

INTRODUÇÃO

Pelo silêncio, pelo não dito. Uma ode àquilo que não é falado?

Esta tese parte de um desafio: falar sobre o processo criativo contemporâneo.

Complexo. Variável. Indisciplinado.

Essas três palavras acompanham a escrita de um percurso em busca de compreender junto aos artistas fragmentos do que seria pensar sobre aquilo que atravessa a própria figura dos artistas a nós, o público.

Contudo, o movimento desta tese se dá sob um viés distinto, em um movimento que se direciona também ao artista. Ou melhor, partimos de um lugar possível que busca resgatar através de conversas e análises de alguns documentos de processos, pontos fulcrais para pensar os processos criativos contemporâneos.

Ela segue em direção à voz do artista procurando sedimentar não uma tradução da criação em vertentes teóricas, mas na busca por suas intenções. Ao percorrer estas intenções dos artistas esclarecemos ao leitor que esta tese se afasta dos marcos psicológicos e de toda a estrutura que parece ser reservada somente à posse do artista. Por que optar por tal afastamento? Porque pensar sobre o processo mental da criação é deparar-se com o abismo, entre a memória e o esquecimento, entre aquilo que o artista não quis revelar, entre aquilo que nem ele sabe explicar através do discurso oral.

E ao optar pelo encontro entre a fala e a escuta compreendi que atravessamos uma outra abordagem para com o processo criativo. Entre possíveis ficções do que seria sua criação, aceitamos a possibilidade de lidar com bifurcações entre o que de fato compunha o processo de criação e aquilo que o artista julgou necessário para falar sobre o assunto.

Lembro-me aqui de um alerta feito na banca de qualificação pela professora Maria Angélica Melendi: “Você precisa se lembrar que os artistas mentem”. E assumi o risco de atravessar por entre as vozes e a composição de um processo de criação feito com e a partir de possíveis ficções. Chamo de curadoria de si. O movimento que visa selecionar uma parte que é apresentada ao outro, que é escolhida.

Mas antes de avançar sobre outras nuances da curadoria de si, retorno ao ponto de partida da tese. Na escrita e reescrita de um texto sem fim. Aquelas inúmeras páginas destinadas

ao arquivo deletado, com projetos de hipóteses não concluídas. Sigo em direção ao lugar que tangencia o possível e o impossível.

Entre tantas intenções, procurei responder algumas das inúmeras lacunas do meu percurso nas artes visuais. Não me esqueço das minhas críticas ao curso de graduação em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Santa Catarina. Ingressei na graduação almejando a profissão de artista e, ao conclui-la entendi que somente o tempo, a prática e todo um sistema colocariam-me no lugar de certo reconhecimento.

Tampouco sabia se era a visibilidade o meu objetivo. E já respondo: não era e parece-me continuar não sendo.

Mas, voltando à minha trajetória: eis que segui no dia seguinte à colação de grau para o mestrado em um outro estado. Aquele que me acolheu e que me acolhe. Havia me tornado pesquisadora e aquela jovem artista seguia seu percurso de estudos na academia na Universidade Federal de Minas Gerais. Na necessidade de responder à academia através de uma sistematização de conceitos e pensamentos pertinentes à fotografia, a prática foi sendo absorvida. Diminuto, meu processo criativo ainda segue e aquelas obras feitas desde 2007 ainda transitam. Ganham um mundo de possibilidades entrecortadas pelo silêncio daqueles que as veem. A prática adquiriu um ritmo lento, em que passei a tentar entender as imagens criadas. Segui também em uma imersão na teoria da arte contemporânea enfrentando aquilo que me fascina e me absorve: a complexidade da escrita.

Por algum tempo titubeei entre as lacunas de ter uma persona próxima daquele clássico maldito, do "artista frustrado", que resolveu estudar história da arte pela sua incompletude poética. Por diversos outros, a necessidade de sobrevivência levou-me aos trabalhos de tutoria, oficineira, assistência, professora de ensino fundamental, médio e superior. Em todos esses anos, talvez a maior constância tenha sido encontrar a minha voz e aquilo que ecoa das vozes dos outros artistas.

Escrita, oralidade, obra de arte: diversas são as formas de um artista anunciar a sua voz. Ao analisar meu próprio percurso e minhas diversas perguntas enquanto artista percebo que constantemente busco compreender a necessidade de criar mais uma imagem. Talvez aquilo que Serroy e Lipovetsky mencionam acerca do "capitalismo artista"[1] ecoa numa necessidade do que reivindicava Nelson Leirner: que a arte deveria ser uma "opção de se fazer"[2].

Eis que retorno ao ponto de partida desta tese: como escutar um artista?

[1] Ver Parte 2 da tese na qual discorremos sobre esse conceito.
[2] CHIARELLI, 2002, p. 35.



FIGURA 1 – Ateliê Aberto. Galeria Pivô, 2017.
Fonte: www.pivo.com.br

Em 2012 fiz o livro *Sobre a distância entre mim e você*, colocando em evidência essa escuta. Entre aquilo que nos separa e aquilo que se coloca enquanto o abismo do que não tocamos: surgia a materialidade. Durante a escrita da dissertação fui observando esse processo enquanto quatro peles: a da fotografia, a da materialidade do papel, aquela em que eu descamava minha pele e aquela que provinha da imagem vazia. Tentava alçar através da escrita aquilo que falava através das imagens sobre essas distâncias intocáveis. Daquilo que ali eu já entendia: que o silêncio fala.

Nesta tese traço um movimento particular. Aquele que se alicerça na teoria e em minha busca pela escuta do outro. Num movimento que parte de uma artista em direção ao outro. Assim, não perdendo de vista minha prática artística, parti de uma escuta íntima, pessoal e particular daquilo que gostaria de ter ouvido durante a minha formação, mas que ficou suspenso. Daquilo que ficou no abismo entre a academia e as possíveis inserções de um "ser artista". Daquele lugar que talvez foge da poesia do possível, mas que se faz preciso dentro do percurso pragmático de um estudante.

Reconheço não ter esgotado as inúmeras inquietações de quase 17 anos de percurso. Muitas ficaram sem respostas. Outras geraram um campo de dúvidas. Mas foi a escolha de estudar um regime de funcionamento do processo de criação em que alicercei parte de minhas inquietações.

Ao trabalhar por diversos anos como assistente da artista Cinthia Marcelle, percebi que na experiência do fazer dentro da lógica da visibilidade aliada ao mercado do sucesso econômico de arte há uma estrutura social que é criada na construção das obras. Artista, curadores, assistentes, técnicos e instituições estabelecem uma rede de agentes no processo criativo que se revela, algumas vezes, definidora de algumas escolhas processuais.

Certamente, grande parte deste estudo atribui-se enquanto uma resposta ao meu olhar sobre essa rede. Todavia, minha experiência docente na graduação do curso de Artes Visuais na Escola Guignard trouxe uma outra abordagem. Aquela que inquietava os alunos e que também me deixava aturdida. Especificamente aos alunos do final do curso, muitos deles ainda permaneciam com uma visão idealizada do artista e daquilo que possivelmente operava em direção a sua inserção no mercado de arte.

Assim, destaco um marco na construção do recorte para esta tese. Entre 2016 e 2017 visitei o ateliê aberto (Figura 1) do projeto Pivô Pesquisa. O espaço criado pela galeria paulista homônima ao projeto compreendia um espaço de experimentação, sendo um local de fomento da criação individual. De acordo com a proposta publicada no site, a proposição do evento

"ateliê aberto" era também um convite à visibilidade do processo criativo aliado a conversas com curadores, pesquisadores, artistas e entre os residentes. Visava, por fim, apoiar "uma cena artística emergente em São Paulo por meio de intercâmbios nacionais e internacionais e busca aproximar o público desde a concepção de projetos artísticos, até seu período de apresentação".[3]

E foi o momento do encontro que me chamou atenção.

Embora o "ateliê aberto" seja um convite a observação dos processos em desenvolvimento, testando possibilidades de pesquisas artísticas que vão desde a expografia até ao conteúdo. Percebi que cada vez mais os artistas ao se depararem com a exigência da apresentação de processos ao público, acabavam criando uma narrativa visual sobre suas pesquisas e dos materiais que utilizavam.

E, se por um lado, na arte contemporânea são diversas as vinculações entre artista, sua obra e o ateliê, por outro, a transferência do ateliê para dentro desse espaço institucional parece ter alçado um movimento particular de formatação em um evento que se inspira em residências artísticas.[4]

Eis que chamo a atenção para uma apresentação dos artistas residentes que equiparava instrumentos do fazer, processos e trabalhos finalizados. Obviamente no ateliê particular essa tríade se colocava lado a lado pelo simples fato de ali permanecerem, mas percebi que o olhar para o local de produção e para os processos dos artistas sob o formato do evento acabava potencializando as escolhas do artista. Esse *modus operandi* não partia de uma função do instrumento nem do uso do material, mas tinha como pressuposto uma expografia do processo e dos objetos adjacentes. Resultava em um procedimento que evocava um mesmo "valor de importância" aos materiais, processos e obras. Por conseguinte, visitar o evento ateliê aberto era acessar o privado e "obsceno" da obra. Aquilo que o artista controla e apresenta através de nuances que o circundam no acontecimento de uma obra.

Eis que me perguntava: seria uma estetização do processo criativo?

Ainda que não tenha me debruçado no estudo dos eventos de compartilhamento de processos, tal como os ateliês abertos, crio aqui uma analogia com o momento do encontro com

---

[3] Pivô Pesquisa. Disponível em: <http://www.pivo.org.br/programas/pivo-pesquisa>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

[4] Ainda que o formato do Pivô Pesquisa, para seus criadores, seja uma formatação de residência em que os artistas não passam um tempo integral na instituição, os artistas permanecem imersos em suas pesquisas dentro do período diurno. Apesar de alguns autores considerarem que o formato de residência seja uma experiência em que os artistas permaneçam em tempo integral imersos em suas pesquisas, não fizemos uma análise rigorosa do termo neste texto, já que consideramos a forma como o projeto Pivô Pesquisa se intitula.

o processo de criação. Afinal, ouvir um artista falar de seu processo é ouvir uma parte daquilo que ele considera importante. E algumas ressalvas devem ser feitas ao considerar um estudo através dessa escuta.

Assim, alerto o leitor de que foi em busca de uma aproximação com o processo criativo que percebi que a forma dita ideal de um estudo sobre esse tema pode carecer de um contato direto por anos com um artista. Um acompanhamento presencial daquilo que ele faz. Contudo, esse percurso não foi viável.

Escolhendo um caminho possível, observo o processo de criação enquanto uma curadoria de si. Eis que posto no lugar de investigação, a voz do artista inicia a primeira parte da tese nomeada "Percursos perenes, encontros (im)possíveis". Dando lugar ao espaço investigativo sobre a construção da voz do artista apresentei um percurso histórico com o objetivo de avaliar como a escrita e, posteriormente, o uso de entrevistas fomentaram uma consolidação do acesso a algumas intenções dos artistas.

Essa discursividade é posta como reflexão do primeiro capítulo da tese, "A emissão da voz do artista", que partiu de nossa análise da escuta do processo criativo de Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner e Tatiana Blass entre junho de 2017 e julho de 2021[5]. Afinal, através das primeiras entrevistas percebi que este formato de encontro direciona respostas através entre aquilo que cada artista compreende sobre seu processo com aquilo que de fato ele quer revelar.

Em seguida, dando espaço para a exposição da metodologia utilizada explicito os motivos pelos quais me afastei da semiótica e da crítica genética divulgada no Brasil, por Cecília Almeida Salles em seus estudos com o campo das artes visuais.

Através desta abordagem iniciei a trajetória da pesquisa da tese, todavia, o uso da indução, a compressão da finalização do processo criativo e a ausência de uma construção crítica sobre a criação foram os principais argumentos observados para afastar a pesquisa de tal metodologia. Em seguida apresento a teoria ANT, sistematizada por Bruno Latour, que foi utilizada enquanto uma forma de elaborar um percurso metodológico para defender nossa hipótese de que o artista contemporâneo é atipológico.

Ao avançar para o uso das entrevistas, lembro que para Walter Benjamin a linguagem seria uma aplicação mimética que, assim como na Antiguidade, se deu com a leitura a partir da contemplação das runas, dos astros ou das vísceras. A leitura seria uma das formas de reconhecer suas relações e semelhanças. Através dela foram encontradas semelhanças não

[5] Selecionamos algumas dessas conversas para acompanhar a tese no caderno de entrevistas.

apenas na tradição historiográfica. Com isso, tentei construir uma leitura que possibilitasse a percepção de combinações e detalhes entre os vestígios dos processos dos artistas.

Ao identificar um conjunto de relações na gênese artística, esta pesquisa tem como objeto central estabelecer um percurso crítico pelo processo de criação, a fim de verificar como as escolhas realizadas durante o processo criativo influenciam modos de trabalho através de estratégias de criação.

Como pesquisar sobre o que, na maioria das vezes, os artistas não querem mostrar?

Esta pergunta retornou em diversos momentos do desenvolvimento deste doutorado, já que falar sobre como o trabalho do artista é feito pode se tornar um desafio. Falta de hábito de abordar o processo, ausência de reflexão sobre a pesquisa, desconfiança ou indisponibilidade de tempo são alguns exemplos de dificuldades encontradas na busca pelos relatos do artista.

Pergunto então o que significa negar a autenticidade do artista como sujeito de seu próprio discurso? Na arte contemporânea este posicionamento se dirige à busca pelo rompimento com o silêncio instituído, com as hierarquias impostas e com o modo conservador e retrógrado de lidar com a voz do artista. Há para Kristine Stiles

> uma forma dominante de discurso que foi consolidada ao longo de dois milênios de teoria, como a vemos se apresentar na filosofia e nas ciências diversas, assegura alguns princípios basilares dentro dos quais é preciso sempre permanecer, quando se pretende que o conteúdo proferido alcance alguma legitimidade entrapares.[6]

Neste sentido, vale lembrar que cada artista organiza seus arquivos de ideias, esboços projetos e textos a sua maneira, e esses vestígios das obras são um terreno fértil para a criação. Compreendo que analisar esses arquivos e a sua fala pode ser um instrumento importante para compreender o modo como ele organiza o *corpus* de sua obra e a maneira como isso se relaciona com o mundo. Enquanto discursos, essas entrevistas com as quais alicerçamos parte dessa escrita criaram relações, descontinuidades e tessituras.

Temos ciência de que o testemunho do artista sobre seus processos pode resultar em desvios das análises provenientes de lapsos de memórias, indisposições, informações incompletas ou até mesmo de ficções. Percorrendo os abismos da comunicação, assumimos neste texto o risco.

---

[6] STILES, 1996, p. 56.

Afinal, enquanto em um primeiro momento tentava-se traçar métodos de diversos artistas contemporâneos, percebeu-se que tal agrupamento não fazia sentido para analisar outros artistas. Ou melhor, pouco fazia sentido naquela época traçar metodologias que tampouco serviam para avaliar diversas obras de um mesmo artista. Eis que então optei por levar em conta uma construção social nas produções para delimitar nosso objeto específico de estudo: artistas brasileiros que se associam ao mercado de arte com distintas atuações e idades. Assim, o foco do estudo mirou três artistas: a dizer, Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner e Tatiana Blass.

A partir desses três multiartistas sigo pensando no segundo capítulo da tese, intitulado "Por um processo de criação contemporâneo". Nesse momento, faço uma análise que pretende delimitar algumas formas de pensar a criação artística não necessariamente através de um percurso psicológico, tal como Fayga Ostrower o fez sobre a arte moderna. No entanto, direciono-me através de um pensamento sobre o tempo, em como o processo de criação pode se aproximar do que nomeio como circunvolução. O termo colocado por Jean Baudrillard para pensar a modernidade foi, na construção desta tese, apropriado para explicitar uma abordagem que busca pensar como a criação involui para seguir, como o artista retorna suas experiências para deslocar suas intenções, e, por fim, como quanto mais nos aproximamos de um processo, mais as relações aparecem numa certa potência do devir.

Desta forma, o pensamento exposto neste capítulo prevê a apresentação de três conceitos que serão retomados constantemente ao longo da tese: circunvolução, experiência e intenção. Motivo pelo qual este capítulo é desdobrado no pensamento da experiência de acordo com Agamben e sua articulação com a expropriação da mesma; e, no segundo momento, da intenção do artista de acordo com a atitude estética descrita por John Hospers, alicerçando com o que Marcel Duchamp descreveu sobre o ato criador – esta ação que termina com a relação do público com a obra.

Todavia, ao percorrer esses conceitos pergunto: o que seria então pensar o trabalho do artista?

Eis que em "Sobre a distância entre mim e você", ou melhor, na segunda parte desta tese, levamos em conta que os três artistas da pesquisa são inscritos no sistema da arte. E nessa construção associa-se o processo de criação ao trabalho do artista. Questiona-se a noção de talento na busca por desconstruir a mitologia da genialidade do artista. A escrita não se resume a isso, mas vai de encontro com a análise discutida já no primeiro capítulo desta segunda parte enquanto uma possibilidade de conceito de "trabalho". Levando em consideração a construção filosófica de Hannah Arendt, no livro *A condição humana*, procura-se entender o paradoxo do trabalho do artista enquanto um formato independente do seu retorno financeiro.

Em seguida, ao olhar para uma sociologia dos produtores, tento contrapor a noção de amador e de profissional para o caso do artista, tendo como base um percurso histórico feito por Ana Paula Cavalcanti Simioni. A partir dessa análise, procuro defender a construção de que essas duas categorias não servem como paradigmas para avaliar a construção e a inserção do artista, seja em relação à durabilidade que evoca Arendt, seja na construção econômica que pontua a socióloga Nathalie Heinich.

Por fim, sigo com a análise do capítulo que resguarda o título da tese: "Curadoria de si". Aqui coloco em questão o apontamento de Hubert Damisch de que o artista é antes de tudo um nome. Será? Para responder a essa questão compreendo que o trabalho do artista abriga a construção de sua imagem perante o sistema da arte. Eis que levarei em consideração a multiplicidade dos artistas aqui abordados. Observo que a criação é atravessada por estratégias: algumas mais relacionadas a aspectos de construção da obra, outras em direção à visibilidade do artista.

Para seguir nessa análise é no capítulo "Estratégias de criação" que retomo aspectos biográficos de Blass, Leirner e Rolla para em seguida estruturar uma análise de seus modos de produção. A partir de um acompanhamento dos artistas entre 2017 e 2020 foram selecionadas obras que estavam sendo realizadas durante a escrita dessa tese. Com o pensamento alicerçado enquanto uma polaridade entre a autonomia da criação e a terceirização, discuto junto à análise das obras *O Nascimento do amor* e *Entre Peles, ambas* de Rolla, da exposição *A nova Revolução Industrial,* de Leirner, e, por fim, de *Penélope* e *Mais dia, menos noite,* de Blass, uma investigação sobre dois círculos de produção, a dizer: o produtivo/execução da obra e, um segundo, o da circulação das mesmas.

Ao parametrizar o imaginário da circunvolução do processo criativo mediante essa associação do artista com outros profissionais que executam a obra, observo os modos de fazer de Blass, Leirner e Rolla, sob dois eixos basilares: o fazer manual e a terceirização do fazer. Contudo, ao considerar a vinculação social do processo criativo, não serão observados esses eixos enquanto categorias, mas como estratégias. Esse diagnóstico vai de encontro com nossas análises das escolhas pertinentes aos artistas em direção ao sistema das artes, já que em vias de ocupar um lugar, (seja este geográfico, representativo ou desejado), optam por adequar cada qual a seu modo o modo de execução da obra.

Dentro da complexidade que essa articulação implica, a circulação das obras e sua associação com a manutenção de um espaço em que o artista circula coloca uma outra camada de indagação que vai de encontro não somente a uma análise sobre as forças produtivas do processo. Haveria uma interferência no campo simbólico das obras?

Em um primeiro momento, a busca pela resposta a essa pergunta parece se ocultar no campo discursivo dos artistas analisados. Ao traçar a rede de associações do artista procura-se compreender como a circulação das obras associa outros agentes com o processo de criação a fim de avaliar criticamente em que medida a forma com que o artista produz interfere no campo simbólico da emissão de sua voz.

Para problematizar o proposto corroboro com a concepção de autoria múltipla de Boris Groys. O autor analisa que por muito tempo o artista era aquele que se ocupava da criação, e o curador era quem a selecionava. Neste sentido, "a criação era primária e a seleção, secundária"[7]. Na elaboração de sua tese, esse conflito que tencionava a autoria e a mediação teria chegado ao fim. Em síntese descreve:

> os papéis do curador e do artista são um só: posto que criação e seleção convergem no *readymade* duchampiano, a autoria de hoje é necessariamente uma "autoria múltipla", mais semelhante à de um filme, uma produção teatral ou um concerto.

Indo ao encontro do que anunciamos enquanto agenciamento[8], para Groys a criação estaria no âmbito da seleção e não mais na gênese da inovação. Aliado à compreensão percebe-se junto aos artistas que eles são curadores de si. Anuncio essa formulação em dois sentidos: o primeiro associado com uma noção de modalidades de criação que determinam a construção de uma obra. Ou seja, há uma seleção de ideias, materialidades, técnicas e aspectos que condizem com a produção/execução da obra. E em segundo momento, indica uma estratégia de pertencimento ao lugar econômico da arte.

Na busca pela circulação e na determinação de parcerias com curadores e galeristas, a terceira parte da tese, nomeada "Estratégias de pertencimento" discute a partir da compreensão que o trabalho do artista não necessariamente se modificou na contemporaneidade, mas absorveu características trazidas pelos lugares que os artistas pertencem ou querem pertencer. Ao considerar esses agenciamentos, a terceira parte da tese coloca em dúvida uma formulação de categorias de um pertencimento ao mercado de arte. Para compreender que o processo criativo contemporâneo não prevê mais a solitude de execução das obras conforme a mítica da genialidade renascentista propunha.

---

[7] GROYS, 2015, p. 119.
[8] Destacamos que ainda que o agenciamento do artista é um *modus operandi* recorrente, não podemos colocar todos os artistas próximos a esse modo de criação.

Nesse âmbito, os artistas aqui analisados indicam uma imagem de si que ora tangencia a construção simbólica das obras, ora se estrutura enquanto uma estratégia de pertencimento no sistema da arte.

São, todavia, múltiplos e atipológicos. Aquilo que Herkenhoff nomeava como constelação exemplar. Aquilo que aqui defendemos enquanto uma postura do artista. Uma necessidade de também lembrar que ele pode escolher seus lugares de pertencimento.



FIGURA 2 – Júlio Plaza. *Concept*, 1972.
Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/home.htm.

PARTE I – PERCURSOS PERENES, ENCONTROS (IM)POSSÍVEIS

1 A EMISSÃO DA VOZ DO ARTISTA

> Por que não dizer, indo um pouco mais longe (ainda não é muito longe), que os próprios homens, na sua maior parte, nos parecem privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos?
> Francis Ponge, *Métodos*.

Podemos encontrar a voz do artista através das imagens e daquilo que acessamos através das obras de arte. Mas também encontramos outros formatos discursivos, aqueles que ocorrem através da escrita, da oralidade e das entrevistas. Desde a década de 60 diversos artistas passaram a se utilizar desses últimos espaços como um local auxiliar ou autônomo para divulgar seus pensamentos. E dentre a diversidades desses formatos, omissões, ainda que parciais, são frequentes. Ao levar em conta a voz do artista através de sua fala, aqui entendida enquanto oralidade ou escrita chamamos a atenção para uma ficcionalização de sua imagem e de seus processos criativos como um *modus operandi* possível. Essa ficção opera possibilidades da construção de si e de um diálogo com o mundo. Ainda que comprovar essa construção possa ser de difícil diagnóstico ou, muitas vezes, desprovida de uma comprovação científica, observaremos nesta tese a curadoria de si como estratégia de circulação e inserção do artista.

Assumimos o risco da linguagem, do silêncio e das intenções dos artistas em suas particularidades. Com isso, fomos percebendo que o lugar da fala do artista se direciona à uma tomada de posição perante seus próprios pares e seu público. Ao nos debruçarmos sobre artistas contemporâneos, mais precisamente Nelson Leirner, Tatiana Blass e Marco Paulo Rolla, percebemos que a emissão da voz desses artistas através de nossas entrevistas e de seus registros processuais reverberam em fórmulas biográficas que já no Renascimento Italiano haviam se consolidado. Nesta saída de si em direção a um reencontro, um dos mitos da cultura ocidental se destina à uma falta de articulação e discursividade.

Confrontando essa construção, a tomada de poder do discurso pelo artista contemporâneo desempenhou ora a função de legitimação do trabalho artístico, ora de seus pensamentos sobre a arte e o mundo. No entanto, a apropriação do discurso como uma ferramenta sobre o fazer e o criar remonta uma tradição mais antiga.

Percebemos, por vezes, que o que os biógrafos tentaram expor teria sido mais bem descrito pelas próprias palavras dos artistas. No entanto, essa não foi uma prática adotada por eles durante muito tempo.

Utilizando uma abordagem sociológica, Ernst Kris e Otto Kurz defendem que, historicamente, os fragmentos das primeiras biografias de artistas gregos nasceram no período

em que a figura do artista não estava ainda tão próxima da esfera do mito[9]. Para os autores, "foi só no século IV a.C. que começou a surgir uma mudança significativa na apreciação dos pintores e escultores, o que se torna mais claro quando os artistas gradualmente começam a ser objeto de biografias".[10] Enquanto na Idade Média houve um apagamento da imagem do artista, trazendo, de um modo geral, seu anonimato com as obras religiosas produzidas na época, no Renascimento a emissão da voz dos artistas se consolidou através de biografias.

Kris e Kurz defendem a tese de que "a partir do momento em que o artista fez o seu aparecimento nos registros históricos, certas noções estereotipadas foram ligadas à sua obra e à sua pessoa – preconceitos que nunca perderam inteiramente o seu significado e que ainda influenciam a nossa ideia de artista".[11] Apesar dos autores não se debruçarem sobre o caso contemporâneo, notamos a partir dos artistas desta pesquisa que algumas notas biográficas acabam por retomar, por vezes, na própria emissão de sua voz.

Seja pela emissão de sua voz ou através de um intermediário é importante reiterar que o artista há muito tempo tem sido um membro de certa "**comunidade de gênios**"[12]. Com a noção de que o artista não pertenceria a um lugar de homem comum, mas de um criador de obras de arte, diversas anedotas[13] surgem com as biografias a fim de aproximar o público das vivências e das produções artísticas. Lembramos, portanto, algumas dessas fórmulas biográficas: o mito do gênio, a noção de talento, a intenção de que o artista cria para si mesmo, o idealismo da representação da natureza e a morte do artista. Em suma, todas acabam por confluir na manutenção de um enigma entorno da figura do artista anunciado por Kris e Kurz.

Esse enigma resguarda o fazer artístico sob a alusão do dom, do talento. Nessa construção, destaca-se que "a heroicização do artista tornou-se o principal objetivo dos seus biógrafos. A historiografia, uma vez que aceite o legado do mito, nunca consegue quebrar por completo o seu encantamento."[14] Ao longo do tempo, talvez essa seja uma argumentação ficcional do artista, que por seu hermetismo cria um espaço idealizado para si: daquele que se não nasceu com aptidões artísticas, nunca atingirá o dito "ser artista".

---

[9] Platão sugere no Fedro que a inspiração divina era reservada aos poetas e rapsodistas enquanto pintores e escultores possuíam saberes mecânicos.
[10] KRIS; KURZ, 1988, p. 31-44.
[11] *Ibid.,* p. 17.
[12] KRIS; KURZ, 1979, p. 24.
[13] O termo anedota para Kris e Kurz se dissocia de alguma piada, como é costumeiramente abordado. A anedota, para os autores, refere-se a algum personagem proeminente ou um herói, e que pode representar algum tipo social que é construído de modo a podermos nos identificar com ele de alguma forma.
[14] KRIS; KURZ, *op. cit.,* p. 54.

A exemplo dessas formulações biográficas, no século XVI, Giorgio Vasari trouxe no livro *Vidas dos artistas* [15] um grande tratado curatorial de biografias de pintores, escultores e arquitetos. Sua sistematização acabou legitimando alguns desses artistas, revelando, por fim, um dos formatos de consolidação perante o sistema da época.

Contudo, tendo como eixo norteador entrevistas e a observação dos artistas, foi através de seu testemunho que acessamos os gostos, mitos, aspirações e tantos outros detalhes das produções de diversos artistas do Cinquencento italiano. Baseando-se na tradição oral, contentou-se em descrever fatos ocorridos sem abordar suas opiniões ou críticas. Através de um olhar retrospectivo e da construção de um gesto histórico, mas não de uma ciência histórica, em suas palavras relembramos suas intenções:

> (...) não foi a de angariar louvores como escritor, mas sim de, na qualidade de artista, louvar a perícia e avivar a memória daqueles que, dando vida e formosura a essas profissões, não merecem que seus nomes e suas obras continuem, como estavam, vítimas da morte e do esquecimento. Ademais, com o exemplo de tantos homens brilhantes e com tantas informações de tão numerosas coisas que reuni nesse livro, acredito poder ser ele de não pouca utilidade aos professores de tais ofícios e, ao mesmo tempo, dar prazer a todos quantos dele aufiram gosto e deleite. E empenhei-me em fazê-lo com a precisão e a fé exigidas pela verdade da história e das coisas que se escrevem.[16]

Destarte, Vasari reitera que pretendia, sobretudo ao abordar a pintura, descrever sobre os rigores do fazer artístico à luz do Academicismo. Essa inserção aliada ao relato da vida auxiliaria na distinção das diversas configurações de suas trajetórias. Na busca pela autonomia social do artista, sabe-se que o Cinquencento não compreendia somente a imitação da natureza como um apogeu da realização artística, mas a invenção era aportada como um dos eixos desse fazer.[17] Com isso, considerando a imagem do artista, a passagem de um enigma da obra e de seus processos para uma definição de seu registro histórico atravessou a noção mítica do artista. São inúmeras as descrições biográficas de artistas do Renascimento que atribuem uma relação da carreira do artista com sua infância ou com a noção de talento. A exemplo disso, Kris e Kurz reiteram a formatação biográfica de Michelangelo vinculada com sua infância e,

[15] O livro *Vidas* possui dezoito edições italianas e oito traduções estrangeiras da segunda edição. Sobre o livro, Giovani Previtali reitera na primeira edição brasileira, publicada pela editora Martins Fontes, que "(...) o conjunto do quadro da biografia vasariana, é o modo como essas competências práticas (dos detalhes) foram postas por ele a serviço de um projeto perseguido de forma coerente e tenaz. De uma causa que não foi só dele, pessoal, mas quis ser causa de toda uma categoria com a qual ele identificava, a dos 'seus artistas'." PREVITALI, Giovani, 2011, p. XV-XVI.

[16] VASARI, 2011, p. 4.

[17] KRIS; KURZ, 1988, p. 50.

posteriormente, com a análise de acontecimentos enquanto *pathos*.[18] Essa formulação se repete em Vasari, com sua biografia de Giotto:

> (...) quando Giotto tinha X anos de idade, Bondone o incumbiu da guarda de algumas ovelhas da propriedade, que Giotto apascentava todos dias ora num lugar, ora noutro, e, já sentindo a inclinação natural pela arte do desenho, continuamente, por prazer, desenhava no piso, no chão ou na areia alguma coisa da natureza ou que a fantasia lhe ditasse.[19]

A afirmação "inclinação natural" exemplifica a crença no talento como um dos requisitos para o "ser artista". Assim, considerando os vestígios do dom expresso na infância, o talento compreendido como uma característica mítica do artista é refutado na argumentação da escrita desta tese.

Além desse aspecto, diagnosticamos que a divisão entre a prática manual e os saberes intelectuais também contribuíram para a construção histórica da imagem do artista. A tão conhecida divisão entre artes mecânicas e artes liberais já separava as práticas manuais das intelectuais. Fundada sob o pressuposto de uma separação entre o corpo e a alma, essa classificação não distinguia a divisão entre artista e artífice, fato que só acontece depois do Renascimento.

Na busca pela garantia de uma singularidade às obras, Kurz e Kris afirmam que "neste estado podemos contentar-nos com a observação da perícia do artista, tal como a de muitos artesãos que foi considerada um segredo bem guardado".[20] Essas declarações literárias destacaram os comportamentos dos artistas, todavia as biografias entrecortaram um acesso restrito às obras e ao artista, tendo transmitido uma ideia, muitas vezes, unilateral dos processos criativos.

Quando Paul Valéry analisa os escritos de Leonardo da Vinci, o autor, já em 1929, especulava se em um primeiro momento seria difícil pensar, enquanto artista, certos problemas que até agora só haviam sido sistematizados pelos pesquisadores. No ensaio *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, Valéry analisa o Tratado de Pintura (1490-1517) na busca por

---

[18] Lembramos também que a formulação de Nikolaus Pevsner avança sobre o desdobramento da busca pela ascensão social que teria surgido com Michelangelo. O autor alicerça sua argumentação a partir da marca biográfica de que sua família florentina acreditava que o trabalho como artista não lhe traria nem ascensão, nem prestígio social. Contudo, os estudos do artista no ateliê do grande mestre Guirlandajo vincularam sua formação paralelamente ao sistema de corporação medieval. E foi justamente essa formação moderna que teria possibilitado uma ascensão social de Michelangelo, perfazendo de acordo com Pevsner uma "nova concepção da posição social do artista na sociedade" (PEVSNER, 2005, p. 96).

[19] VASARI, *op. cit*., p. 92.

[20] *Ibidem.*, p. 108.

uma "atitude central", aproximando-se do processo de criação de Da Vinci enquanto construção intelectual.

Nessa abordagem, Valéry destaca que os artistas renascentistas se vinculavam com a noção da arte como um mero fazer, debruçando-se sobre esmeros da técnica. No entanto, os escritos de Da Vinci iriam para além de uma articulação simplista entre arte e ciência, revigorando-se no pensamento com a arte e com o mundo. Logo, salientamos que texto de Valéry exemplifica o que aqui anunciamos de uma escrita que vai de encontro com o pensamento criado a partir do escrito do artista.

O filósofo lembra, ao referir-se aos artistas, que "embora pouquíssimos autores tenham a coragem de dizer como formaram sua obra, (...) não existem muitos que se arriscam a sabê-lo".[21] Cientes de que sua escrita esteja pautada em sua vivência no final do século XIX, parece-nos que, ainda que em menor intensidade, esse anúncio se perpetua em nossas análises de artistas contemporâneos. Os "dramas internos", que o autor elenca nos escritos, sobrepõem-se ao que ele já anunciara enquanto fragmentos de escrita que precisam ser interrogadas. [22] Com isso, o que anunciamos aqui é que não nos ateremos ao caráter psicológico das escolhas processuais, mas nas estratégias que os artistas aqui analisados estabelecem em direção à inserção de seus projetos e de suas obras. Afastamo-nos, portanto, da herança das fórmulas biográficas para observá-las em confronto com a emissão da voz dos artistas aqui analisados.

No caso brasileiro, como elenca Ana Paula Simioni, a adoção dos preceitos do academicismo francês na Escola Nacional de Belas Artes e a construção da formulação da formação-formatação do artista, do público e do acervo acabou trazendo ao discurso da época a tal mítica da genialidade.[23] Entre os séculos XVIII e XIX, ainda se observa o uso da crítica e da história como sobreposição a uma mitologia da cultural ocidental justificada (para nós, mal justificada) por uma falta de articulação da discursividade do artista.

Ao olhar para o campo de construção dessa voz do artista enquanto uma rede, cabe lembrar que não foram os historiadores ou os críticos que se desvencilharam do discurso do artista. A prática do registro discursivo através da escrita foi negligenciada também pela maioria

---

[21] VALERY, 2011, p. 143.
[22] *Idibem*, p. 144.
[23] Ainda que compreendamos que os ameríndios propunham antes da inserção da Escola Nacional de Belas Artes todo um arsenal de construção do fazer e do pensar, optamos por compreender a lógica da mítica do artista veiculada sob os preceitos e influências do sistema de arte que aqui se instaurou: a eurocêntrica. Entendemos, portanto, que a lógica do Academicismo trouxe rigores e formas de pensar a construção artística que ainda se perpetuam na lógica capitalista de inserção de artistas, processos criativos e obras. Essa inserção parte da leitura de SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: FAPESP, 2008; e do catálogo *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria de Fernanda Pitta; textos Alain Bonnet [et al.]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

deles, ora pela falta de interesse, ora pelo contexto que impunha uma discursividade estratificada pelos teóricos, ora pela compreensão de que a emissão de sua voz estaria no campo das imagens, ora pela formatação acadêmica que sobrepunha o fazer ao discurso[24].

O estigma da não razão, não coerência ou de uma incapacidade de oferecer fundamentação teórica pertinente para a criação e o fazer foram algumas das balizas que intercorreram em um *campus* que deflagrou ao longo dos anos o mote da falta de pensamento intelectual proveniente da prática.

Richard Sennet, ao refletir sobre a separação entre o fazer e o pensar, elaborou sua tese de que a prática traria uma elaboração intelectual *per se*. Através da sua revisão histórica do trabalho manual de artífices, a compreensão do vínculo entre a ideia e a manipulação da matéria acaba por culminar no conhecimento tácito, aquele que provém do gesto, da prática, da ação, que não seria integralmente transmitido pela linguagem oral ou escrita. Para o autor, é o conhecimento tácito que traria ao indivíduo novas relações, descontinuidades e tessituras que comporiam seu discurso.

Esse conhecimento adquirido a partir da prática permanece no gesto e ao ser transposto ao campo da linguagem escrita e oral suscitada a partir da experiência um espaço do pensar, articula-se de forma particular a cada indivíduo. Essa experiência que nos propõe Sennet evidencia os prejuízos de uma separação entre a mão e o pensamento e coloca ao centro da discussão o artífice que mantém determinado fazer com tempo prolongado. Ou seja, para obter um conhecimento tácito incorporado à prática é necessário tempo e um aprimoramento de técnicas e pesquisas habituais[25]. Ainda que essa noção trazida pelo autor não se ajuste de modo

[24] Talvez reduzir dois séculos nessas quatro possibilidades possa ser algo deveras incisivo, contudo, cientes das exceções, tomamo-las como fundamentais ao que aqui expomos. Conforme Fabricco Miguel Novelli Duro avaliza no texto do catálogo *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*, lembramos que as Exposições Gerais desempenhavam o papel da circulação e formação de público, cuja publicação dos folhetins reservava a historiadores e escritores o espaço de discurso crítico da arte apresentada. Ademais, conforme Sônia Gomes reitera no livro *Arte Brasileira no Século XIX* (2008), a formação acadêmica no Brasil se diferenciou da francesa por não estabelecer ateliês fora do espaço da Acadêmico. Para ela, a Academia brasileira seria por isso menos rigorosa, autocentrada e com diversas divergências de cunho pessoal, fator que acabou contribuindo à falta de questionamento didático e dos eixos basilares da academia. Gomes alerta que não eram inexistentes, porém diminutos devido à falta de circulação com outros pensamentos e espaços criativos existentes na época. Por fim, a publicação das memórias de Antônio Parreiras em 1943 (*História de um pintor contada por ele mesmo*), perfaz uma análise de seu contexto e da formação-formatação acadêmica da época. Parreiras revela suas inserções e trajetórias, adotando um discurso que atravessa sua atuação na Escola Nacional de Belas Artes e enquanto artista. No entanto, o relato das relações entre as encomendas alavanca um discurso que reflete em diversos momentos o aporte histórico e as questões estruturais do trabalho. Ou seja, o artista situa seu leitor perante os preceitos da época: a preocupação com os gêneros acadêmicos e sua consequente eloquência perante tal contexto. Não há, portanto, uma abordagem crítica ou reflexiva no que tange a seu processo pictórico. Dessa forma, a própria escrita de Parreiras deixa uma abertura para que fosse através da eloquência da crítica que se estruturasse uma legitimação de sua prática artística.

[25] SENNETT, 2012, p. 61.

integral se considerarmos o fazer contemporâneo que lida com uma multiplicidade de técnicas e saberes, o que retomamos, neste momento, é a ação prática como construção do pensar.

Ao nos debruçarmos sobre a consolidação massiva da voz do artista, percebemos que a compreensão moderna ganha destaque no que aqui anunciamos. Os diários de Paul Klee, a gramática pedagógica e promocional sobre arte de Wasilly Kandinsky e os diagramas pedagógicos de Kasimir Malevich são exemplos de um desenvolvimento de pensamento crítico e pedagógico a partir do fazer. Ademais, as cartas de Paul Cézanne, Vincent van Gogh e todo o compilado de escritos de artistas americanos e europeus organizadas enquanto Teorias da Arte Moderna por Herschel Browning Chipp perfazem um encontro com a voz desses artistas *per se*. Henri Matisse, Gauguin, Edward Munch, Odilon Redon, Emil Nolde, Max Beckmann, Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Umberto Boccioni, Naum Gabo, Piet Mondrian, Constantin Brancusi, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst, Andre Breton, Giorgio de Chirico, Joan Miró, Marc Chagall, Carlo Carrá, Jean Dubuffet, Claes Oldenburg, Willem de Kooning, Alexander Calder e tantos outros escritos de outros artistas compõem esse livro emblemático. Ao considerar esta escrita, Chipp selecionou testemunhos sob diferentes questões que propõem a compreensão das intenções desses artistas.

Ainda que o autor não sobreponha um discurso analítico em confronto com esses escritos, na introdução alerta que o leitor os analise levando em conta quatro fatores: o contexto cultural, o ambiente ideológico, o veículo pelo qual as ideias foram transmitidas e as qualificações pessoais dos autores quanto a sua formação e experiência educacional. [26] Chipp organizou e divulgou as declarações desses artistas de modo a recriar condições de acesso à emissão da voz desses artistas, perfazendo assim uma associação das teorias provenientes da prática do artista.

Como um contraponto a essa atitude de Chipp, é importante notar que houve uma resistência com as declarações feitas pelos artistas por parte dos teóricos formalistas. Tal como no caso de Clement Greenberg, a palavra dos artistas não serviria como evidência porque trariam opiniões e intenções que seriam individuais, sendo assim, não correspondentes à "evolução" da arte modernista.

Não nos delongaremos nessa análise, mas lembramos aqui que, a partir da arte moderna, as obras de arte passaram a compor a emissão de uma voz crítica do artista. Ademais, a escrita de artista a partir dessa época alicerçou conforme Chipp alertava um *campus* de pensamento.

[26] CHIPP, 1996, p. 2-3.

Essas ideias e testemunhos com e a partir da prática podem, em alguns casos, ser compreendidas enquanto teorias de arte.

Essa abertura ao registro de processo ou a pensamentos condensados a partir da prática estabeleceu um contraponto com a homogeneidade das características que unificavam os estilos artísticos e ainda trazem ainda novas problemáticas e formas da compressão da arte, de seus processos e de outras abordagens lançadas pelos artistas-escritores. Como nos lembra Anne Cauquelin, especialmente a partir da arte moderna, a discursividade desses escritos difundiram-se em duas modalidades: o uso privado e/ou público[27]. Enquanto os primeiros estariam vinculados às notas, rascunhos, rasuras e certos monólogos que reverberam para uso interno imprescindível para a prática; o uso público dos escritos alinhou-se a uma justificação, argumentação e explicação da obra para o universo exterior a ela, reverberando em textos teóricos e através de manifestos.[28]

Ao encontro disso, para Glória Ferreira, criou-se uma dialética entre a prática e o pensamento teórico, onde os manifestos acabariam se tornando "um bastião teórico da vanguarda histórica de defesa em relação à incompreensão do público"[29]. Ademais, como forma de expressão, em uma comunicação direta e sem intermediários, os manifestos tiveram como objetivo servir como "resistência à interferência das instituições culturais no caminho que a arte deveria trilhar e ao papel a que a sociedade pretendia reduzi-la"[30]. Essa elaboração acabou propiciando que a voz do artista fosse proferida através da manifestação de grupos, passando a empreender um espaço discursivo junto à crítica de arte. E esse é justamente o fator utilizado por Cauquelin como argumento para que a escrita privada também ganhasse vigor e empreendesse um lugar de voz ao artista com um maior reconhecimento.

Ao nos debruçarmos sobre o caso brasileiro, cabe lembrar que os manifestos dissidentes da semana de 22 estratificaram os caminhos de uma voz coletiva que anunciamos. A escrita proferida por escritores propunha consolidar as noções artísticas e literárias do modernismo que aqui se instaurava. A exemplo disso, a contraposição do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*[31] pelo posterior *Movimento Verdeamarelismo*[32] procurou responder criticamente a seu "nacionalismo afrancesado". Tal como descrito:

---

[27] CAUQUELIN, 2005, p. 154-155.
[28] *Ibid., Ibidem.*
[29] FERREIRA, 2009, p. 14.
[30] *Ibid., Ibidem.*
[31] Manifesto publicado no Jornal *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924. Escrito por Oswald de Andrade e ilustrado com uma pintura de Tarsila do Amaral.
[32] O manifesto Verde-amarelismo foi escrito por Plínio Salgado (1895-1988) e consolidou o movimento que tinha Menotti del Picchia (1892-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969) e Cassiano Ricardo (1895-1974) como

> Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de em nosso valor de construção nacional. Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos a alma de nossa gente, através de todas as expressões históricas. Nosso nacionalismo é "verde amarelo" e tupi.[33]

Elencando a anta[34] e o índio tupi como símbolos nacionais, o movimento acabou radicalizando sua abordagem do nacionalismo, inclusive sendo associada a um xenofobismo para com a cultura europeia. Por fim, enquanto esta manifestação se desenvolvia, o movimento Pau-Brasil acabara por se transmutar no *Manifesto Antropofágico*[35], publicado na *revista,* em 1928. [36]

Ao resgatar a pintura *Abaporu* de Tarsila do Amaral, o manifesto acessa consecutivamente a noção de canibalismo. Como se sabe, *Abaporu*, em Tupi-Guarani, significa canibal. Destarte, a radicalidade proposta consistia em deglutir a cultura europeia, perfazendo uma certa redescoberta de uma autenticidade ao Brasil e aos seus povos. Logo, esse procedimento acabou por reafirmar um lugar da cultura europeia, mas trazendo, com isso, uma identidade cultural própria.

Essa brevíssima inserção dos manifestos da Arte Moderna brasileira mais uma vez nos situa no lugar em que a emissão da voz coletiva dos artistas modernos se legitimou perante a escrita literária. Aqui não estamos mais nos referindo às fórmulas biográficas dos artistas nem a um julgamento da ausência da discursividade feita pelo artista. Situamo-nos à construção de uma voz emitida coletivamente, que foi determinante para a condução de um diálogo sobre o fazer artístico da época.

Para além das questões que certamente renderiam inúmeras páginas, a emissão da voz dos artistas dessa época é acessível, sobretudo nas entrevistas publicadas em jornais e revistas da época, cartas ou alguns poucos escritos publicados. Ao procurar pela emissão da voz *per se*

---

integrantes. O Manifesto *Nhengaçu Verde-Amarelo* foi publicado posteriormente em SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras/FAPESP, 1995, p. 181-185.

[33] DEL PICCHIA, Menotti; RICARDO, Cassiano; SALGADO, Plínio; MOTTA FILHO, Candido; ELLIS, Alfredo. *O atual momento literário brasileiro*. Correio Paulistano, p. 4, 17 mai. 1929.

[34] Motivo pelo qual anos depois passou a se chamar Escola Anta.

[35] QUEIROZ, Helaine Nolasco. *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: narrativas da identidade nacional brasileira*. 247 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

[36] O acesso de registro virtual da *Revista Antropofagia* foi publicado pela USP em https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf.

desses artistas do início do século XX, confrontamo-nos com as lacunas documentais da pequena divulgação de seus escritos. Na maioria dos casos, as entrevistas e seus escritos foram publicados e/ou organizados anos depois da semana de 22.[37]

A partir das décadas de 1960 e 1970, a discursividade do artista acabou por consolidar-se, por vezes, como um instrumento inerente à gênese das obras de arte. As escritas confessionais que testemunham o modo de fazer e aspectos intrínsecos aos processos de criação se alinharam ao espaço de fala como uma ferramenta de legitimação do trabalho e ao anúncio de pensamentos do artista perante o seu tempo sob o formado de linguagem oral e escrita. Como apontam Cecília Cotrim e Glória Ferreira, esse lugar da uma voz do artista trazida por ele mesmo foi consolidado através da publicação de cartas e textos de Hélio Oiticica e Lygia Clark anos mais tarde. Contudo, cabe lembrar que outras escritas propunham o compilado discursivo dessa época, tal como os escritos de Waldemar Cordeiro que refletiam sobre o projeto construtivista, os livros de artista e demais escritos de Artur Barrio[38], a reflexão sobre escultura de José Resende, as cartas e pensamentos sobre a circulação da arte de Cildo Meirelles. Ao encontro disso, Celso Favaretto destaca que, a partir de 1960, os artistas passaram a delimitar a partir de sua escrita um posicionamento sobre o sensível, a liberdade e a experimentação. Em suas palavras, descreve que:

> Seus textos teóricos, pragmáticos, de análise da produção artística, notas de trabalho, comentários de leitura, cartas - ora com ambições de totalização, ora residualmente fragmentários, instalam-se como fase complementar das invenções. Não são os textos de que decorrem as experiências nem simples esforço de manter a organicidade do programa, embora isso também ocorra. São, antes, expansão das proposições, marca da tônica conceitual de sua démarche, comum às mais sugestivas iniciativas da arte moderna e típicas dos artistas comprometidos com a desestetização. Os textos integram os experimentos, manifestando-se, em alguns momentos, como experimentação de linguagem verbal. Particularmente é interessante a maneira, provavelmente pinçada de Duchamp, de intitular suas experiências. Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que, poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos.[39]

Assim, a tomada de posição dos artistas se potencializou em uma heterogeneidade que, para a inglesa Kristine Stiles, situa-se com a grande diversidade de manifestações artísticas.

---

[37] Citamos os cadernos-diários de Anita Malfatti sob salvaguarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e as trocas de cartas com Mário de Andrade entre 1921-1939, publicados em 1989; os contos, crônicas e poemas publicados de Tarsila do Amaral entre 1936 e 1956 publicados no livro organizado por Laura Tadei Brandini em 2008; o *Livro de Memórias* de Di Cavalcanti publicado em 1955.

[38] Ainda que tiveram pouca circulação, destacamos a importância desses textos.

[39] FAVARETTO, 2000, p. 17.

Para a autora, esse fator contribuiu para uma propagação enquanto "um lugar de voz". Com isso, o lugar de pré-texto é deixado de lado para se colocar como instrumento, confluindo em um discurso que não se coloca entre a produção artística, a história da arte, a crítica e a teoria. Circunscreve-se junto a essas categorias, atravessa-as sob diversos espectros através do tempo no questionamento dos limites da experiência.

Movediços, os escritos contemporâneos nos trazem declarações que são complementares, e por vezes, são autônomos dos processos criativos. A tomada de poder do discurso pelo artista desempenhou certa função de conquista de espaço perante a construção do pensar[40]. Na construção da escrita como uma fricção de uma palavra contra a outra, para Lawrence Alloway alguns artistas se aproximaram de um "artista-escritor"[41]. Alloway retoma a insolubilidade entre palavra e imagem e descreve que apesar de existirem dois sistemas de signos distintos, quais sejam literário e visual, seria possível assumir um princípio de expressão compartilhada, na qual as formas verbais e visuais poderiam ser traduzidas umas para as outras com um ajuste parcial. Em suas palavras: "a menos que isso seja feito, não estamos em posição de compreender a relação entre arte e teoria desde o final do século XIX, porque a partir desse momento a literatura de arte tem sido dominada por artistas, embora o fato não tenha sido suficientemente reconhecido"[42]. Científicos, técnicos, descritivos, pedagógicos, confessionais, promocionais, polêmicos, marginais ou integrantes das obras dos artistas, há um direcionamento diverso dessa escrita que inevitavelmente é influenciada pelo contexto artístico, já que sua variedade inclui inclusive atribuições enquanto crítica de arte.

Ao sinalizarmos essa passagem histórica da emissão da voz do artista através da construção de discursividade do artista pela palavra, há que se lembrar que a oralidade atravessou todo esse período, embora não tenha sido registrada em muitos casos. O próprio biógrafo de Duchamp, Calvin Tomkins, já alertava sobre o assédio de repórteres em 1915, quando o francês se mudou para Nova Iorque.

Alicerçado à consolidação dos escritos de artistas, a publicação de entrevistas de artistas tem cada vez mais ganhado espaço no campo documental da emissão da sua voz. Para Glória Ferreira, a Pop Art e seu interesse comunicacional desencadeou um uso expansivo da entrevista a partir da década de 50.[43] Contudo, o formato dessas publicações pode variar quanto à intenção do entrevistador e à formatação que ele determina enquanto espaço de divulgação. Dois

[40] Reitera-se que esse processo não atinge a todos os artistas.
[41] Termo cunhado por Alloway em 1974.
[42] ALLOWAY, 1974, p. 34. Tradução nossa.
[43] FERREIRA, Glória. FÉLIX, Nelson. *Trilogias – Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005, p.7.

exemplos rápidos são (1) as inúmeras publicações realizadas pelo curador Hans Ulrich Obrist. Ao compilar suas longas conversas, Obrist estabelece uma ação performática curatorial de um diálogo com artistas, cientistas, filósofos, músicos, diretores de teatro e outras personas[44]; e (2) o livro "*33 Artists in 3 Acts"*, publicado em 2014, escrito por Sarah Thorthon a partir de entrevistas com diversos artistas. Em que de Maurizio Catelan a Marina Abramović; Beatriz Milhazes a Jeff Koon; Martha Rossler a Damien Hirst; Ai Weiwei a Francis Alÿs: a jornalista percorreu o mundo entrevistando artistas a fim de traçar estereótipos vinculados ao mercado de arte. "Conversadores *versus* acadêmicos, materialistas *versus* idealistas, narcisistas versus altruístas, solitários *versus* colaborativos"[45] são os espectros elencados pela autora para traçar seu texto ensaístico – que muitas vezes se aproxima de um conto de sua experiência com o mercado de arte.

Assim sendo, na busca por pensar as articulações presentes no processo de criação de Marco Paulo Rolla, Nelson Leirner e Tatiana Blass, fomos confrontados com uma lacuna perante associações internas e externas a algumas de suas obras. Esse fator nos motivou a buscar a entrevista como um meio de encontro possível.

Nesse encontro, atravessamos os abismos da fala e da escuta. Lapsos, marcas, insights e silêncios compõem o arsenal discursivo oral e visual que coletamos. Essas narrativas evocam o que Lichtenstein já destacava em suas análises com os pensamentos de Cícero. Para a autora, o filósofo distinguia em duas formas a relação entre a oratória transposta ao texto. Na primeira categoria, refere-se à imagem "que o orador apresenta a si mesmo, ou seja, o modo como o seu corpo, ao falar, mostra-se enquanto corpo aos que escutam: veemência dos gestos, o frangir do celho, lágrimas nos olhos, expressão do rosto etc."[46] Já na segunda categoria refere-se "aos objetos, pessoas, imagens que o orador mostra. Esses dois últimos exemplos não dizem respeito à apresentação de si, mas sim ao uso de representações no discurso: levantar uma criança do chão, mostrar um recém-nascido, exibir uma toga, mostrar um ferimento"[47]. Essas formas de acesso à fala que distingue Lichtenstein tanto evocam a avaliação de um discurso que descreve uma escolha, bem como infere a gestualidade e aquilo que somente o entrevistado pode depreender no momento da entrevista.

---

[44] Destacamos aqui a coletânea *The Conversation Series* que atualmente perfazem 28 volumes publicados pela editora Walther König entre 2007 e 2013; a série de livros *Entrevistas,* com 8 volumes publicados entre 2009 e 2012 pela Editora Cobogó e, pela mesma editora, o livro *Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras* – Volume I, lançado em 2019.
[45] THORNTON, 2014, p. 11.
[46] LICHTENSTEIN, 1994, p. 95.
[47] *Ibidem*, p. 95.

Não avaliamos aqui as expressões corporais de nossos entrevistados. Todavia, pensando o momento da entrevista como um encontro de corpos e pensamentos, lembramos do que Walter Benjamin, no século XIX, declarava ao considerar o declínio da oralidade perante o surgimento dos romances. Em suas palavras, alertava que seriam "cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências."[48] Ainda que Benjamin se direcione a outro contexto, a busca da experiência com o processo criativo revelou-se por vezes um declínio, quer expropriados de experiência, quer apresentados enquanto apropriações de narrativas da crítica de arte. Nesse labirinto do desafio da escuta, entre o fascínio e a perturbação, buscamos as intenções dos artistas.

Ademais, essas narrativas processuais com que nos confrontamos nessa tese se enquadram no que Benjamin evidencia enquanto uma experiência humana. Em suas palavras, é justamente através dela que "o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros".[49]

Ao encontro disso, concordamos com Alloway que o encontro com a voz do artista é uma monografia perpétua, em que a posição de entrevistado pode se desdobrar num local de fala que desperta a partir de um lugar que o artista não havia pensado anteriormente. Tal como sintetiza:

> A vantagem da entrevista, além de fornecer informações privilegiadas, é a sua autenticidade, garantida pela contribuição do artista. Daí o escritor/entrevistador é poupado do ato de avaliar o que ele recebe. Isso é satisfatório para muitos artistas que aparecem nas situações de entrevista que eles dominam, isoladamente da comparação estilística e das afiliações de grupo. O mundo da entrevista é o da monografia perpétua, sem resumir as decisões envolvendo análise ou especulação.[50]

Por outro, a declaração de Louise Bourgeois nos alerta para esse contato:

> As palavras de um artista precisam ser interpretadas sempre com cuidado. A obra concluída é com frequência estranha, e às vezes representa o contrário daquilo que o artista sentiu ou quis expressar quando começou. No melhor dos casos, o artista faz o que pode em vez do que quer. Passada a batalha e encarados os estragos, o resultado pode ser surpreendentemente tedioso – porém, às vezes, é surpreendentemente interessante. [...] O artista que discute o tal sentido oculto do seu trabalho normalmente está descrevendo um assunto

[48] BENJAMIN, 1985, p. 197.
[49] *Ibidem*, p. 201.
[50] ALLOWAY, 1974, p. 33. Tradução nossa.

> literário e secundário. O cerne do seu impulso original está, se estiver, no trabalho em si.[51]

Eis que, imersos em nossas análises de conteúdo das entrevistas, procuramos, com o relato do processo criativo dos artistas, traçar associações que levam em conta a materialidade, o artista, a obra e a circulação desta no sistema no qual se insere.

Nosso interesse pelas entrevistas não consiste em acessar uma espécie de origem do processo, mas objetiva uma aproximação das intenções. Se ingenuamente no início desta tese queríamos "devolver a palavra ao artista", compreendemos, conforme elencou Maria Angélica Melendi, "que não somos nós que devolvemos a palavra ao artista, são eles que precisam tomar de volta"[52]. Ademais, ao redimensionarmos nossas intenções, o que procuramos junto à documentação de seus processos é apresentar ao nosso leitor uma forma de observar no processo criativo contemporâneo estratégias processuais que Blass, Leirner e Blass estabeleceram para se inserirem no mercado de arte.

Neste sentido, é importante lembrar que o discurso que analisamos se instaura entre o pensar e o fazer, a corporeidade e o logos, subvertendo os limites entre o verbal e o não-verbal. Retomamos, por fim, um jogo dialético entre a palavra e a imagem que na sua insolubilidade se transforma em uma porta de entrada para o processo dos artistas.

Refletindo sobre o uso da entrevista, retomamos aqui um fragmento da obra *Another Interview,* de Lucas Samaras:

> *"Why are you conducting this interview?*
> *Because interview is a frequently abused form and self is a seemingly virginal patch of fertile content.*
> *Why are you conducting this interview?*
> *So that I can find out what's been declassified.*
> *Why is that necessary?*
> *It's a way to keep alert, a kind of sanitation.*
> *Why are you conducting this interview?*
> *So that I can that protect myself.*
> *From what?*
> *From people's imagination.*
> *How can you protect yourself with words?*
> *Words ward off oblivion.*
> *Why are you conducting this interview?*
> *It's a way of realizing guilt.*
> *Why are you conducting this interview?*
> *I want to crystalize the daily situation of talking to myself.*
> *Why are you conducting this interview?*

[51] BOURGEOIS, 2000, p. 66.
[52] MELENDI, Maria Angélica. Inserção proferida na banca de qualificação, realizada em 2018.

In order to relax my mind from daily obsessions.
Why are you conducting this interview?
In order to formalize and isolate myself.
Why are you conducting this interview?
In order to enter the consciousness of other.
(...).”

Lucas Samaras. *Another Autointerview*, 1971. [53]

Ao insistir na pergunta *Por que você está fazendo esta entrevista?,* Lucas Samaras nos leva ao imaginário de um diálogo mental. Estrategista, o artista grego-norteamericano cria provocações na série de autoentrevistas, tendo como vetor o questionamento do motivo de sua realização, de sua necessidade. No fragmento que apresentamos acima, Samaras nos lembra que as palavras afastam o esquecimento, acessam o outro através do registro da memória. São elas um formato possível de um encontro com o conteúdo fértil pertinente à possibilidade de encontro com o que é velado, oculto. E, com o diálogo do entrevistador com o entrevistado surge uma discursividade produzida, que nesta pesquisa se torna um dos meios de acesso ao artista.

A proteção a que o artista se refere pretende criar um contraponto com a imaginação das pessoas, mas também infere uma proteção e um controle do que é questionado. Eis sua crítica para o uso constante da entrevista como *modus operandi* de encontro à fala do artista. O trabalho de Samaras nos lembra, por fim, a potência paradoxal entre o registo da voz e sua contiguidade para com o tempo em contraponto com os riscos que esse encontro pode desencadear enquanto produção de sentido. Alerta-nos para a necessidade de expor a metodologia utilizada na tese.

Retomando os primeiros momentos desta pesquisa, relembramos aqui que partimos do interesse por analisar o processo criativo dos artistas associado ao estudo de suas metodologias. Ao iniciar a investigação sobre a estruturação de um pensamento sobre o processo criativo *per se*, com a participação em eventos da linha de pesquisa em Crítica Genética, optou-se pelo afastamento de sua metodologia. Ao seguir pela escrita e pelas leituras, confrontamo-nos com

[53] “Por que você está fazendo esta entrevista? Porque a entrevista é uma forma frequentemente abusada e uma marca aparentemente de um canteiro virgem de conteúdo fértil. Por que você está fazendo esta entrevista? Para que eu possa descobrir o que foi desclassificado. Por que isso é necessário? É uma forma de ficar alerta, uma espécie de saneamento. Por que você está fazendo esta entrevista? Para que eu possa descobrir o que deixou de ser secreto. Por que você está fazendo esta entrevista? Para me proteger. De quê? Da imaginação das pessoas. Como você pode se proteger com palavras? Palavras afastam o esquecimento. Por que você está fazendo esta entrevista? É uma forma de liberar culpa. Por que você está fazendo esta entrevista? Quero cristalizar a situação cotidiana de falar comigo mesmo. Por que você está fazendo esta entrevista? Para relaxar minha mente das obsessões do dia a dia. Por que você está fazendo esta entrevista? Para formalizar e isolar a mim mesmo. Por que você está fazendo esta entrevista? Para entrar na consciência dos outros.” Tradução nossa. SAMARAS, *Another Autointerview*, 1971. In: STILES, Krstine; SELZ, Peter (orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist’s writings*. Berkley: University of California Press, 1996, p.349-355.

o fato de que, ainda que estivéssemos na tentativa de abandonar o modus operandi dos ditos geneticistas,[54] estávamos por repetir, em partes, seus mesmos caminhos. Eis que revisitamos seus parâmetros norteadores para, por fim, apresentar o espectro que consolida nossos passos metodológicos.

O surgimento dos estudos genéticos se deu na França, em 1968, por Louis Hay e Almuth Grésillon, que no *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) criaram uma equipe germânica para organizar estudos de Heinrich Heine.[55] Ao lidar com esses manuscritos, foram os problemas metodológicos que motivaram os pesquisadores a criarem um laboratório destinado ao estudo de manuscritos literários. No Brasil, essa metodologia chegou em 1985[56] introduzida por Philippe Willemart, consolidando-se, na década de 1990, com a revista *Manuscrítica*. Com ampliação da circulação dos textos desses pesquisadores, Cecília Almeida Salles, nesta mesma época, ganha destaque em sua abordagem transdisciplinar, visando o estudo das artes visuais.

Ao encontro de sua estruturação argumentativa, a crítica genética não se apresentou suficiente para analisar os processos dos multiartistas que selecionamos para esta pesquisa a fim de possibilitar uma defesa de nossa tese. Dito de modo breve, seu alicerce na tradução semiótica sistematizada por Charles Sanders Pierce consiste em analisar documentos e não perfaz uma análise sobre as estruturas que os diferenciam.

Rasuras, desenhos, esboços, projetos, entrevistas, fotografias de etapas da criação passam a fazer parte da documentação a ser analisada pelo geneticista. Contudo, seu procedimento não leva em conta o lugar de voz distinto que cada um desses documentos infere *per se*. Embora a autora reitere que outros campos podem ser utilizados para auxiliar nessa análise, tais como a sociologia, filosofia, antropologia etc; a aplicação dessa metodologia, muitas vezes, apresenta-se superficial e redutora a detalhes das escolhas dos artistas. Embora a autora mencione não ser seu objetivo traçar uma metodologia estanque, o uso sistemático de análise do processo de métodos de trabalhos dos artistas parece ser um dos pontos mais problemáticos de sua estrutura analítica. Salles utiliza o método indutivo, em que "a partir de observações, são formuladas generalizações"[57]. Ou seja, a partir da análise das informações

[54] Conforme SALLES (2008), geneticistas é o termo utilizado pela Crítica Genética para nomear os pesquisadores que utilizam essa abordagem.
[55] SALLES, 2008, p. 11.
[56] Este foi o ano da realização do I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as edições na Universidade de São Paulo.
[57] SALLES, 2008, p. 54.

obtidas nos documentos, hipóteses são levantadas e testadas, quando possivelmente passam a compor um pensamento geral das regras do processo criativo.

Tendo como objetivo traçar uma lógica que "desvende" a estrutura criadora, é muito comum nos depararmos com estudos genéticos que versam sobre os métodos heurísticos. A exemplo disso, no livro de Mônica Tavares em parceria com Júlio Plaza, há uma categorização metodológica: o acaso, a semelhança, a diferença, o projeto e a contiguidade.

Tal como os autores definem, o ato criador seria atravessado por momentos conscientes e inconscientes, perfazendo uma construção concatenada entre esses dois momentos, sem uma ordenação específica. Anos depois, Tavares sintetizou: "apreender os diversos modos de operar significa investigar os métodos heurísticos envolvidos nos distintos processos de criação, considerados estes como os percursos que a mente realiza para atingir a invenção"[58]. Essa conduta a ser seguida parece-nos estratificar uma receita à criatividade, imbrincada em uma estruturação que determina a experiência de se fazer. Aliado a essa construção, cabe lembrar que Plaza e Tavares acabaram por delimitar uma síntese de métodos, tal como descrevem:

> Ao trilhar nesta direção, entendemos, então, que na criação artística as oposições espontâneo/ reflexivo (Paul Valéry), intuitivo / racional (Arnheim), consciente/ inconsciente (Marcel Duchamp), similaridade / contigüidade (Peirce) são mediadas numa unidade dialética, em equilíbrio. [59]

Essa abordagem nos parece potencialmente reduzir a construção metodológica dos artistas e filósofos a chavões centrais dos processos criativos que outrora (talvez)[60] pudessem funcionar no que se aplica a uma produção regrada a uma constância do uso de linguagens artísticas. Em consequência, alertamos o mau uso da noção desses métodos como fonte de auxílio do exercício da criatividade. Não é raro encontrar cursos de design, publicidade e de artes visuais que se utilizem da abordagem de métodos heurísticos para estimular e desencadear a potência criadora de seus alunos.

Ao encontro dessa situação, no livro *O Gesto acabado*, Salles esclarece que os métodos dos artistas podem variar a cada processo e que uma sistematização tal qual Plaza e Tavares propunham não era uma forma pertinente da abordagem aos artistas. Ainda que não os cite,

---

[58] TAVARES, 2018, p. 43.
[59] PLAZA; TAVARES, 1998, p. 74.
[60] O uso do termo "talvez" se refere tanto à nossa crítica perante o mau uso desses métodos como estratégias para o desenvolvimento da criatividade e à não verificação rigorosa se cada um dos métodos apontados por Júlio Plaza e por Tavares definitivamente funcionam enquanto tal nos artistas e pensadores mencionados. Optamos, por fim, por não realizar essa análise por não se apresentarem relevantes ao eixo central de nossa pesquisa.

Salles parece tentar responder ao mau uso da crítica genética, revigorando-a como uma das estruturações básicas do processo criativo enquanto modos de criação.

Ao distinguir o método enquanto rotina e pensamento lógico, a geneticista salienta inclusive que os métodos foram muitas vezes mal compreendidos enquanto uma organização "do caos à ordem"[61] – e esse seria apenas um processo de rotina do fazer a partir do qual o artista organizaria o mundo. Contudo, enquanto procedimento lógico, se aproximaria do ato criador que, por sua vez, se afastaria de uma construção consciente. Em suas palavras, define que "o método, sob esta perspectiva, diz respeito, portanto, às diferentes formas de raciocínio desenvolvidas em toda e qualquer ação do artista"[62]. Destarte, Salles alerta um dos principais fatores problemáticos na análise processual dos artistas contemporâneos: a utilização do método como abordagem estanque.

Ao nos debruçarmos sobre os três multiartistas desta pesquisa, os métodos se apresentam perante uma taxionomia do impossível. Não há um único e, por vezes, eles tampouco se repetem ao longo de suas trajetórias.

O elo de encontro entre Blass, Rolla e Leirner perfaz uma lógica difusa e que implode qualquer estruturação unívoca de método heurístico. Optamos, com isso, em não nos aventurarmos a mencionar, a fim de exemplificação, qualquer método que encontramos com esses artistas. Entendemos que, na busca por uma síntese, parece-nos ser mais correto apontarmos o não método como *modus operandi* para os artistas aqui analisados.

Chamamos de "não método" à multiplicidade de formas de organizar o processo. Ainda que alguma possa se repetir, ele tampouco se repete da mesma forma. Assim, o método é reinventado e expandido numa estrutura em que a tarefa de notar seu início ou fim se torna ainda mais desafiadora. Ao selecionar o processo de uma obra percebemos, portanto, o surgimento de modo distinto e isolado. Diante dessa percepção, não nos parece pertinente apontar uma delimitação processual no que tange a uma sistematização metodológica aos artistas desta pesquisa.

Ademais, concordamos com Salles que o processo criativo é desprovido de uma origem, sendo um gesto inacabado, cuja demanda de análise não leva em conta a linearidade cronológica da discursividade do artista, tampouco dos vestígios.

---

[61] SALLES, 2008, p. 66.
[62] *Ibidem*, p. 67.

Nos últimos anos, muitas pesquisas que avaliam estruturas do processo criativo têm recorrido à crítica genética. Entretanto, a morfologia do processo criativo traçado a partir dessa metodologia não se enquadra com a abordagem que propomos nesta tese.

Para explicitar três fatores principais pelos quais nos afastamos da crítica genética, lembramos a definição de Salles:

> O papel do crítico genético é, portanto, acompanhar o processo criador a partir de uma determinada perspectiva crítica, na busca por explicações sobre o ato criador. Não cabe a esse crítico conferir (ou não) valor estético à obra nem as suas diferentes versões. Se assim procedesse, estaria deixando de ser fiel ao propósito central da Crítica Genética. Ao avaliar uma possibilidade de obra, está necessariamente paralisando um dos momentos do processo, e assim, deixando de observar a criação em sua mobilidade.[63]

Em primeiro momento, esclarecemos que investigamos o processo de modo crítico, inferindo através deles uma escrita que ao reconstitui as redes ativadas pelos artistas. Direcionamo-nos também ao questionamento de suas ações e dos sentidos simbólicos criados a partir daí. O uso do termo "perspectiva crítica" permanece somente dentro das ações impostas ao processo de criação do artista e da consequente noção que o processo finaliza com a materialização da obra. Nesse espectro, surge o segundo fator. Salles não considera a circulação das obras uma atitude do artista. Embora alguns artistas não realmente o façam, observaremos com Blass, Leirner e Rolla as escolhas que tangem a circulação de suas obras de modo a apresentar ao nosso leitor como a inserção acaba por perfazer nosso entendimento do processo criativo do artista. E, por fim, o terceiro fator vai contra a utilização da indução e da semiótica enquanto procedimento para propor generalizações aos processos criativos[64].

Para a geneticista, a análise de documentos de processos através da semiótica associada à fenomenologia implica estabelecer percepções sobre os documentos. Em suas palavras: "É essa observação que propicia o levantamento de hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são testadas. Aquelas que são levadas adiante oferecem conhecimento sobre como se desenvolve o processo criativo, sob a forma de generalizações."[65] Adotar de antemão uma prerrogativa indutiva, visando traçar um único espectro do processo criativo contemporâneo, parece-nos um caminho imprudente e que nos levaria a abordagens inadequadas, imprudentes e falaciosas. Ao encontro disso, a multiplicidade dos artistas que analisamos perfaz o caminho da singularidade

[63] SALLES, 2008, p. 113.
[64] *Ibidem*, p. 54.
[65] *Ibidem*, p. 54-55.

tipológica e nos parece pouco efetivo traçar generalizações pertinentes ao nosso estudo de casos.

Afastamo-nos da Crítica Genética. Não paralisamos em um dos momentos da obra, mas utilizamos o movimento processual estendido à sua articulação social que, a nosso ver, acaba por influenciar na trajetória de escolhas dos artistas aqui analisados.

Ao traçar esses parâmetros basilares que confrontam nossa pesquisa empírica com a estrutura social do artista, lembramo-nos do que Lucas Samaras se perguntava *"Por que você está fazendo esta entrevista? Para proteger a mim mesmo."*[66]

Parece-nos que a menção de proteção do artista vai de encontro ao que anteriormente mencionamos em relação ao uso das entrevistas com artistas. Ao averiguar e questionar o uso da voz do artista, Samaras quis se resguardar e criar de antemão uma crítica a esse *modus operandi* através de seu próprio uso.

Cientes de que a produção empírica pode impulsionar induções da fala do artista por nossas argumentações previamente estabelecidas, assumimos os riscos. Portanto, para avalizar a voz oral, escrita e imagética dos artistas, buscamos, através da teoria do Ator-Rede de Bruno Latour, traçar uma rede social que atravessa o fazer do artista entre diversos agentes. O confronto da análise das condições para que a obra seja produzida com a rotina do artista é atravessado pelas escolhas entre materiais, imateriais e institucionais.

Considerando esse aspecto social dos processos criativos, não pretendemos aqui recorrer nos ater de modo extensivo às questões psicológicas que tangem à construção artística. A morfologia criadora é observada aqui sobre os lugares que frequentam, pertencem ou querem pertencer.

Essas escolhas foram pautadas a partir do nosso contato com a voz dos artistas e de uma percepção através do contato com o mercado de arte. Percebemos, com os artistas analisados, uma estratificação de um modo de fazer e pensar seus processos em relação a uma interface com pessoas, lugares, eventos e instituições. Essa atuação, sob campo conceitual de Latour, agencia redes heterogêneas que foram aqui seguidas e desencadearam, conforme mencionamos anteriormente, a conclusão de que o processo criativo não se conclui com a materialização da obra. Como um processo de contiguidade, a obra pode proporcionar um campo simbólico singular a depender do espaço que ocupa. Ainda que possa parecer um tanto sucinta e abrupta essa nossa afirmação, retomaremos ao fim desta tese uma análise mais precisa sobre essa questão.

---

[66] SAMARAS, 1971, p. 350.

Tendo isso em mente, e retornando a Latour, de antemão, notamos aqui nossa opção em utilizar a nomenclatura de sua teoria pelo acrônimo na língua inglesa ANT (*Actor-Network-Theory*)[67]. ANT, como bem sabemos, no português seria traduzido enquanto formiga. E essa foi a metáfora construída pelo autor para elaborar sua teoria que estabelece uma analogia através desse inseto que vive em grupos e que fareja deixando pistas discretas. Ademais, atribuímos essa metodologia nesse texto como estratégia tanto para lembrar as associações sociais nas quais o processo criativo se insere, bem como em relação ao nosso processo de se colocar nesse lugar em busca desses vestígios.

Neste sentido, para Latour, a própria construção intelectual estaria sendo mal elaborada ao se separar dos indivíduos da própria sociedade. Em sua concepção, relata:

> Por falta de opções, nos autodenominamos sociólogos, historiadores, economistas, cientistas políticos, antropólogos. Mas, a estas disciplinas veneráveis, acrescentamos sempre o genitivo: das ciências e das técnicas. [...] a questão é a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruído sem o que desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas. [68]

A noção de Rede evidencia uma noção de sistemas, complexidade e estrutura que são necessárias à construção de sentido e de conhecimento. Ademais, a crítica de Latour à Bourdieu vai de encontro à abordagem estruturalista dos fatos sociais absortos em um campo de hierarquias em que os agentes produzem, reproduzem ou difundem a ciência. Para Latour, os fatos científicos são construções coletivas estabelecidas através de alianças entre os atores. Sua teoria do ator-rede pretende, portanto, revigorar a própria estruturação do que se compreende enquanto noção de social. Abordada enquanto uma vivência do pesquisador, Latour se afasta de uma nomeação unívoca ao que o termo propõe.

Essa noção não é antropocêntrica e a agência se relaciona em rede, onde tudo e todos são agentes. Ou melhor, não há aqui uma distinção entre objeto e sujeito, humano e não humano. Contudo, isso tampouco evidencia um reducionismo desses fatores. Há uma simetria entre os

[67] Traduzido para língua portuguesa como TAR.
[68] LATOUR, 2012, p. 66-67.

atores, mas um não se sobrepõe ao outro – ou, pelo menos, não conseguimos encontrar uma argumentação em seu texto para tal afirmação.

É importante lembrar que a agência, para Latour, é um resultado compreendido enquanto uma relação que se distribui em toda a rede. Não há uma fonte de origem enquanto intenção, nem se vincula enquanto uma simbolização. Os agentes formam e são formados por suas relações sociais. Há, nesse sentido, uma influência do processo de criação sobre esses agentes acima mencionados, assim como eles possuem sobre ele.

Ao seguir os passos de Blass, Leirner e Rolla, procuramos empreender um estudo sobre suas modalidades de produção.[69] E a partir da teoria de Latour, o sistema das artes ao qual se inserem perfaz rede em suas manifestações históricas e locais. Cada obra se estrutura dentro de um campo de associações que partem do artista e se expandem a outros agentes, ditos aqui como especialistas da arte e público. Assim, há uma ação do artista para com a estrutura do sistema com que se relaciona, mas também há um retorno dele em direção ao artista. Sobretudo, notamos que isso acontece de múltiplas maneiras a depender do artista e da criação em análise, fato que nos levou a optar por estudos de casos e de obras.

Ao utilizar a ANT, o sentido de um grupo único se expande, as homogeneidades se rompem, já que é através das redes que ocorre uma única associação. Ao encontro disso, como já anunciado, o fator de direcionamento econômico dos artistas desta pesquisa reconstrói estratégias de criação que acabam por situar suas inserções nos seus campos de trabalho. A partir desta compressão, ao revisitar o processo criativo e suas implicações para a construção da rede social, não temos mais como um eixo basilar nossas entrevistas com os artistas[70]. Elas serão uma fonte de dados analisadas junto a outros espectros de nossa rede.[71]

Em confronto com uma rede de associações, há que compreender seu dinamismo. Apresentamos, por fim, nossa rede do processo criativo: o espaço de trabalho do artista, a materialidade ou a imaterialidade utilizada, o artista, as instituições e os especialistas de artes.

---

[69] Nesse ponto, lembramos que Salles determina que o principal eixo norteador das análises deveria ser "o modo de ação do artista, que é, muitas vezes, tratado como sendo somente desse método que o artista lança mão" (SALLES, 2013, p. 65). Contudo, reiteramos que ainda que a Crítica Genética se utilize dessa abordagem, foi a partir da ANT que percebemos que os artistas criam estratégias singulares de criação.

[70] Retomar a voz dos artistas é percorrer essa fina camada de "um entre", entre a obra e as intenções. Movediços, esses discursos, ainda que pareçam revisitar a origem, parecem-nos reencontrar na dimensão das narrativas autorizadas um confronto com a postura crítica perante o documento. Como nos lembra Stéphane Huchet a partir da inserção de Charles Péguy: "um manuscrito é uma edição após tantas outras, um exemplar após tantos outros. Um manuscrito não é o começo do mundo" (PEGUY apud HUCHET, 2013, p. 117).

[71] Ainda que não explicite nenhuma metodologia, Alloway já advertia que a contextualização das declarações dos artistas auxilia para que os comentários não sejam reduzidos a clichês ou análises superficiais, tal como exemplifica ao retomar a crítica feita por Rothko de que seu trabalho seria trágico e atemporal, slogan este que, para o autor, nunca teria se afastado do artista, permanecendo como uma crença ao longo dos anos.

Destarte, nosso acesso à rede perfaz outra: entrevistas, o silêncio[72], as imagens de processos, textos históricos, críticos e comentários sobre obras e exposições.

Na busca por essa escuta, nessa constelação que por vezes parece escorrer por nossas mãos, iniciamos a partir daqui nossas análises.

[72] Destacamos o silêncio como elemento de acesso à nossa rede justamente por ele ter atravessado algumas das respostas à nossas perguntas. Como John Cage já nos lembrava: "o silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca" (CAGE, 1978, s.p.). Tomamos, por fim, o silêncio enquanto um ruído que dialoga com o processo criativo sob outro tom dessa emissão da voz do artista.



FIGURA 3 – *Circunvolução*. Desenho esquemático do processo de criação.
Fonte: Imagem da autora.

2 POR UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEO

> A ideia que guia as minhas reflexões é que a arqueologia, e não a futurologia, e é a única via de acesso ao presente.
> Giorgio Agamben, *Arqueologia da obra de arte*, 2012, p. 351.

> Essa é uma obra de ficção. Espremida entre a memória e a vontade de contar.
> Jotabê Medeiros, *O último pau de arara*, 2021, p. 5.

O processo de criação é frequentemente velado: ora pelo artista, ora pela obra. Sem início datado, vai minuciosamente sendo delineado por intenções, incorporando afetos, percepções, delimitando-se por escolhas de materialidades, suportes, cores, formas, temas, técnicas e outras particularidades definidas por cada sujeito em cada criação. Vivenciado entre o sujeito artista e sua obra, é constituído por uma sequência de gestos de escolha, abandono, confronto com materialidades que se definem ao longo do tempo com uma série de experimentações. Entre experimentações de uma perícia técnica e de uma relação com o mundo, é um exercício não acabado nem definitivo. É movente e submetido ao impacto de acasos externos que confrontam o controle do artista.

É nele que o artista retoma constantemente suas experiências e através de sua subjetividade realiza escolhas de ordem racional, subjetiva e/ou intuitiva. Há um percurso único em cada criação e dentre essas multiplicidades revisita-se a compreensão de si, do mundo e da arte.

Muitos artistas, historiadores, biógrafos e críticos criam cronologias dos processos costumeiramente anunciando sua origem. Esse marco parte de escolhas racionais que elegem determinado momento como desencadeador de ações processuais e, por vezes, na materialização de uma obra. Ao considerar que o processo criativo é contínuo e retoma experiências anteriores, tal seleção da origem refere-se à tomada de decisão para produzir determinado trabalho, sendo em si o **catalisador do processo**.

O catalisador da criação ora se encontra no percurso traçado pelo artista através de algum marco ora no encontro com uma demanda do outro. Para entender esse termo, recorremos à química e estritamente à descrição do processo da catálise que decorre da adição de uma substância capaz de acelerar uma reação. Eis que o catalisador da criação refere-se a um marco consciente, que, atribuindo uma analogia com o processo químico, permite em seu fim o diagnóstico da substância anteriormente utilizada.

Assim, no caso da criação, quando um artista diz “tal processo começou com o acontecimento x”, a este fator chamamos de catalisador. O que notadamente pode se dividir em dois espectros: aquele que parte do artista e o que vem de um encontro com o outro.

Cientes de que o catalisador não prevê necessariamente o início da criação, destaca-se que ele apresenta-se enquanto um momento consciente do artista, um fato que desencadeou uma obra. Esse encontro pode acontecer através de um convite curatorial ou institucional, de um edital ou por inúmeras outras formas de parcerias que agenciam certa aceleração do fazer, ou melhor, da catálise da criação. Já no caso da catálise que ocorre a partir do artista, lembramos que um copo quebrado, uma imagem, o ato de reler um escrito em um diário de bordo são alguns disparadores que podem ativar uma ideia, ou melhor, catalisar o processo.

A nosso ver, o percurso criativo estabelece uma circunvolução de vivências, escolhas e intenções. E observamos que o processo de um artista assemelha-se à imagem de uma linha que se emaranha sobre si, uma linha em circunvolução (Figura 3).

Essa imagem que busca traçar uma aproximação com o aspecto temporal do processo de criação partiu da reflexão de que o processo criativo se expande a cada inserção de pesquisa, experiências e experimentações do artista. E se, em um primeiro momento, pensamos o processo criativo associado a um desenho espiralado que representa a expansão do tempo, com um olhar mais rigoroso sobre os artistas desta pesquisa: diagnosticamos que o processo não se estabelece enquanto uma constante evolução.

Eis que encontramos no poema visual de Hélio Oiticica, elaborado em abril de 1971 (Figura 4), vestígios para pensar o imaginário do tempo da criação. Através de associação entre as línguas francesa, inglesa e o português há uma aproximação com o anúncio dos vestígios de seu processo criativo. Associando o tempo a um aspecto circular (*roda qu’roda / qu’roe / my time*), Oiticica apresenta um emaranhado que atravessa os pensamentos aliados às ideias (*voiture / de amores enclosed / in closeds / streets*) que se resguardam no ato de pensar e estabelecem uma livre associação (*sillylists*). Ao mesmo tempo em que aludem a uma dispersão-expansão, também preveem a ação de questionar-se enquanto um pensamento atual (*dispersional / cismadobts / currenthoghtal*).

Oiticica não explicita que este poema visual alia-se ao que aqui associamos enquanto uma possibilidade de reflexão do processo criativo. No entanto, entre o desenho e o poema estrutura-se a imagem de um pensamento que retoma a memória e suas escolhas processuais.

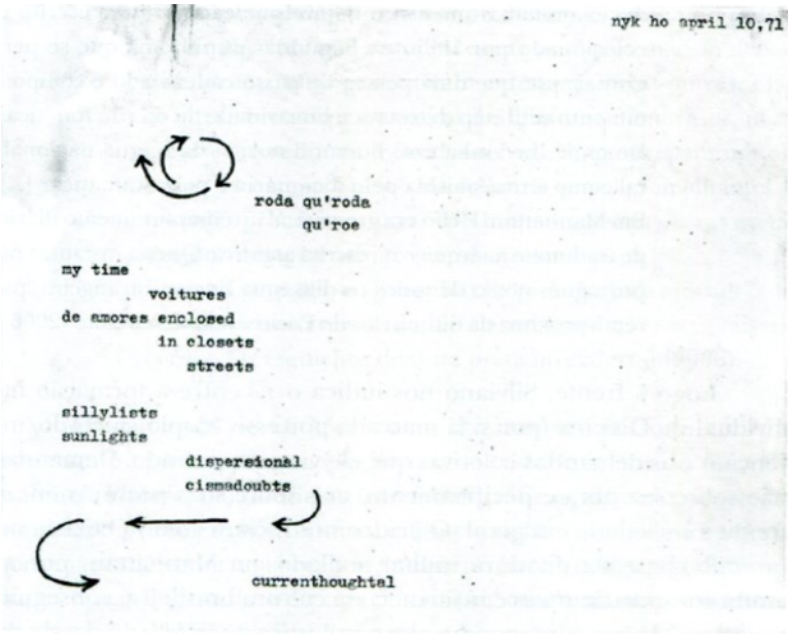


FIGURA 4 – Hélio Oiticica. *Poema Visual*, 1971.
Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/helio_oiticica.html

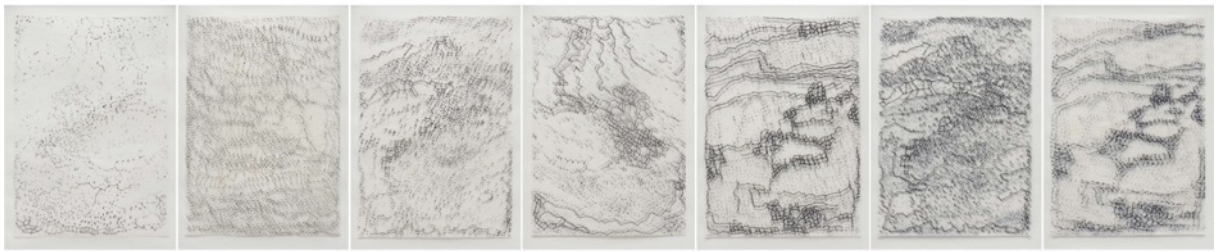


FIGURA 5 – Anna Maria Maiolino. *Vestígios da transparência*, 2006.
Fonte: MAIOLINO, 2014, p. 234-235.

A imagem espiralada que Oiticica apresenta ecoa naquilo que Ostrower nomeava como o enigma da criação. Revisitando seus escritos[73], a artista anuncia que as associações pendulares entre o consciente e o inconsciente estabelecem uma **ordenação mental**. *Insight*, intuição, memória, potência criativa, ordenação interior e sensibilidade acabariam, portanto, por resultar numa forma[74] de simbolização. E este equilíbrio seria tangente a uma expressão pessoal, conduzindo as potencialidades e influências que surgem por um apelo afetivo.

Embora tenhamos nos afastado do âmbito psicológico que circunda a criação, reconhecemos que o *insight*, a memória e essa elaboração que Ostrower chama de ordenação interior estende-se aos casos dos processos contemporâneos que aqui analisamos.

Eis que no fragmento de um pensamento de Oiticica, escrito em dezembro de 1959, encontramos um alerta ao nosso movimento da pesquisa sobre o processo. Tal como em suas palavras, lembra:

> A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas com isso nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo, faz-se.[75]

Oiticica destaca que parte do processo criativo aproxima-se do indescritível, pela espontaneidade e pelo ímpeto criativo que exige um movimento de "deixar acontecer". Essa experiência atenta ao movimento criador configura-se para Ostrower[76] em múltiplos níveis. Em suas palavras, descreve que o "ser sensível-cultural-consciente do homem se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida"[77]. Resulta, por fim, em caminhos que nem sempre se concluem, mas que com a criatividade se refaz. Neste sentido, "a produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia"[78].

---

[73] Referimo-nos mais precisamente aos livros *Criatividade e Processo de criação* e *Universos da Arte.*

[74] A noção de forma para Ostrower aproxima-se de formas de comunicação e de realizações do artista. Não se arremete, portanto, a seu caráter formal, mas aos aspectos de um desenvolvimento interior do artista que são indispensáveis para seu desenvolvimento criativo. (OSTROWER, 1987).

[75] OITICICA, 1986, p. 22.

[76] Para compreender o que Ostrower propõe é fundamental considerar que suas análises são pautadas sobre a arte moderna. Ou seja, sua estrutura conceitual não se adequa completamente à multiplicidade dos casos contemporâneos. A exemplo disso, a autora considera que a materialidade deveria ser conhecida pelo artista para que ele compreendesse de fato sua criação. Ora, como bem sabemos, ao revisitar de modo geral as produções contemporâneas não é fundamental que o artista tenha um amplo conhecimento da materialidade e das técnicas para executar suas criações.

[77] OSTROWER, 1987, p. 27.

[78] *Ibidem*.

Cientes de que parte da criação atravessa o que Oiticica nomeou de "ilimitado" e que incide em movimentos da ordem do indizível, daquilo que subjaz caminhos do inconsciente: procuramos aqui percorrer **ações conscientes** dos artistas em seus processos criativos.

Antes de prosseguir nessa abordagem, na série *Vestígios na transparência* (Figura 5), de Maiolino, outra possibilidade de uma imagética esquemática de uma lógica da ordenação mental configura-se. Presença e ausência, cheio e vazio, próximo e distante, estático e mutante. Esses termos que se aproximam de questões centrais da obra de Maiolino revigoram-se no bordado de uma linha sinuosa. Utilizando o papel japonês, há uma sobreposição de camadas em que o emaranhado do fio sobrepõe-se em associação de visualidades e opacidades. Para Marcio Doctors, a arte para Maiolino "é forma e vazio e a passagem do vazio para a forma se dá em processo como explicitação da potência da arte"[79]. A potência da costura aqui perfaz um movimento que perfura o papel e em seguida ata fios. Como Griselda Pollock observa, é através do bordado que a artista une o que está separado, "(...) pode desenhar uma linha, traçar um movimento pontuado e tartamudeante. Além disso, tem dois lados, como o direito e seu avesso"[80]. Formam-se linhas, labirintos, percursos, espaços vazios e isolados. Há planos que tangenciam e que por sua materialidade evocam um pensamento que para Pollock é como "uma evocação estética do estar, e estar junto, com os outros e com o mundo, o mundo físico, mas também o mundo social com as possibilidades e os perigos da política, com a fragilidade, o sofrimento e os encontros humanos"[81].

Estabelecendo um paralelo com o que propomos aqui acerca de uma compressão dos processos contemporâneos, aproximamo-nos daquilo que não se vê, que se oculta ao olhar do público. Entre a invisibilidade e aquilo que se esconde no processo criativo há um emaranhado de possibilidades e de experiências. Há, contudo, dois lados: aquele que acessamos e o que se perde por entre subjetividades, esquecimentos ou ocultamentos.

Ao observar as linhas bordadas enquanto um desenho associado ao processo criativo, observa-se ainda que os vazios entre elas potencializam-se. Com isso, lembramos que nem todo percurso do processo reverbera enquanto acontecimento marcante. Há um percurso possível proveniente daquilo que circunda o artista. Daquilo que fica à margem, que ele experiencia. Entre derivas e *devir*, entre o esquecimento e o irrelevante há uma parte que escapa e escoa pela potência do vazio imaginário que atravessa as criações.

---

[79] DOCTORS (s.d.) *apud* TATAY(org), 2012, p. 168.
[80] POLLOCK (s.d.) *apud* TATAY (org), 2012, p. 215.
[81] *Ibidem,* p. 216.

Lembramos, portanto que, diferentemente do percurso psicológico de Fayga, interessa-nos observar o processo criativo através de um olhar sobre o que move a execução da obra. O que chamamos aqui de modalidades produtivas infere-se na observação das articulações sociais que os artistas estabelecem na execução/materialização das obras. Por conseguinte, há uma estratificação de **outros parâmetros aos casos contemporâneos**.

Para seguir esse caminho, o imaginário da circunvolução (Figura 3) é uma analogia do processo criativo que busca apresentar esse **fio construído pelos artistas e pelos agentes a ele associados.** E ao considerarmos a mobilidade criadora **há uma sobreposição de escolhas que não se centram mais somente na figura do artista**. Motivo pelo qual a circunvolução do artista seria atravessada por outros emaranhados que visualizaremos mais à frente neste texto[82].

O desenho esquemático que apresenta o que enunciamos sobre o processo criativo recorre ao imaginário articulado na narrativa das mudanças pertinentes ao século XX que Baudrillard estabelece no livro *A transparência do mal*.

O texto escrito no final da década de 1990 aproxima-se de uma abordagem social perante a modernidade e é iniciado pela pergunta: "O que fazer depois da orgia?"[83]. Baudrillard estabelece uma analogia com a orgia referindo-se ao "momento explosivo da modernidade e à liberação em todos os domínios"[84]. Essa liberação simulada do mundo ocorreria através de alguns fatores, tais como o social, o econômico, o político e o estético, que acabariam ocultando a compreensão do nosso tempo. Dentro das questões elaboradas no texto, destacamos o alerta para uma época de indefinição de ideias, da reprodução massiva de imagens e de sonhos que se reproduzem no vazio da indiferença. Diante dessa dispersão viral das redes de contato entre as pessoas, Baudrillard propõe que não haveria mais revolução,

> mas circunvolução, uma involução do valor. Ao mesmo tempo uma compulsão centrípeta bem como uma excentricidade de todos os sistemas, uma metástase interna, uma autovirulência febril que os leva a explodir além de seus próprios limites, a ultrapassar a própria lógica.[85]

E embora Baudrillard associe a circunvolução ao aspecto do valor das coisas – o que não se adequa de maneira completamente coerente ao que nomeamos de um processo criativo – há muitas aproximações. Partindo do pressuposto de que a criação é contígua ao tempo em que vive o artista, reavemos a liberação dos domínios da criação enquanto a ausência da

[82] Cf. capítulo "Autoria Múltipla".
[83] BAUDRILLARD, 1996, p.7.
[84] BAUDRILLARD, 1996, p. 9.
[85] *Ibidem*, p. 11.

necessidade de um espaço físico determinado para trabalhar, a multiplicidade de materiais, linguagens, temas e de formas do fazer.

Logo, pensar no tempo da criação enquanto uma linha, tal como observamos no primeiro desenho (Figura 3), é olhar para um emaranhado que ora se expande, ora involui, ora se sobrepõe.

Ao que Baudrillard nomeia como compulsão centrípeta, associamos com a intenção do artista que parte em direção ao mundo. Ou melhor, a intenção aproxima-se desse movimento que parte do indivíduo enquanto uma força em direção ao encontro do outro.

No anúncio da metástase[86], observamos a potência do criar. Esta potência seria inerente ao ser que ultrapassa um pensamento lógico e reverbera em um caminho que cresce sob a condução do artista, mas que se desvencilha de seu controle ao entrar em contato com o outro e com o mundo.

O processo criativo, sem dúvida, alicerça-se no aspecto espaço-tempo em que o artista está situado. A nossa apresentação conceitual através do desenho associa-se com a imagética de uma linha espiralada que parte de um ponto central e se expande. Olhar para esse imaginário temporal do processo é revisitar a memória e as experiências, sendo impossível norteá-lo como uma evolução contínua que simplesmente se expande ao infinito. No processo há um movimento de retorno, há uma involução para seguir. Não há progresso, mas um mergulho em experiências que se apresenta, por vezes, na maturidade de algumas obras. A exemplo disso, ao considerar o processo de alguma dita grande obra-prima, observamos que o percurso dela não estaria na mera expansão de um espiralado, mas incrustrada no emaranhado de sobreposições aliados a acontecimentos da ordem da psique do artista tangencialmente a seu contexto.

A prática constante e a perícia técnica detêm-se sobre a pesquisa que o artista constantemente executa, mas também as forças externas agem sobre o corpo do artista. Essas forças muitas vezes nomeadas de contexto também são aspectos que influenciam a criação, seja nas experiências do artista, seja na construção de suas intenções.

Ao retomar a construção conceitual de Baudrillard em *A transparência do mal* (1996), considerando que em sua visão da modernidade não há mais progresso, é diante dos pensamentos involutivos de valor do objeto[87] que ele classifica formalmente uma trilogia:

[86] A metástase referida por Baudrillard associa-se àquilo que, nas palavras no autor, refere-se a "quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade" (1996, p. 12). E esse processo acabaria por resultar numa autorreprodução ao infinito. Já que as coisas continuam a funcionar, mas não necessariamente vinculadas a seu conteúdo.

[87] Ainda que Baudrillard refira-se ao objeto, sua apreensão do valor irradiado refere-se aqui em nossa colocação do processo criativo enquanto aquilo que o artista escolhe, suas intenções e em suas materialidades ou de imaterialidades.

"estádio natural do valor de uso, um estádio mercantil do valor de troca, um estádio estrutural do valor-signo". [88]

Apesar de relutar e questionar a divisão formal de categorias, Baudrillard acrescenta a esta elaboração um quarto estádio: o fractal – no qual impera o aspecto viral, ou em suas palavras "um estádio irradiado do valor"[89]. E argumenta: "já não há nenhuma referência: o valor irradia em todas as direções, em todos os interstícios, sem referência ao que quer que seja, por pura contiguidade." [90]

Para entender o que propomos aqui é necessário compreender que a vinculação com o fractal associa-se ao que chamamos de potência viral do processo criativo. Diferentemente do fractal de *Mandelbrot* que replica uma mesma imagem infinitamente dentro dela mesma, esse não é o caso da criação. Eis que o valor viral refere-se a uma expansão, proliferação e dispersão não metódica em direção ao mundo, resultando na multiplicidade de inúmeras possibilidades que atravessam o que elucidamos anteriormente através do pensamento do vazio na obra de Maiolino.

Assim como Oiticica falava da noção do ilimitado que tangencia o cerceamento da racionalidade do processo criativo, é necessário considerar a impossibilidade do acesso total ao processo criativo. Tanto no caso de uma pesquisa que busca abordar tal assunto, tanto no caso do próprio artista. Afinal, por mais que o artista busque o controle do processo, há uma parte que lhe escapa. Por mais que ele acredite dominar todo o seu sentido, há uma potência da criação que foge de seu controle e de sua racionalidade.

Logo, pensar na potência viral de um processo criativo é também elucubrar sobre o que está fora do processo. Afinal, é com ela que entramos em contato com a multiplicidade de escolhas do artista durante todo o percurso. Há uma recombinação da ordem do intangível. Tal como se observa na analogia da feitura de uma obra que pode ser realizada em inúmeros suportes, materiais, formas, formatos, temas, conceitos e modos de fazer.

Ademais, ainda que pudéssemos associar o processo com a reconstituição de sintomas, sobre a noção das questões que persistem, há de se considerar que, ao analisarmos o processo criativo, **ele não se constitui sob um mesmo formato, tendo, por fim, nuances particulares que se adaptam no sentido viral, não de pura semelhança. Não descartamos aqui questões**

[88] BAUDRILLARD, 1996, p. 11.
[89] *Ibid*, *Ibidem*.
[90] *Ibid*, *Ibidem*.

que sobrevivam ao longo do processo criativo, mas, no que tange o modo de fazer do artista, inferimos a noção de que eles nunca se replicam de um mesmo modo.[91]

Se por um lado o pensamento fractal do processo criativo possa parecer simplório com suas implicações associadas às multiplicidades, por outro, auxilia a compreender como o desenvolvimento das pesquisas artísticas e do artista expande-se pelo tempo, pela compreensão dos sentidos simbólicos e na retomada de experiências anteriores. Ao levar em conta esse aspecto dos processos criativos, parece-nos que a forma mais coerente de abordar o termo é notar que as escolhas dos artistas acabam por lidar com variedades *ad infinitum*. Contudo, é no seu direcionamento ao mundo que surgem os limites.

Ao buscar parâmetros dos processos contemporâneos diagnosticamos uma crise ou o que poderíamos elencar como uma modificação desses parâmetros que, muitas vezes, se revigora sob a luz da arte moderna.

Desde já alertamos nosso leitor que **não pretendemos dar conta da multiplicidade dos processos criativos contemporâneos,** mas traçar possibilidades pertinentes ao que compreendemos enquanto uma **crise que reverbera na associação do artista com a busca por seu sucesso econômico.** Nesse direcionamento, para que não nos entendam mal, o uso do termo refere-se também a nossa percepção de que algumas **regras produtivas que eram delimitadas aos artistas modernos não se enquadram para os casos contemporâneos que aqui analisamos**. Referimo-nos aqui de modo especial às parcerias realizadas na concepção das obras com curadores e aquelas relacionadas a sua execução, que observaremos ao longo do texto enquanto compartilhamento técnico.

Logo, o ponto que nos interessa aqui é a liberação dos modos de produção. Nota-se, portanto, que ela prolifera em distintos lugares, modos e formatos. Próximo do aspecto viral do valor das coisas, ao aproximarmo-nos de um detalhe, visualizamos sua expansão e sua constante singularidade.

Ademais, essa noção de crise também ocorre em direção a uma supervalorização da figura do artista que se estende, ainda que de forma distinta, a construções tipológicas da arte moderna.[92] E, por fim, também encontra-se no tempo da criação, vinculada às demandas que os artistas atrelados ao mercado descobrem para traçar suas estratégias de pertencimento.[93]

---

[91] Para entender essa abordagem, é necessário compreender que o processo criativo não ocorre em direção a uma obra. Ou melhor, ele acontece através do percurso da vida do artista e proporciona uma ou diversas obras de arte.
[92] Cf. capítulo "Curadoria de si".
[93] Esse aspecto será discutido na parte 3 a partir dos artistas centrais desta tese.

Ao encontro dessa ideia, no resgate do termo criação, cabe lembrar que, etimologicamente, "criar" deriva do latim *creare* e significa dar origem, formar, produzir, imaginar, inventar, gerar. Criar é dar surgimento a alguma coisa, é um processo de vir a ser. Ao pesquisar sobre a definição do termo "processo", encontramos também sua origem no latim *processus*[94]. Há no sentido de "desenvolver-se" a compreensão mais pertinente à palavra. Logo, uma rápida junção dos termos "processo criativo" perfaz o desenvolvimento de algo, uma produção.

Como já alertava Frederico Morais, no texto *O corpo é o motor da obra*,[95] todo homem é capaz de desenvolver sua criatividade – a não ser que seja boicotado por questões psicológicas ou sociais. Em sua concepção, tal fato tampouco garantiria que todo homem se tornasse necessariamente artista. Em vista disso, se, por um lado, a criatividade não é uma característica exclusiva do artista, por outro, nem todo artista é criativo. Surge aí, no campo contemporâneo, o burocrata das artes que comumente é formado em escolas de artes e repete *ad infinitum* uma mesma forma de fazer.

Conquanto, essa discussão sobre a potência criativa do homem não é trazida majoritariamente por Morais. Lembramos de Vilém Flusser que, ao detectar uma crise da ciência moderna,[96] desenvolveu o conceito de criação argumentando que ele comporta da mesma forma na arte e na ciência. Em suas palavras: "O novo é criado ao se abrir o velho para o ainda não articulado. Neste sentido não há diferença entre criação em ciência e em arte. Os cientistas sempre estão abertos para vivências não articuladas, e os artistas, para conhecimentos não articulados".[97] Assim, para o autor, a criação científica é um tipo de obra de arte e a criação artística é uma articulação de conhecimento[98]. Nessa construção em que a noção da técnica no sentido moderno é abolida, ocorre a superação da divisão entre as áreas. Resultando, portanto, na compreensão de que o engajamento epistemológico e estético daria lugar a uma sociedade livre da tecnocracia, em uma abertura da ciência para com o estético. E para que isso ocorra essa ligação subterrânea entre as áreas deveria ser consciente, já que só a partir de então haveria a possibilidade de colocar o discurso científico em encontro com as vivências de artistas e cientistas.

---

[94] "Lat. *processus*, no sentido de ação de adiantar-se, movimento para diante, o andar, andamento, marcha; acontecimento, êxito', do rad. de processum, supn. de procedĕre no sentido de 'ir na frente, avançar, progredir, sair de, aparecer; crescer, desenvolver-se; aparecer, nascer; suceder, acontecer; ter bom êxito, sair-se bem; aproveitar a, ser útil para" (HOUASSIS, 2020).
[95] MORAIS, 1975.
[96] Para Flusser, a crise da ciência moderna (Husserl) é a crise do conhecimento moderno e objetivo. A meta da ciência moderna era ser a fonte de todo o conhecimento e das disciplinas de arte, política, filosofia e religião.
[97] FLUSSER, 1982, p. 1.
[98] *Ibidem*, p. 2.

De modo semelhante, Gilles Deleuze aproxima o ato de criação na ciência, na arte e na filosofia. Em suma, a filosofia traria a invenção de conceitos que são fabricados por necessidade e que não estão dados; a ciência traria a criação de funções; e, por fim, a arte estaria ligada à invenção de *perceptos* e *afectos*. Contudo, o autor alerta que ainda que esses três atos sejam próximos, são também bem distintos no que tangem às especificidades das áreas:

> (...) os matemáticos como tais, não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música; dizer que eles se tornam então filósofos é uma brincadeira de mau gosto, já que sua reflexão pertence à sua criação respectiva.[99]

Assim, ainda que a criação artística expanda-se na criatividade não podemos resguardar o artista como um profissional de destaque genuíno desse movimento. Todas essas rápidas inserções aparecem também na fala de Fayga Ostrower:

> (...) a criatividade é um potencial inerente ao homem. As potencialidades não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistentes em outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural.[100]

Destarte, qualquer pessoa pode ativar a criatividade em sua profissão ou em sua vida e, para abordar a complexidade do processo criativo, **não podemos isolá-lo em si.** Ora, ainda que corroboremos com a inserção de Ostrower de que o processo é retroalimentado pelo mundo e pelas escolhas do artista, a noção de que o **processo é determinado somente pela figura do artista parece não condizer há tempos com o campus que o abarca.**

Fayga orienta seu discurso através do argumento de que "a criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo".[101] Nesse imbróglio, como sabemos, é inevitável desconsiderar o contexto no trabalho do artista visual. Contudo, em seus **estudos sobre a arte moderna**, Ostrower alerta que o artista não deveria ter como prerrogativa para a criação problemas psicológicos ou justificativas traumáticas para a produção. Destaca ainda como necessário que o artista expanda suas reflexões e sua potência criadora a outros

[99] DELEUZE; GUATTARRI, 2010, p. 14.
[100] OSTROWER, 1987, p. 5.
[101] *Ibidem*, 2004, p. 147.

lugares do pensar. A artista não explicita uma fórmula de quais seriam essas abordagens e, sinceramente, também não o faremos aqui. Contudo, as justificativas da loucura, dos traumas e de outros chavões psicológicos deveriam ser compreendidos com muita cautela e não como motivadores centrais da criação. Esse ímpeto da criação é definido em suas palavras:

> Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário do criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida.[102]

Ademais, conforme a artista relata, o fazer artístico muitas vezes é mal compreendido quando associado à resolução de **problemas pessoais** e aliado a isso concordamos, em partes, com o apontamento da autora de que este seria um trabalho fundamental para evitar a **alienação humana**[103]. Deste modo, cabe lembrar que o trabalho do artista não é a única forma de afastamento da alienação humana. Através de uma estrutura de questionamento, a criação artística seria, portanto, uma das formas de pensar com e a partir do mundo.

Reiteramos, portanto, que generalizar a criação contemporânea enquanto um crescimento interior pode ser um atributo equivocado se considerarmos, por exemplo, os ditos artistas-burocratas. Desta forma, iríamos nos afastar da abordagem de que a criação artística possibilitaria ao artista uma sensibilidade primordial em contraposição às outras profissões. No entanto, a rede de indivíduos e elementos que circundam o artista revigora em seus modos de fazer uma contiguidade com os agentes do sistema das artes. O saber técnico e manual coloca-se como uma regra variável – e não fundamental à criação, havendo inclusive uma provocação direcionada à passividade do público.

Embora o auxílio de **assistentes** seja um vetor relativamente recorrente ao longo da história da arte, o que observamos é um ajuste de equipes através de contratos de trabalho que se renovam com o fazer que utiliza uma mão de obra especializada. Ou seja, o que inferimos aqui é uma liberdade criadora no que tange a compreensão da perícia técnica do artista, em que ele tampouco precisa conhecer determinada técnica e pode, portanto, contratar outro profissional ou uma equipe para a produção da obra.

---

[102] *Ibidem*, p. 28.

[103] Avançaremos nessa discussão a partir de Arendt e sua compreensão dos conceitos de trabalho, labor e ação. Ver capítulo "Trabalho do artista".

Para entender nossa construção, recorremos a Bourriaud, 2009, que, através da concepção de agenciamentos, analisa que os artistas em diversos casos utilizam outros campos que não necessariamente seriam de seu domínio. **Colocando-se enquanto um intruso e não mais enquanto um criador, em sua definição**: "O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de habitar. Habitar formas de arte já historicizadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais".[104] Ou seja, é da ordem do manuseio, da manipulação de signos que o artista agencia seu modo de trabalho.

A tese de Bourriaud sobre a pós-produção[105] defende que a obra de arte não seria elaborada a partir de uma página em branco proveniente da inspiração do artista, mas revisitaria o existente. Nessa lógica, haveria uma multiplicação da oferta de cultura que estaria anexada ao mundo da arte e que, por sua vez, insere-se no âmbito da abolição da diferença entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Afastando-se da matéria-prima e da noção de inovação, a tarefa seria selecionar objetos e inseri-los em determinados contextos. As formas seriam geradas a partir da evidência e da interação de analogias em rede.

Para estruturar seu pensamento, o autor estabelece uma tipologia que aglutina obras feitas a partir da lógica da apropriação. Podemos sintetizar brevemente em: 1- a reprogramação de obras existentes, verificados pelo autor no caso do trabalho *Light Conical Intersect,* de Pierre Huyghe, que revisita o filme *Conical Intersect,* de Gordon Matta Clark; 2- habilitar estilos e formas historicizadas como no caso de Felix Gonzalez-Torres, que utilizava o vocábulo formal da arte minimalista no trabalho em que dispunha inúmeras balas sob formato retangular no chão da galeria[106]; 3- valer-se de imagens que se desvelam no uso do filme *Solaris*, de Tarkovsky, por Angela Bulloch, em 1993; 4- utilizar a sociedade como repertório de formas representada pelo autor na apropriação de logos de multinacionais, por Daniel Pflumm; 5- recorrer à moda e aos meios de comunicação apresentados em diversas obras de Vanessa Beecroft que transitam entre a moda, a performance e a fotografia de moda.

Essa estratificação tipológica da pós-produção parece segregar de forma abrupta sua divisão entre singularidades e generalidades da obra. A nosso ver, renova-se em idiossincrasias que parecem predispor um modelo que permite o leitor perceber, em certa medida, o que o autor propõe enquanto parametrização do uso do mundo. Contudo, não nos interessa avaliar aqui essas modalidades que indicam sua organização metodológica que estipula modelos que não

[104] BOURRIAUD, 2003, p. 77.
[105] BOURRIAUD, 2009.
[106] Referimo-nos especialmente ao trabalho *Sem título | opinião pública*.

deveriam ser compreendidos enquanto fórmulas criativas. Essa lógica da apropriação também pouco se estrutura enquanto uma modalidade majoritariamente contemporânea. Afinal, se levarmos em conta, por exemplo, a colagem enquanto procedimento artístico[107] é imprescindível considerar que cubistas e surrealistas já propunham uma forma de habitar e ativar materialmente e/ou conceitualmente elementos do mundo.

Embora discordemos da lógica da pós-produção nesses termos, reconhecemos em nossos estudos de caso que não há exatamente origens, mas construções elaboradas através de um processo errante.[108] Assim, para analisar a ativação da matéria ou da imaterialidade nos processos criativos, é necessário levar em conta o que Bourriaud anunciava:

> Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropiratataria, o grau zero da pós-produção.[109]

Mesmo sem utilizar as divisões de categorias sistematizadas pelo autor em nossa rede de análise do processo criativo, o artista, os agentes e a matéria estruturam-se em uma

---

[107] Estabelecendo um paralelo da lógica da apropriação do mundo com a colagem, diante da distinta conceituação dos procedimentos de colagem, Marjorie Perloff empreende sua abordagem de que surge daí um choque proveniente do contraste entre os elementos. No texto *A invenção da colagem* (1993), a autora elabora o pensamento de que a hierarquia entre a materialidade e o sentido do fragmento acabariam se destituindo. Em suas palavras: "No nível visual, a colagem traz consigo a perda de uma imagem pictórica coerente; no verbal, a perda do que David Antin chama de "as relações lógicas mais fortes" entre grupos de palavras em favor de relações de similaridade, equivalência e identidade. Na colagem, a hierarquia cede lugar à parataxe – "um ângulo é tão importante quanto qualquer outro". (PERLOFF, 1993, p. 144) O que significa não existir um sistema de ordenação central; aquela presença, como coloca Rosalind Krauss, é substituída pelo discurso, um "discurso fundado numa origem soterrada. Esse soterramento que a pesquisadora retoma de Krauss é visualizado não somente em parataxe, mas em um desmembramento ainda maior que resulta em fragmentos. Enquanto, por vezes, a colagem trazia uma confusão entre figura e fundo, por vezes também se combinam em um novo sentido visual e de discursividade. Conquanto, lembramos também outra nuance da colagem direcionada à noção da citação. Em Compagnon, no texto *O trabalho da citação*, observamos em síntese: "A reescrita é uma realização, não somente no sentido musical de uma tradução. O trabalho da citação, apesar de sua ambivalência ou por causa dela, é uma produção de texto, *working paper*. A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto." (COMPAGNON, 1996, p. 46.). Para o autor há um vínculo entre texto e citação em que um trabalha o outro e a partir dessa relação é que surge o sentido. A colagem compreendida como uma citação recupera parte de um texto e realoca em outro lugar. Além disso, para Compagnon "(...) a forma que impulsiona a coisa, que a cita, remete sempre, de alguma maneira, a um sujeito" [107]. Esse sujeito da citação é um personagem, um delator, alguém que anuncia e sinaliza outros discursos e outros sujeitos. Destarte, com Perloff e Compagnon, a dizer a colagem enquanto apropriação de fragmentos físicos, simbólicos e textuais empreende uma ativação de conceitos e ideias a eles vinculados.

[108] Ainda que não nos delonguemos aqui sobre o pensamento do Bourriaud acerca do artista associado a um radicante, concordamos com o autor de que há no processo uma dessacralização das raízes e no cultivo delas. Ou seja, ao utilizar elementos na construção artística o artista passa a revisitar e potencializar a seu modo o contexto ao qual este se insere.

[109] BOURRIAUD, 2009, p. 21.

organização desprovida de hierarquias. Fato que nos auxilia a revisitar a memória cultural através de uma arqueologia dos materiais.

Deste modo, é importante lembrar que a criação contemporânea da lógica da pós-produção difere-se das proposições de Ostrower em sentido estrutural. Enquanto a primeira reprograma e utiliza a compreensão de que o artista revisita a história e as relações daquilo que ele escolhe nas diversas dimensões, para a lógica do processo psicológico estratificado por Ostrower, há uma noção de criação aliada à inovação – ao qual refutamos por não se adequar aos casos contemporâneos.

Embora Bourriaud restrinja-se a uma construção simbólica na qual "a pergunta artística não é mais: o que fazer de novidade? Mas o que fazer com isso?" [110]. Aqui levamos em conta que o agenciamento estrutura uma rede social do fazer, perfazendo na maioria dos casos, uma dinâmica particular de execução/construção da obra na contemporaneidade.

Em contiguidade com uma potência, em certa medida, viral[111] dos processos acabam por se delimitar entre conceitos e ideias. Para compreender esta questão, retomamos alguns pressupostos da desmaterialização da arte descritos por Lucy Lippard e John Chandler na década de 1960. Ao analisar a arte conceitual e a perda do interesse pela materialidade da obra os autores evidenciam que a perda da relevância do objeto final (obsoleto) se associaria à **terceirização do fazer**. Com a desvinculação da experiência manual, haveria também uma desvinculação com o ateliê já que "à medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo".[112] Entre o espaço público e o privado, o ateliê é um local permeável entre o artista e sua produção e embora tenha abrigado os vestígios das obras e influenciado diretamente os processos criativos, ao longo do século XX houve uma perda da noção do ateliê como espaço exclusivo da criação. Não houve necessariamente uma mudança radical nem completa, todavia, a forma de compreender o espaço de produção por alguns artistas, especialmente depois da década de 1960, modificou-se. Percorrendo os ateliês de artistas contemporâneos é comum observar espaços pequenos com alguns objetos, com pouca – ou nenhuma – matéria-prima para execução dos trabalhos. Como consequência, a dimensão espacial deixou de ser uma regra para que obras com grandes dimensões sejam

[110] *Ibidem,* p. 17.
[111] O uso do termo viral aqui retoma o que mencionamos enquanto potência de variabilidade de possibilidades do processo criativo.
[112] LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151.

realizadas e tornou-se cada vez mais comum a utilização de locações temporárias, espaços da cidade, quartos e qualquer canto como um espaço para abrigar o processo de criação.

Se o ateliê deixa de ser um espaço definidor da obra como outrora foi, deixa também de ser um espaço privilegiado da criação. E esse fator repercute na constante de alguns artistas que não possuem um espaço físico para trabalhar. Desta forma, ao migrar para um espaço mental[113], o artista modaliza a função do ateliê[114] sob outra perspectiva, refletindo, por fim, no processo artístico.

Surrealistas e dadaístas contribuíram para que esse trânsito se consolidasse. De modo particular, cabe lembrar que o slogan[115] dadaísta "destruição é criação" declarava explicitamente a modificação das possibilidades do objeto artístico final. Esta "mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes − tanto econômicas quanto técnicas"[116]. Diante do exposto, o processo criativo desses artistas possibilitou uma liberdade ao pensamento e à construção da obra, já que "o artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos". [117]

No caso da desmaterialização da arte, a desvinculação com o fazer refletiu na terceirização do espaço e do trabalho do artista. Alinhados aos escritos de Sol LeWitt[118], Lippard e Chandler defendem que a desmaterialização da arte se organizou em duas estruturas do criar: **a ideia e a ação**. Enquanto a primeira se direciona ao conceito e à negação da matéria, a segunda vincula-se à energia, ao tempo e ao movimento.[119] Além disso, é importante considerar que a noção de conceito difere da de ideia. Enquanto o conceito indica uma direção geral, a ideia consiste em componentes. Nesta construção, as ideias implementam o conceito.

Embora nem todo artista contemporâneo tenha a questão da desmaterialização enquanto um eixo de seu *modus operandi,* esses fatores são duas constantes observadas em nossa abordagem para com os modos de criar.

---

[113] Tunga defendia que o ateliê era um espaço mental. Cf. CESAR, Marisa Flórido. *O ateliê do artista:* tramas do interval. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 165, 2012; e MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

[114] Foram diversos os fatores que contribuíram para esse processo e seria necessário criar uma história da desmaterialização do ateliê para enunciar todas essas etapas.

[115] Slogan anarquista de Bakunin.

[116] LIPPARD, 2013, p. 160.

[117] *Ibidem*, p. 160.

[118] Sol Le Witt ao elaborar suas sentenças sobre Arte Conceitual publicadas no catálogo *0-9,* em 1969, e reeditadas no mesmo ano em *Art-Language 1,* defende que esboços e projetos podem ser considerados obras de arte.

[119] LIPPARD, 2013, p. 151.

Neste sentido, ainda que Duchamp, em 1961[120], tenha afirmado que seu objetivo inicial era que seus *ready mades* se alinhassem aos objetos anestésicos, desprovidos de gostos e desgostos e de uma vinculação com um questionamento da matéria, ao tencionar o *modus operandi* da fatura da obra acabou por questioná-la. Desta forma, ainda que o pensamento da tradição seja pertinente ao caso da arte moderna, a arte contemporânea transita nos pressupostos de que desmaterializar não é somente descontinuar a matéria, mas ao herdar o gesto duchampiano e os pressupostos da arte conceitual, acabou absorvendo processos sob distintas formas desvinculadas do objeto final.

A partir do texto de Lippard e Chandler observamos que o problema da década de 1960 não tem relação com o estatuto da arte, pelo contrário, nesse período já havia artistas que adotavam as críticas feitas por Duchamp. No entanto, os indiscerníveis da década de 1960 servem como um anúncio de que qualquer coisa pode ser obra de arte daquele momento em diante.

Eis que herdeiros dessa lógica, nas palavras de Bourriaud, os artistas aqui analisados aproximam-se de agenciadores[121]. E tal conceito utilizado para destituir a tão questionada fatura manual da obra feita exclusivamente pela mão do artista resgata a ideia e a ação enquanto catalisadores do fazer. A exemplo disso, quando Leirner afirma: "eu posso fazer uma obra aqui, sentado na sala da minha casa"[122], lembra-nos, portanto, que a desmaterialização da arte possibilitou uma liberdade no processo criativo que se desdobra na arte contemporânea de modo extenso.

Para tanto, ao focar o estudo sobre **multiartistas** é importante lembrar que eles revigoram o fazer e o pensar na variabilidade processual de uma liberdade técnica e das linguagens visuais. Ao considerar esse recorte sobre os processos contemporâneos[123], eles se apresentam a nós enquanto universos únicos, cujas trajetórias processuais em suas potências de escolhas de ideias e conceitos restauram na liberdade de modos de execução.

Embora sejam analisados casos particulares, a construção processual que se alinha com uma rede social de agentes traz características e estratégias que se consolidam como uma apresentação de distintas regras que regem os trabalhos dos artistas hoje[124].

---

[120] Texto *Sobre os readymades* em que o artista se refere à obra *Fonte*.
[121] Para Bourriaud, o agenciamento incide no ato de escolher, selecionar equipes de trabalho, contratar mão de obra terceirizada. BOURRIAUD, 2003, p. 76.
[122] LEIRNER 2018. Entrevista nossa.
[123] Entendendo a grande variabilidade de suas particularidades, para empreender uma análise mais rigorosa do exposto optamos por nos debruçarmos sobre três estudos de caso.
[124] Ver Parte 2 – "Estratégias de criação".

As estratégias analisadas através das vinculações sociais estabelecidas no processo criativo levam em conta uma abordagem crítica sobre o nosso tempo. Ou seja, partindo da premissa de que o processo também é vinculado com o que está no entorno das escolhas artísticas, recuperamos aqui a argumentação na qual Baudrillard determinou que "a estética que se materializou por toda a parte em um sistema operacional"[125]. Com isso, a reflexão do autor sobre os produtores de imagens indica que há décadas seríamos secretamente iconoclastas, resultado da enfadonha constatação de que "não há nada para ser visto"[126]. Baudrillard indica uma ruptura no modo de produção da arte contemporânea observada pelos indícios da estetização dos modos de fazer direcionando-se a um certo esgotamento e esvaziamento dos temas.

Essa reconfiguração repercute, a nosso ver, com a estetização do processo criativo que reconstitui modos de fazer em direção a uma centralidade da figura do artista. Quando Baudrillard anunciou o conceito de transestético[127] e seus indícios de esgotamento e esvaziamento dos temas, havia de se levar em conta que a arte foi vítima de suas próprias questões. Ao elencar pensamentos sobre o vazio dos tempos, esvaziou-se de sentido; ao se afirmar em uma sociedade que simula seus sentidos, criou o simulacro. Nada mais é encoberto porque, afinal, não há nada para ocultar[128]. Para o autor, os simulacros, essas imagens nas quais há um "mundo sem falhas (...) ou uma continuidade sem fissuras"[129], seriam planos, desprovidos de mistério, face oculta, dobras, sem avesso. Surgem algumas imagens desérticas e esvaziadas.

Embora concordemos parcialmente com essa visão radical de Baudrillard, observamos o apelo ao imaginário e a necessidade de um despertar de nossas emoções. Ou seja, seria imprudente afirmar que todas as criações contemporâneas seriam esvaziadas de sentido. Embora reconheçamos que essa vertente atravessa algumas obras, há de se considerar que as potências persistem.

Embora essa inserção pareça se afastar do que propomos neste capítulo, já que se direciona mais precisamente a uma crítica das imagens. Falar de processo contemporâneo é também observar que a centralidade das criações não se configura somente no objeto final, mas em uma ênfase ao processo criativo, ou em outras palavras, no discurso sobre processo.

---

[125] BAUDRILLARD, 1996, p. 23.
[126] *Ibidem*, p. 21.
[127] Cf. capítulo 2 do Livro *A transparência do mal* (1996).
[128] BAUDRILLARD, 1991.
[129] *Ibidem*, p. 24.

Além disso, essa inquietação ecoa nas mudanças das lógicas produtivas que Serroy e Lipovetski[130] observaram ao longo da história. Alguns indícios traçados pelos dois indicam que a arte e o mercado nunca teriam se misturado tanto quanto hoje, gerando uma versão exacerbada da experiência contemporânea e dos desdobramentos de seus valores estéticos.

Na estruturação histórica da estetização do mundo, recuperando os conceitos de Baudrillard, os autores propõem uma divisão em quatro eras: 1 – a arte ligada a movimentos ritualísticos; 2 – a estetização aristocrática; 3 – a moderna em que havia uma autonomia da arte, com uma liberdade para a criação e, por fim, a 4 – transestética, que seria atribuída ao momento em que vivemos. Nessa última, a arte *per se* estaria contra a indústria e contra o comércio.

Na visão dos autores, o passado é observado como algo referenciável, o presente é o vivenciado e o futuro é incerto e gerador de ansiedades. Vivemos no aceleramento, numa busca pelo novo, diante da sensação de que as coisas nunca estão acabadas, já que há sempre uma mudança possível, uma recriação. Vivemos no "hiper": hipermercado, hipercapitalismo, hipermoda, hiperconsumo, hipershopping.

A estetização é uma estratégia econômica que num contexto mais geral é exemplificada sob mudanças que auxiliam a uma nova leitura dos fazeres, tal como os jardineiros tornaram-se paisagistas; cabelereiros, *hair designers*; floristas, artistas florais; cozinheiros, chefs; tatuadores, artistas tatuadores; joalheiros, artistas joalheiros; costureiros, estilistas ou diretores artísticos da alta costura. Destarte, enquanto se deflagra uma concorrência econômica, o capitalismo trabalharia para construir e difundir a imagem do artista e de seus atores. Assim, "o artista hoje não é mais o outro: em meus sonhos e um pouco no cotidiano, sou eu"[131]. Esse imaginário em que todos podem desenvolver algo criativo seria, portanto, uma repercussão malvista pelos autores, sendo proveniente da estetização do mundo.

Afinal, diante de uma grande reverberação estética sustentada pelo capitalismo do consumo, estamos na era do "capitalismo artista". Esse conceito, determinado por Lipovetsky e Serroy, estrutura-se por uma engenharia do encantamento, pelo julgamento de obras pela representação comercial e financeira (e não por suas características), pelos capitais financeiros internacionais gigantescos e, por fim, pela hibridização entre a estética e a indústria, magia e negócio, arte pura e divertimento[132]. Nessa construção, o foco não estaria mais na produção de algo em si, mas seria pautada na produção de emoções, sensações, divertimentos e encantamentos.

---

[130] SERROY; LIPOVETSKI, 2015.
[131] BAUDRILLARD, 1991p. 65.
[132] *Ibidem*, p. 40-48.

Cabe lembrar, todavia, que essa estetização acompanha o homem na história da humanidade, tal como os autores sintetizam:

> Desde a pré-história tínhamos formas de estetização, como as pinturas faciais, as bijuterias, os diferentes adereços. A novidade é que a estetização hoje é conduzida pelo capitalismo pré-fordista, que não se contenta em produzir produtos funcionais, mas investe em produtos de moda para vender mais, qualquer que seja a área. No passado, um par de óculos era apenas uma órtese para enxergar melhor. Hoje é um acessório de moda. O mesmo raciocínio vale para o automóvel, para os móveis, para tudo. Estamos na época do capitalismo artista, que incorpora a dimensão artística em todos os domínios da indústria.[133]

Numa compreensão de que o capitalismo não respeita a tradição nem os princípios éticos, morais, ecológicos e culturais, o "capitalismo artista" seria ancorado na sua natureza estética que domina a produção, a distribuição e o consumo.

Aliado a isso, a arte ocidental tem se delineado diante de um esvaziamento de sentido e de uma herança da história da cultura e da arte em que muito já foi questionado. Eis que para compreender o que esboçamos aqui, perguntamo-nos: diante do mundo do "capitalismo artista", como se articulam os processos criativos contemporâneos?

Na busca por uma resposta, os autores afirmam que:

> Não estamos mais no tempo em que a produção industrial e a cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo estão impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estéticas. [134]

Assim, a proposição do termo **"capitalismo artista"**[135] engendra uma estetização dos modos de produção e daquilo que os autores nomeiam como estetização da imagem do artista. Como discutiremos essa curadoria do artista no capítulo a seguir[136], atemo-nos, nesse momento, aos modos de produção.

Para tanto, é necessário lembrar que a indústria cultural associou-se a uma lógica do produtivismo. E conforme os autores descrevem, na era da moderna estetização do mundo, nos séculos XVIII e XIX, haveria uma libertação da arte dos preceitos religiosos, em que a autonomia atravessa suas instâncias de salões, eventos, museus e colecionadores. Ainda que a

---

[133] BAUDRILLARD, 1991, p. 102
[134] LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13.
[135] Termo cunhado por Lipovetsky e Serroy.
[136] Cf. capítulo *Curadoria de si*.

emancipação social dos artistas seja vista como uma possibilidade, deve-se lembrar que a dependência mercadológica surge nessa época.

No contexto da arte dita comercial, aquela que busca um retorno financeiro rápido e voltado ao lucro, percebemos uma adaptação de alguns artistas "às demandas do público e oferecendo produtos 'sem riscos', de obsolescência rápida"[137]. Com isso, os autores diagnosticam uma atribuição histórico-social na qual haveria uma subversão dos valores. A consagração do espaço museológico enquanto vinculação atemporal teria trazido, nessa época, um acesso ao público, desafiando o espaço e o tempo.

Essa lógica que reafirma uma autonomia à arte, veicularia uma possibilidade de se apropriar de distintos objetos, sob diversos temas e, especialmente "o direito de tudo estilizar"[138]. Eis que como é de comum acordo que com as vanguardas surgiram novas utopias de arte. O que é visto pelos autores enquanto duas polaridades basilares: a arte pura que tinha como objetivo refletir sobre ela mesma; e os projetos revolucionários que se vinculavam na reflexão sobre os povos e os detalhes da vida cotidiana[139].

Em contraponto a isso, na era transestética surgem oposições insuperáveis entre a arte e a indústria, cultura e comércio e criação e divertimento. Essa lógica que impera em uma estetização dos modos de fazer encontra-se nos temas do artista enquanto uma operatividade que, embora questione os aspectos mercadológicos, acabava por constantemente reivindicar conscientemente aquilo que tanto pareceu evitar: construir obras de arte e não meros produtos de arte.

Como mencionado anteriormente, o processo criativo ganha ênfase na arte contemporânea em uma reestruturação da maneira do criar. Compreendemos que a subjetividade e a razão misturam-se, construindo um entrelaçamento que não permite uma única abordagem. Esses percursos labirínticos evocam a narrativa de Borges que desconstrói o tempo linear e questiona as verdades históricas.

Percorrendo bifurcações, lembramo-nos do anúncio de Georges Didi-Huberman das suas obras sem pé nem cabeça. Para o filósofo, haveria uma necessidade de que cada obra não fosse compreendida de modo isolado. Em suas palavras "cada obra-prima deveria poder se apresentar como um absoluto, uma estrela isolada, o cúmulo *para si*. Mas é fato que as obras-primas só existem *para um mundo*"[140]. Assim, paradoxalmente, ainda que carreguem em si a

[137] *Ibidem*, p. 21.
[138] LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 23.
[139] *Ibidem*, p. 25.
[140] DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 5.

totalidade do que deveríamos entender para sua compreensão, por outro, haveríamos de levar em conta todo seu contexto. Como bem esclarece o autor, se as obras ultrapassaram a centralidade dos limites ou o campo de visibilidade, é necessário levar em conta a constelação de quem as inventou ou de quem as descobriu.[141]

Estre a desterritorialização que a obra opera e a reterritorialização que ela sofre ao ser reconhecida enquanto tal permanece uma expansão. Um contínuo refazer-se. Didi-Huberman nomeia essas obras nomeia de "obras sem rabo nem cabeça"[142]: obras que nunca saberemos como fica seu valor ou se seriam obras-primas. Elas possuem uma desvinculação com o produtor (no sentido benjaminiano) fazendo com que o trabalho em si tome forma.

Ao reivindicar uma soberania do artista enquanto pressuposto para que a obra detenha seu reconhecimento, descreve que a obra somente poderia ser soberana se "se mostrasse vã, ou seja, longe de toda a vaidade mundana, é claro – inútil em relação às estratégias de poder e inestimável em relação às economias mercantes"[143]. Ademais, para o filósofo, toda obra pública instaura uma relação de forças que auxilia inclusive na sua própria instauração enquanto obra – e desta questão nenhum artista deveria abdicar. A soberania do artista e, consequentemente, de sua obra, portanto, só poderiam acontecer sobre um fio, desde que se leve em conta suas particularidades:

> O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas é também algo de muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfiar e, de repente se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinhava (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras, laços) ou se divide em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d`água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio liga, encadeia e dá curso. Ou, ao contrário, corta, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade.[144]

Logo, para percorrer a circulação das obras e as escolhas que Blass, Leirner e Rolla fazem para sua inserção e de suas obras, colocamo-los sobre um fio. Por um fio. Como funâmbulos nos equilibramos entre um contraponto de uma observação sobre o "capitalismo artista" perante o ímpeto da lógica das obras "sem pé nem cabeça" procuramos, por fim, observar suas estratégias de produção.

---

[141] *Ibidem*, p. 5
[142] DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 9.
[143] *Ibidem*, p. 27.
[144] *Ibidem*, p. 32.

Percorremos diversos e sinuosos caminhos para constatar que a hipótese inicial desta tese que visava sistematizar métodos não se relaciona com eles. Ainda que pareça paradoxal, não temos como objetivo traçar uma elaboração sistemática dos processos criativos desses artistas, já que percebemos que a singularidade se sobrepõe à generalidade do que poderíamos chamar de "processo de criação contemporâneo".

Atentamos que a cada novo catalisador de processo, uma sobreposição de regras metodológicas equaciona-se de modo particular. Nossa tentativa de parametrização do artista que trabalha com múltiplas linguagens pareceu fadada a certo fracasso. Ou melhor, na impossibilidade de consolidar uma teoria generalista que abarque todos os processos criativos contemporâneos. Todas as nossas tentativas recaíram num mesmo problema: o processo criativo não se fecha sobre si, expande-se nas multiplicidades. Bifurcam-se em atipologias.

Ser único. A singularidade acompanha a história da arte, e o enigma do artista pareceu ofuscar por muito tempo o processo criativo. Cientes de que o ímpeto da criação é particular, ainda que seja compartilhado no caso dos coletivos, é na potência viral do processo que os artistas desta pesquisa parecem se sobrepor. Ainda que possa parecer arriscado falar que o artista se sobrepõe ao processo, é importante lembrar que é ele quem estabelece as escolhas – ainda que algumas possam ser provenientes de seu contexto.

É através da potência do processo que percebemos a necessidade de afastarmo-nos das modalidades de tipologias de artistas para centrarmo-nos na expansividade que os artistas múltiplos se sobrepõem. Destarte, nas constelações e associações sociais dos artistas aqui analisados, observamos suas atipologias relacionadas com as suas estratégias de pertencimento no sistema das artes. Ainda que em seus trabalhos as regras também se estruturem de modo particular e não são replicáveis de uma mesma maneira, debruçamo-nos sobre a vinculação entre não métodos, modos de fazer e intenções para apresentar o que percebemos: as regras de seus trabalhos revigoram-se na potência das escolhas dos artistas, mas não se concluem neste lugar.

Se outrora a atividade criadora estaria na materialização da obra, observaremos, portanto, mudanças que permitem compreender que as estratégias de produção estabelecem uma contiguidade em relação à compreensão do pertencimento no sistema das artes. Por conseguinte, para avançar sobre esta discussão é necessário entender que é entre certo caos metodológico e na associação dos binômios experiência-experimentação, intenção-execução que perfazem suas escolhas do possível em direção ao pertencimento no espaço do sistema das artes.

2.1 Experiência

Qual foi sua primeira experiência estética?

[Letícia Weiduschadt]: Minha primeira experiência estética ocorreu na infância. Era noite e estava sentada na mesa de jantar. Lembro-me das cores avermelhadas da toalha de mesa, do meu prato com duas fatias de pão de forma e um pedaço de queijo. Peguei o queijo e o pão e comecei a cortar finas fatias e essas em cubos e retângulos. Fui empilhando os pedaços. Deixei alguns buracos - como janelas - e as estruturas foram ganhando volume e verticalidade. Comi pedaços minúsculos de comida que nem tinha gosto. Mas não importava, enquanto comia as formas, a estrutura ia desaparecendo.

[Marco Paulo Rolla]: Primeira mesmo? É mais ou menos a minha mãe, minha primeira experiência estética. A casa que ela construiu, onde eu nasci e um ano depois eu morei nessa casa. Ela era muito bonita [...] Agora essa pergunta é do ser humano ou do artista depois que era artista? Você não sabe porque(...). Se você pensar que sua primeira experiência estética é um artista que você admira e tal – é mentira, não é? É mentira porque vem imbuído de um monte de coisas que eu nem sei - que vai aparecendo. Porque surge o específico do trabalho e como o trabalho (...) é a maneira como eu comecei a criar o meu processo. Essa questão de tentar que a ideia realmente brote da minha imaginação antes de tudo. Depois, é comum demais. Então ficou um universo muito particular - em certo sentido. Como eu acreditava que era artista, ser artista numa busca de seu original, não de ser original, do seu original – é diferente. Porque a busca de "ser original" é falsa também. De vez em quando, às vezes, eu fico com muita vergonha de falar dessa coisa da criança, porque é meio jargão. Eu tento não ficar fazendo essa alusão à infância e a minha mãe porque é meio piegas. Tento ver isso de uma maneira meio piegas, mas da maneira de que nós não podemos negar o que a gente foi, de onde a gente nasceu. Porque essas coisas influenciam tudo o que a gente é. Para a gente tirar essas coisas é difícil demais. Há análises e análises. Então, por que seria diferente com arte? Aí de repente você conhece Hélio Oiticica e você esqueceu tudo? Acho tão doido isso...

[Tatiana Blass]: Veio uma coisa, só que acho devem ter coisas muito antes disso. Mas a primeira coisa que me veio quando você falou foi uma exposição de arte. Foi uma exposição que eu fui adolescente, que era uma exposição de desenho do Sérgio Cícero e Mira Schendell. O Sérgio era tio de uma amiga

minha, [...] acho que eu ainda era criança, eu devia ter uns dez anos. Eu fiquei muito revoltada com a Mira Schendell. Foi uma experiência estética, mas de revolta. Eu achava um absurdo aquilo. E depois foi das artistas mais importantes para mim.

[LW]: Quantos anos você tinha?
[TB]: Acho que eu tinha uns dez mais ou menos. Mas tem outras. Essa daí não tem graça porque ela é uma antiexperiência. É uma experiência, mas não boa. Porque desde muito criança eu brincava muito com tinta, de experimentar coisas. Eu lembro-me de pegar forma de gelo, aí eu colocava nanquim dentro para ver o que acontecia. Derretia Bombril, fazia mil experiências, e tudo para fazer trabalhos, pinturas, fazer coisas, mas era criança. E meu sonho era ser vendedora da papelaria. Meu paraíso era a papelaria. Todos aqueles materiais, aquelas coisas. Eu fazia aquelas coisas de pôr um monte de tinta e dobrar papel e saía uma mancha. Eu falava que fazia pintura abstrata, já com sete ou oito anos. Era uma palavra difícil, todo mundo achava: "Nossa, olha ela sabe isso". Desde muito cedo eu sempre fui a bienais. Meus avós eles sempre tiveram interesse, apesar de ninguém ser artista na minha família mais próxima. Meus avós foram desde a primeira Bienal de São Paulo, desde 1951 eles iam a todas as bienais. Sempre visitei muitas exposições desde pequena. Por isso para mim é muito difícil achar algum ponto que eu consiga saber onde começou. Mas as visitas às bienais para mim foram muito importantes.

[Nelson Leirner]: "Olha, eu não me coloco como um artista que tenha tido uma experiência estética. Eu comecei pintando, muito pouco tempo. Por que... ah, nós fazemos da nossa memória o que nós queremos, não é? Então, eu sempre digo que eu pintei durante um ano. Isso nos anos 1950 e depois achei muito cansativo. E logo passei para a apropriação, que era um ato mais direto. E digamos que, dentro da apropriação, eu acho que talvez exista sim uma experiência estética. Existe porque às vezes no começo das apropriações eu mexia nelas. A apropriação ela não era a apropriação vamos dizer *a la* Duchamp. Não seria uma apropriação como o urinol: pegou, colocou, apropriou, expôs. Eu me apropriava digamos de um portão, mas dava um retoque e uma cor no meio, uma pincelada. Talvez essa pincelada fosse minha primeira experiência estética. Porque era um *ready made,* mas com uma certa interferência. Eu queimava papelão, mas dava depois uma..., como eu posso dizer, dava assim uma camada de betume por cima para unificar o que foi queimado. Que são experiências estéticas, né. Então, se pensar bem, praticamente nunca usei do *ready made* como apropriação direta, como eu digo: *a la* Duchamp. Todas as minhas experiências são estéticas. Porque eu pego, eu interfiro no *ready made*, eu interfiro no que já vem pronto e daí parto para fazer o meu trabalho.

Talvez, você pode até dizer que no momento em que você interfere, você não use o *ready-made* diretamente. Você está realizando uma interferência estética. Não importa se ela é consciente ou não. Não importa se realmente eu quero determinar. Talvez até venha ao acaso o objeto que eu escolho ou a maneira que eu chego ao objeto, como eu o transformo. Mas é uma forma. Às vezes, o estético não vem sempre conscientemente."

***

Há alguns anos, um amigo, provocado por uma indagação da artista Rivane Neuenswander[145], questionou-me qual teria sido minha primeira experiência estética. Há tempos tento formular e procurar dentro das minhas diversas possibilidades aquela a que nomearia de primeira. Ao responder junto aos artistas desta pesquisa essa pergunta, percebemos que na resposta atravessamos nossa memória e subjetividade.

Em nossas entrevistas, no primeiro encontro, iniciamos o diálogo com os artistas exatamente com a indagação: "*Qual foi sua primeira experiência estética*?".

Essa pergunta perfaz dois movimentos: o primeiro em direção a nossa busca pela consciência de formulação da origem do processo criativo e, um segundo, que vai de encontro com o que nos parece crucial às produções contemporâneas: entender como a experiência do artista atravessa suas intenções e sua prática artística.

Ora, iniciando pela busca do movimento criador, percebe-se que podemos dimensionar através de juízos de valor a memória desta seleção, sobretudo, embora uma experiência estética possa ser elaborada através de uma escolha racional, a busca pela origem do processo retomada através de uma visão empírica do sujeito um percurso sobre nossa maneira de compreender a estrutura do pensamento humano.

Perfazendo uma rápida inserção, o conceito aristotélico de que a consciência é desprovida de qualquer conhecimento inato, metaforicamente anunciado como tábula rasa[146],

---

[145] A artista em seu ateliê continuamente perguntava a seus assistentes, amigos e outros profissionais que a visitavam qual teria sido sua "primeira experiência estética". E assim, ao colecionar as experiências dos outros, relatava que a sua era encaixar cartas de baralho no chão de *parquet.* NEUENSCHWANDER *apud* HERTHEL. Entrevista nossa.

[146] Tábula rasa provém da compreensão de tábula raspada, associada costumeiramente a uma folha em branco, sem conteúdo, memória ou pensamentos.

foi retomado por Locke[147] e definido em suas palavras: "Vamos, então, supor a mente sendo, como se costuma dizer, um papel em branco, vazio de todos os caracteres, sem quaisquer ideias"[148]. Locke procurou combater a noção de inatismo atribuída por Descartes, já que para o filósofo empirista a experiência humana seria em si sua origem, na qual toda a fonte do conhecimento humano se fundamenta. Para ele, não existiria conhecimento anterior à experiência, já que o conhecimento seria atribuído a uma passagem pelo sensorial. Já para Descartes, as experiências se estruturam em inatas, adventícias e factícias. As adventícias seriam aquelas que chegam através de nossos sentidos, as inatas as que nascem conosco e, por fim, as factícias são provenientes de nossa imaginação. Ao refletir sobre as experiências inatas, escreve: "(...) quando começo a descobri-las, não me parece aprender nada de novo, mas recordar o que já sabia. Quero dizer: apercebo-me de coisas que estavam já no meu espírito, ainda que não tivesse pensado nelas".[149] Ao se debruçar sobre o sujeito e se voltar para "seu interior", para ele, o verdadeiro conhecimento seria alcançado através da razão. Eis nosso ponto de partida ao considerar a experiência do sujeito. Ainda que consideremos o inatismo do sujeito, levamos em conta a compreensão hegeliana do um processo formativo do saber que vincula a fenomenologia à aquisição de conhecimento.

Em confronto com um pensamento sobre a origem do processo criativo, Walter Benjamin, no texto "*O drama barroco alemão*", de 1984, pontua uma inserção que parece se aproximar daquilo que percebemos junto a nossos artistas. Em suas palavras define que: "O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese" [150]. Nessa construção, podemos associar a origem da criação enquanto certo turbilhão do *devir*, em que "O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado como restauração e reprodução e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado"[151].

Neste sentido, a origem não é um conceito discursivo, tampouco uma síntese. Afastando-se também de uma categoria lógica, em Benjamin é um paradigma histórico. Neste sentido, nossa busca por certa origem do processo criativo resulta numa aproximação

[147] Embora o termo "tábula rasa" somente tenha sido mencionado em duas de suas correspondências, a ideia do inatismo é recorrente em seus escritos.
[148] LOCKE, 2010, p. 104.
[149] DESCARTES, 2005, p. 97-99.
[150] BENJAMIN, 1984, p. 67.
[151] *Ibidem*, p. 68.

benjaminiana de um turbilhão do devir. Não é possível determinar uma origem, contudo, os percursos da análise da criação ganham força com o que nomeamos anteriormente como o movimento "catalisador do processo de criação". Essa associação não deveria ser compreendida enquanto uma origem, mas como um fator importante e consciente do artista em sua criação.

Retornando a compreensão da experiência: perguntamos em que ela consiste e como ela influencia os processos criativos?

O termo "experiência" etimologicamente deriva do latim *experientia* e no dicionário português observam-se distintas atribuições ao termo:

> 1. experimentação, experimento (método científico); 2. qualquer conhecimento obtido por meio dos sentidos; 3. forma de conhecimento abrangente, não organizado, ou de sabedoria, adquirida de maneira espontânea durante a vida; prática; 4. forma de conhecimento específico, ou de perícia, que, adquirida por meio de aprendizado sistemático, se aprimora com o correr do tempo; 5. tentativa, ensaio, prova.[152]

Essas definições delimitadas desde a compreensão do testar, no sentido de um conhecimento testado que se aproxima do método científico, até a abordagem da experiência adquirida (eu tenho experiência, eu sei do que eu falo) pode ainda se aproximar de um confronto com a tradição. Por fim, interessa-nos a terceira vertente: a noção de experimentação.

Experimentar é contrapor a experimentação, é experimentar uma maneira de desafiar a experiência. Há um desafio da tradição, da convenção, da autoridade. Todavia, em todas as acepções mencionadas, o ato de experienciar implica em riscos.

Eis que nos perguntamos: quem experimenta? O produtor? O espectador?

A experiência do fazer difere do ter. Caminhando primeiramente em direção ao produtor, é necessário compreender que ela tem em sua base algo que afeta a ordem, o ser. Há certo risco que a atravessa e que se vincula num processo dinâmico. Para tanto, é necessário uma disposição a esse risco, uma situação que possibilite que ela aconteça. E essa é uma das premissas primordiais ao artista hoje: dispor-se ao risco.

Contudo, a experiência adquirida ao longo dos anos, aquela que se estabelece com o conhecer e o experimentar determinado saber difere de uma experiência radical – aquela que se aproxima do desconhecido, tal como a morte. Uma metáfora da experiência radical pode ser

[152] Dicionário *Houaiss*, 2020.

visualizada ao imaginar alguém que diante do mar, mesmo sem saber nadar, adentra suas águas. Essa experiência envolve riscos – o do indefinido e o do indeciso. E este lançar-se ao desconhecido é uma constante para os artistas, talvez inclusive uma necessidade para a continuidade: abrir-se a suas experiências.

Leirner exemplifica o exposto através da sua declaração da necessidade de uma abertura ao mundo em que o artista seleciona determinado objeto e a partir dele interfere com o intuito de criar um sentido para consolidar sua intenção. Todavia, para entender essa aproximação com as artes, é importante levar em conta que a experiência difere da experimentação. Embora a experimentação possa ser parte de uma experiência, ambas articulam-se num movimento de amadurecimento do indivíduo, no qual a experimentação retoma antigas experiências para que ocorra a ação contínua do experimentar. Com isso, a experiência pode ser catalizadora de experimentações e gera outras experiências.[153]

Diante disso, como lidar com a experiência que surge da própria experiência? Embora a subjetividade de cada indivíduo seja um fator determinante para responder essa pergunta, há, sobretudo, a necessidade de estar disposto ao risco, estar disponível a ter uma experiência. Como visto em Leirner, sua experiência cultural e de mundo seleciona determinado objeto artístico. Esse mesmo processo parece ser apontado por Blass em suas experiências com materialidades, nas quais o desejo sem intenção desencadeava experimentações.

Se, desde a Antiguidade houve uma união do sujeito empírico e do transcendental, ela foi realizada de acordo com uma mística-divinatória que desencadeou o surgimento da ciência moderna protagonizada por Descartes, conforme elucidamos no início deste texto. A postura cartesiana acabou expulsando a experiência e a substituiu pela experimentação, ou seja, a autoridade direcionou-se ao controle e a uma previsão. A partir desses pressupostos, Agamben (2005) lança-se na busca por um novo lugar para a experiência: a infância.

Para Agamben, a linguagem é a maneira de reencontrar uma experiência e não de restituí-la. Ao traçar sua genealogia, defende sua tese de expropriação da experiência na qual afirma que "todo o discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer"[154]. Enquanto Benjamin no século XIX diagnosticava uma pobreza de experiência ao analisar a idade moderna – especialmente direcionado às catástrofes das guerras –, Agamben anuncia que o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, já que a existência no cotidiano de uma grande cidade seria

[153] Ainda que as mesmas tampouco versassem sobre o seu fazer artístico enquanto intenção.
[154] AGAMBEN, 2005, p. 21.

suficientemente esvaziada. Com a insignificância de nossa vida e com a ausência de momentos que se transformem em experiências, nossa vivência cotidiana torna-se insuportável. Parafraseando Agamben, a experiência não seria correlata ao conhecimento, mas à autoridade transmitida pela palavra, sobretudo oral. Hoje estaríamos destituídos dessa autoridade, já que "ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo único título de legitimação fosse uma experiência"[155].

Desvalorizar as experiências tradicionais não significa afirmar que elas não existam mais. Esta condição proposta por Agamben não se refere a uma forma única e determinada, mas está inscrita num jogo de retomada à infância e com o aprendizado da linguagem nos seres humanos.

O estado de infância é a condição da existência humana latente na qual há um tensionamento constante entre a experiência e a linguagem. É justamente entre a consciência e a realidade, pela ausência da linguagem falada dos infantes, que seriam captados os acontecimentos através de um monólogo interior. Neste sentido, para Agamben, a teoria da experiência somente seria a "teoria da in-fância"[156], quando define: "como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre o humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é experiência".[157]

Essa noção da infância como um lugar de pré-subjetividade na qual o sujeito estaria vinculado a uma condição pré-linguística é, para Agamben, um mito. A infância é o momento de origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Deste modo, a infância não é apenas uma mera etapa cronológica do ser humano, mas uma condição para que ele continue a viver.

Afastando-se da subjetividade, a experiência em Agamben só pode ser o que no homem encontra-se como um sujeito, antes da linguagem: uma experiência muda no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem em que a linguagem demarca seu limite.

Todavia, como a experiência atravessa os gestos de escolha do artista?

Para Agamben, ao falar, o homem teria a necessidade de expropriar sua infância para se constituir enquanto um sujeito de linguagem. Assim, ao constituirmo-nos através do discurso definimos e expropriamos nossa experiência pura, transcendental. Desta forma, a infância do homem não é um simples fato que poderíamos isolar como um lugar cronológico. Por isso, a experiência é a diferença entre o humano e o linguístico e é justamente enquanto um *in-fante*

---

[155] *Ibidem*, p. 23.
[156] *Ibidem*, p. 58.
[157] *Ibidem*, p. 62.

que ele constituiu sua experiência, ou, nas palavras do autor: "A experiência é o *mystérion* que institui todo homem pelo fato de que há uma infância"[158].

Todavia, como percebemos nos relatos dos artistas, a descrição das experiências dos processos criativos percorre um ordenamento inconsciente não necessariamente transmitido pela ordem dos discursos. Sobretudo, para Agamben expropriaríamos a experiência e, conforme sua descrição, "o mistério que resulta, para o homem, a sua infância só pode se dissipar na história (...) a experiência enquanto infância e pátria do homem, é o lugar onde ele está sempre a ponto de cair, para a linguagem e para a palavra"[159].

Tanto em Blass, quanto em Rolla, observamos uma recorrência da memória da primeira experiência estética relacionada à infância. Ainda que o percurso desse termo "primeiro" perfaça certa arqueologia de origens, fato que parcialmente poderia explicar o motivo dessa recorrência. Por outro lado, parece-nos que, como Agamben lembra, é na infância que a ação do experienciar ainda estaria resguardada a um lugar de estar disposto a olhar o mundo sem uma intenção predeterminada.

Nesse sentido, lembramos ainda que o ponto de discussão de Agamben retoma o pensamento kantiano de que "a experiência agora é definitivamente algo que se pode fazer e jamais ter"[160]. Por conseguinte, pensar a experiência hoje é pensar em como fazê-la e em como tê-la. E esse parece-nos ser o desafio encontrado nos três relatos dos artistas.

Conforme Rolla pontuou uma diferença entre a primeira experiência enquanto homem ou enquanto artista, o ponto central de sua inferência é exatamente questionar essa divisão. Ora, a nosso ver, para o artista construir a experiência, ele deveria antes, compreender que não há uma divisão entre o sujeito-homem e o sujeito-artista. Como veremos mais adiante no texto, embora possa ocorrer uma divisão da compreensão do momento de trabalho/execução da criação, para produzir uma experiência ao outro, antes, o artista necessita estar disposto a experimentar o mundo.

Ademais, ao refletir sobre os processos criativos de um modo mais geral, ter, ser e fazer experiências unem-se e compartilham o espaço do produtor ao espectador. A experiência do espectador, no que tange ao campo das artes revisita o contexto ao qual o artista está inserido. Conforme abordado anteriormente, diante da estetização do mundo e das produções consideramos que talvez a única experiência possível para o artista hoje seria um

---

[158] AGAMBEN, 2005, p. 65.
[159] *Ibidem*, p. 65-68.
[160] AGAMBEN, 2005, p. 44.

reencantamento com o banal. É na relação com o ordinário e o extraordinário que o artista reinventa a experiência estética.

Esse fluxo da consciência seria impactado e suas maneiras de ser e estar no mundo seriam, em certa medida, reestruturados no campo da arte e por sua vez reconhecidos (afetados) pelo espectador.

Ao considerar que Agamben desconsidera a experiência em si, no sentido de que nada de inventa do nada, mas é construído pelo outro. Enquanto propositores de experiências, estabeleceríamos uma contiguidade entre nossa experiência e a do outro. Haveria um lugar de encontro.

Nessa construção que se aproxima de uma necessidade de expor a própria existência como obra de arte, a vida adquire um estatuto de arte na qual a existência, intimidade e cotidiano passam a ser centrais nos temas das pesquisas. Por fim, esse fator motivado pela experiência particular observado nos processos de criação enquanto eixo propulsor da criação parece desafiar os artistas numa construção de intenções que pendula entre o desafio em como ter e como fazer experiências.

2.2 Intenção

> A vontade do artista é secundária da relação ao processo que ele inicia, da ideia à conclusão do trabalho. Sua obstinação pode ser apenas ego.
> Sol LeWitt

Como já dizia Michel Leiris, no *Livro o espelho da tauromaquia*, de 2001, o que difere o escape do toureiro da tauromaquia é a têmpera[161] e a aparente sensação de que o touro estaria domado entre os passos e os gestos do toureiro. Afastar-se, aproximar-se, esconder-se atrás da capa, atiçar o touro, substituir-se em um simulacro de si: essas substituições ocorrem entre o homem e a capa e estabelecem um jogo de desvios, descompasso e dissonância.

Ao debruçarmo-nos sobre a fala dos artistas, percebemos uma necessidade entre a aproximação e o afastamento para deixar surgir. Esse desenho perpendicular de tensões que atinge o corpo do touro, do toureiro e do público presentes na arena parece ressurgir quando

[161] Nos termos de Leiris, têmpera é a lentidão ritmada em conjunto da manobra. LEIRIS, 2001, p. 35.

nos aproximamos do artista e de seu processo. Colocando-nos na arena através da escuta e do encontro, buscamos traçar um percurso entre os desvios e as dissonâncias para encontrar as marcas que reverberam suas intenções. Neste entrecruzamento, direcionamos ao artista, que relata através do seu corpo, de documentos de processo e da emissão de sua voz. Para Leiris, a confissão nasce do interesse em participar de um "deslize", nasce de uma mácula, de um desvio intencional, resultando o que anuncia em suas palavras: "(...) na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se, e que no fundo de toda a confissão há o desejo de ser absolvido"[162].

Entre a confissão de quem anuncia e de quem os analisa, a partir daqui, alinhamos a emissão da voz dos artistas já mencionados de nossa pesquisa. Entrecortados pelas experiências e pelos relatos e imagens de seu processo criativo, ainda que cientes da ordem do inconsciente que o atravessa, atemo-nos nesse momento a suas escolhas racionais e ao que nomeamos intenções.

A fim de construir um percurso sobre a intenção do artista, retomamos um momento anterior que nomeamos de atitude estética. O conceito de atitude estética é definido por John Hospers como uma ação não premeditada, desprovida de antecipação e direcionada a uma abertura do que está por vir. Configura-se enquanto uma tomada de posição diante da percepção de mundo e requer uma disponibilidade do indivíduo ao acontecimento, sobretudo, que abandone a passividade diante do pensar e do mundo a seu entorno.

Contudo, para que o indivíduo se disponha ao mundo nesses preceitos apresentados, há a necessidade da liberdade. Sartre diz que "o homem está condenado a ser livre"[163] e Ortega-y-Gasset anuncia que "viver é sentir-se fatalmente forçado a exercitar a liberdade, a decidir o que vamos ser neste mundo"[164]. Assim, pode-se inferir que através da construção humana direcionada a estar aberto ao encontro a vida não seria uma operação receptiva diante das coisas, mas viver seria interferir.

Tendo em mente essas noções, diante das possibilidades do ser, é o indivíduo quem decide o que faz, construindo a imagem de si e seus direcionamentos ao mundo a partir de suas intenções. Neste sentido, a liberdade humana nasce na fatalidade do que é o viver. Esta liberdade, para Ortega-y-Gasset, insere-se na perspectiva de que é o homem quem define suas escolhas e, neste encontro com acontecimentos e objetos, elas deixam de ser exteriores para se constituírem num campo de experiências.

---

[162] LEIRIS, 2003, p. 18.
[163] SARTRE, 1997, p. 543.
[164] ORTEGA Y GASSET, 1962, p. 102.



FIGURA 6 – Sem título, 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

Ao retomar o pensamento hegeliano da arte enquanto uma produção humana (espírito), as criações e expressões deveriam se destinar à liberdade, e a arte resultaria em um exercício libertador.[165] Desta forma, a liberdade associar-se-ia à criação passível de um questionamento das intenções e incursões com os quais o artista se posicionaria.

Cientes da complexidade do termo liberdade, a compreensão de Hannah Arendt[166] auxilia-nos a esclarecer nossa abordagem com o artista. Para Arendt, só é possível ser livre quando o homem deixa o espaço público e mergulha no isolamento de um diálogo interior. Ao traçar uma divisão entre a liberdade política e a filosófica, descreve que a primeira direciona-se ao indivíduo na esfera pública: "ser livre politicamente é ser livre em potência"; enquanto a segunda reflete sobre o indivíduo e sua atividade solitária do pensar. Neste sentido, sua liberdade estaria na esfera privada, alheia à sociedade política, destarte, o "ser livre", para Arendt, é quanto o "eu quero" e "eu posso" coincidem, quando o homem possui a potência do agir e do pensar. Parafraseando a autora, o ser livre significa agir, ou seja, a liberdade é experimentada enquanto se age em direção ao outro, o que no ato filosófico seria executado através das palavras[167].

Levando em conta o conceito de liberdade de Arendt e transpondo o exposto ao artista, nota-se que é através da liberdade que ele direciona a suas escolhas e gestualidades em direção ao mundo. No entanto, entremeado a essa ação, há uma atitude estética necessária ao indivíduo-criador. Para John Hospers, para que ela aconteça não deveria haver uma relação anterior, nem deveríamos levar em conta necessariamente, em um primeiro momento, nossa relação com a memória sobre determinado objeto. Para explicitar o exposto, tomamos, por exemplo, a imagem da página anterior (Figura 6).

O que pode ser observado?

Deve-se saber de antemão, nos termos de Hospers, que ao abordar a própria descrição enquanto uma narrativa sobre a função do objeto ou sobre alguma relação afetiva ou simbólica, essa leitura,---- não é uma atitude estética. Tampouco é coerente apontarmos aqui nossa descrição de uma atitude estética, afinal, ela é individual, particular e exploratória de sensações e sentidos que levam em conta a relação de espaço e tempo. Para que esse exercício aconteça, deve-se considerar que é uma ação desinteressada, tal como Hospers exemplifica:

[165] HEGEL, 2001.
[166] ARENDT, A condição humana, 2008.
[167] ARENDT, 2008, p. 89.

> Quando contemplamos esteticamente uma obra de arte ou a natureza, fixamo-nos apenas nas relações internas, ou seja, no objeto estético e nas suas propriedades, e não na sua relação com nós próprios, nem sequer na sua relação com o artista que o criou ou com o nosso conhecimento da cultura em que surgiu.[168]

Essa atitude que não é prática, tampouco cognitiva, pode ser realizada por qualquer indivíduo, porém, atemo-nos aqui ao artista visual. Ao levar em conta que "a atitude estética, ou forma de contemplar o mundo" é geralmente contraposta à "atitude prática"[169], é necessário considerar que ela antecede as escolhas artísticas do processo criativo. Aliada ao olhar, é a partir desse descompromisso, em um olhar pelo olhar sem qualquer outra intenção que o artista perfaz uma atitude estética. Ora, se considerarmos isso, tampouco nosso convite à contemplação da imagem acima seria uma atitude estética *per se*, já que há uma intenção *a priori* construída. A exemplo disso, Hospers cita os estudantes de arquitetura que observam um edifício em ruínas com intuito de ampliarem seus conhecimentos e esta ação acabaria por atrapalhar a contemplação. Neste sentido, tal como o autor alerta "a capacidade analítica pode eventualmente melhorar a experiência estética, mas pode também inibi-la"[170].

Ao contemplar uma obra de arte, uma paisagem, um objeto ou qualquer outro elemento do mundo, para exercer a atitude estética, deveríamos nos fixar nesse elemento e não em sua relação obtida com nosso juízo, nossos valores morais, éticos, e demais atributos que constroem nossos pensamentos diante do mundo. Há uma "concentração intensa e completa"[171] na qual se faz necessário "ter uma consciência perceptiva intensa, e tanto um objeto estético como suas diversas relações internas têm de construir o único foco da nossa atenção"[172]. Por fim, para exercer essa atitude, Hospers salienta uma análise enquanto uma unidade em que nada é supérfluo, cujas partes relacionam-se internamente, sendo interdependentes.

Ora, ao reivindicarmos uma atitude estética do artista perante o mundo, aliamos esta ação em seu eu interior que internamente acaba por transformá-la em potência criadora. Ainda que esse olhar estético se faça presente, não podemos nos afastar de ações conscientes e racionais dessa constelação do criar. Afinal, as reivindicações de um posicionamento perante a arte e o mundo fazem-se necessárias e são um eixo fundamental na criação. Selecionar material, temática, linguagem e diversos outros detalhes particulares a cada criação são ações conscientes que se direcionam à potência criadora do artista. Assim, não colocamos uma ordem cronológica

---

[168] HOSPERS, 1981, p. 104.
[169] *Ibidem*, p. 99.
[170] *Ibidem*, p. 100.
[171] *Ibidem*, p. 104.
[172] *Ibidem*, p. 105.

ao processo de criação em relação à atitude estética versus a ação de escolhas, afinal o processo tampouco deveria ser esquematizado através de uma hierarquia temporal nem estratificado em fórmulas. Há particularidades que criam uma constelação que passam de um campo ao outro constantemente, sem ordem predeterminada, entretanto, dirigem-se à construção das intenções do artista.

A intenção compreendida enquanto um direcionamento ao mundo perfaz através do encontro com a matéria ou com o acontecimento uma interlocução entre o artista, seu processo criativo e seu público.

Michel Foucault, no texto *A escrita de si*, publicado em 1983, descreve sobre a estética da existência e do domínio de si. Focando especialmente nas cartas e nas correspondências, o autor evidencia que "nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício"[173]. Para o autor, a escrita atravessa uma escrita para si, mas também para o outro. Todavia, o ponto que nos interessa é o que aponta para um treinamento de si.

Esse processo acaba por evidenciar a comunicação a partir do corpo e de uma relação entre a intenção e certa passividade. No caso do objeto dessa tese, consideramos o anúncio de uma performatividade evidenciada através das ações, inscrições da oralidade e assinaturas da escrita que confluem na documentação que retomamos. Tal como Foucault definiu acerca da escritura de si ao se referir ao *hypomnêmata* como um livro de registros de vida, percebemos evidências de vestígios e marcas que, ainda que fragmentadas, estabelecem uma relação de si para com eles mesmos, ou seja, antes de comunicar, esses registros acabam por arquivar intenções.

Essa escrita configurada enquanto uma proposta de diálogo, nas palavras do autor observamos que:

> esses *hypomnêmatas* como um simples suporte de memória, que se poderia consultar de tempos em tempos, caso se apresentasse uma ocasião. Eles não se destinam a substituir as eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem freqüentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc. [174]

Além disso, eles não constituem diários, nem narrativas espirituais. Tampouco deveriam ser compreendidos enquanto uma narrativa de si. Trata-se de captar o já dito, reunir o que "reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição

[173] FOUCAULT, 1983, p. 146.
[174] *Ibidem*., p. 148.

de si"[175].

Foucault destaca a correspondência como uma forma de exercício de escrita pessoal. Esses tais cadernos de notas seriam a matéria-prima para a construção desses textos. "A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe"[176]. Ainda que se aproxime da noção dos *hyponêmatas*, a carta aconselha, admoesta, consola etc. Com isso, não pode ser compreendida como um desdobramento do primeiro. "Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros"[177].

Nesse sentido, é possível compreender a visão do autor que defende a ideia de que escrever é se mostrar. Expor-se a fim de permitir que o outro o compreenda. Afinal, ao mesmo tempo que a carta contém parte de quem escreve, ela também é uma maneira do leitor compreender a si mesmo. Ou seja, a carta opera na construção de si de quem escreve, mas também em quem lê. Menos do que um mero desdobramento de si, ela possibilita uma abertura do outro sobre si próprio.

Ao encontro disso, ao refletir sobre os processos contemporâneos, retomamos o gesto artístico duchampiano de seus *ready-mades* que evocam o gesto da apropriação e da assinatura do artista. No texto *O ato criador*, publicado em 1957, Duchamp fala sobre a desmistificação do artista que atribuía à arte uma vinculação intrinsicamente conceitual anunciando que todo criador comunica suas intenções através de conceitos. Embora Duchamp não se refira somente à grande arte tal qual nomeia as obras de sucesso econômico e com reconhecimento artístico, retomamos sua definição de ato criador:

> Durante o ato criativo, o artista passa da intenção à realização, através de uma série de ações em cadeia que são totalmente subjetivas. A luta para realizar a sua obra leva o artista a passar por uma longa série de esforços, dores, satisfações, recusas e decisões, que não podem nem devem ser totalmente conscientes, pelo menos do ponto de vista estético. O resultado desta luta é a diferença entre a intenção e a realização, diferença da qual o artista nem sempre é consciente. Um corte, uma parte que falta no seu processo criativo, representa a impossibilidade do artista enxergar completamente a sua intenção. Esta diferença entre o projeto inicial e a realização final é o próprio coeficiente da arte.[178]

---

[175] *Ibidem*., p. 149.
[176] FOUCAULT, 1983, p. 153.
[177] *Ibidem.*, p. 155-156.
[178] DUCHAMP, 1975, p. 34.

Em um primeiro momento, a afirmativa de que a intenção do artista passa por uma série de ações totalmente subjetivas parece não reverberar nem no *modus operandi* de Duchamp nem nos processos criativos contemporâneos. Ao levar em conta que a assinatura do artista bastaria para que ela fosse tida enquanto obra de arte (ainda que necessitasse da validação do sistema) Duchamp traçava uma intenção racional bem definida a fim de questionar os objetos artísticos. Parece-nos que a justificativa da subjetividade aqui foi utilizada de modo irônico em defesa de seu jogo processual ou da própria figura do artista, para que ele se abdicasse de explicações coesas e racionais para suas escolhas processuais.

Em segundo momento, o termo "coeficiente artístico" esboçado por Duchamp, indica um direcionamento entre o projeto e a realização na tríade artista-obra-espectador. Em suas palavras, define o conceito: "na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra"[179].

Ainda que refutemos o pensamento duchampiano em relação às subjetividades e que nem sempre a intenção é compreendida pelo artista de modo completo, concordamos com Duchamp quando ele se refere à construção de uma cadeia de relações e de intenções que não são completamente racionalizadas pelo artista. Contudo, o "coeficiente artístico" compreendido como "uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente"[180] afasta-se do artista para evidenciar a circulação das obras e toda a articulação que se forma a partir do lançamento da intenção do artista no trabalho.

Levando em conta que o ato criador é concluído com o olhar do público, Duchamp cria uma lacuna entre a intenção do artista e o espectador. Ou seja, ao considerar que uma parcela dessas intenções é percebida pelo público, mas não necessariamente direcionada racionalmente pelo artista, Duchamp reitera uma autonomia do público e embora ela seja um modo pertinente à forma de lidar com a obra de arte em relação à circulação das obras, salientamos aqui que as intenções são construções conscientes[181]. Ademais, ainda que Duchamp quando selecionou seus *readymades* tenha lidado com subjetividades, foi de modo racional que escolheu objetos

[179] *Ibidem,* 1957, p. 73.
[180] *Ibidem*, p. 73.
[181] A compreensão duchampiana de que a obra se consolida com o espectador coloca-nos diante de uma questão do gesto de finalização da obra, ou o que Poinsot chamou de "quando (onde) a obra acontece". Embora ainda voltaremos a essa análise mais à frente na escrita, esse pressuposto coloca a obra finalizada em um emaranhado de leituras possíveis que não devem ser descartadas, ainda que algumas não se sobreponham de modo completo em relação à intenção do artista.

do cotidiano para tensionar o campo artístico, havendo, por fim, um lançamento da emissão de uma questão que pode ser acessada através da obra aliada à compreensão de seu processo em maior ou menor intensidade, a depender do espectador.

A intenção do artista não é o significado da obra *per se*, embora possa atravessar o simbólico em alguns casos. Ela é o direcionamento da fala do artista que surge de uma constelação entre a materialidade, a linguagem artística, de um conceito, de uma proposição, de sua forma de trabalho e de tantas outras variáveis de escolhas que cada artista, em cada processo criativo precisa lidar. Por fim, neste emaranhado de escolhas, em uma mesma obra podem haver diversas intenções que se sobreponham no processo criativo.

Ainda que nem todas as escolhas do artista possam ser racionais, deve-se considerar que algumas possuem maior importância na construção do sentido da obra e são elas que veiculam a intenção da construção simbólica da obra. Contudo, não estabelecer uma hierarquia processual parece ser o caminho mais acertado, já que, embora determinada intenção impacte mais a construção de sentido da obra, isso não significa colocar outras intenções em caráter secundário, afinal é justamente um emaranhado processual que deve ser levado em conta para que a intenção se consolide. O que se propões aqui é, portanto, uma análise de que a sobreposição de intenções de modo dialético perfaz a construção de um campo constelar de marcas que consolidam a emissão da voz do artista[182], ou seja, de sua intenção.

Para analisar as intenções dos artistas, é necessário compreender a obra enquanto um meio e não um fim em si. De um modo geral, as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark são exemplos emblemáticos que auxiliam nessa compreensão, já que as proposições de seus trabalhos possibilitam um encontro entre a experiência do espectador com as intenções dos artistas. Contudo, no caso de obras não propositivas, imersivas ou que levam em conta a participação física do corpo do espectador para que a obra de fato aconteça, parece surgir um desafio de modo mais contundente ao que aqui expomos.

Alloway (1974) lembra que "hoje, as obras de arte oferecem elementos de uma possível narrativa a ser (re)construída, como se no seu ápice a interpretação precisasse daquilo que tanto pode alimentá-la – o aberto contido nos elementos-enigmas da proposição artística".[183]

Na busca por esses elementos-enigmas, atentemo-nos à série de pinturas *Acidente* (2009-2012), criada pela artista Tatiana Blass, em que a suspensão do tempo durante um acidente serve de acesso para se pensar sobre a opacidade entre suas intenções e o que acessamos diante de seu processo criativo.

---

[182] Referimo-nos à voz do artista, o que não engloba somente a sua fala, mas também suas obras.
[183] ALLOWAY, 1974, p. 103.

Na construção do trabalho, a artista recorre a um arquivo imagético (Figura 7) de diferentes acidentes com meios de transporte entrecortados, por vezes, por uma névoa. Ao selecionar uma ou mais imagens, recombina em seu projeto pictórico uma intersecção entre as referências e a pesquisa de camadas pictóricas (Figura 8).

Ainda que o tempo seja uma constante em todo processo criativo dos artistas, Blass resgata a intenção de uma suspensão espaço-temporal que atinge não somente o corpo do espectador, mas também o seu. O tempo aqui é dilatado em diversas formas, tais como processos de encontrar imagens, selecionar, preparar a tela, esboçar, pintar, esperar a secagem da tinta, fotografar o processo, analisar, misturar tinta, preparar pigmentos, retocar as veladuras, e outros do campo simbólico da obra que vão desde o acidente enquanto acontecimento até o que se sobrepõe ao corpo do acidentado antes, durante e depois do acidente. Expansiva, a temporalidade vai do processo ao simbólico e evoca uma segunda camada: a frustração.

Para Blass, as camadas de tinta acrílica que se sobrepõem sem um controle extremo são coordenadas pelas veladuras que se sobrepõem em uma constante frustração[184]. Esse sentimento movente que ocorre somente em seus trabalhos em pintura[185] não é uma intenção, mas uma inquietação que motiva a artista a continuar a trabalhar a opacidade da imagem. É um vetor de seu fazer que busca um controle diante das imagens do mundo através das veladuras que escorrem, da tonalidade que se tornou insuficiente, da composição que não ficou bem resolvida. Em suma, é o que move do inacabado ao acabado. Para a artista, falar da frustração é lidar com a fatura pictórica em que cada veladura de tinta evocaria certa frustração do inacabado, no qual apaziguar ou extinguir sua frustração se faz necessário.[186]

Desde o vazio pulsante da tela em branco em seu ateliê (Figura 6), através das intenções direcionadas ao modo como a artista cria, das que movem seu processo criativo e a direcionam a uma construção de sentido simbólico da obra, perfazemos uma constelação híbrida compartilhando um interesse em comum: a emissão de sua voz.

Observa-se um ajuste entre a intenção de Blass e três vertentes de leitura. No processo, há para a artista um constante embate com suas frustrações; em direção à obra, Blass indica sua intenção de uma suspenção temporal através da experiência do acidente. E, por fim, uma

[184] BLASS, 2018. Entrevista nossa.
[185] BLASS, 2018. Entrevista nossa.
[186] BLASS, 2018. Entrevista nossa.



FIGURA 7 – Prancha 1 - Tatiana Blass. Seleção de imagens do arquivo da série Acidentes, 2011-2012. Arquivo Tatiana Blass.

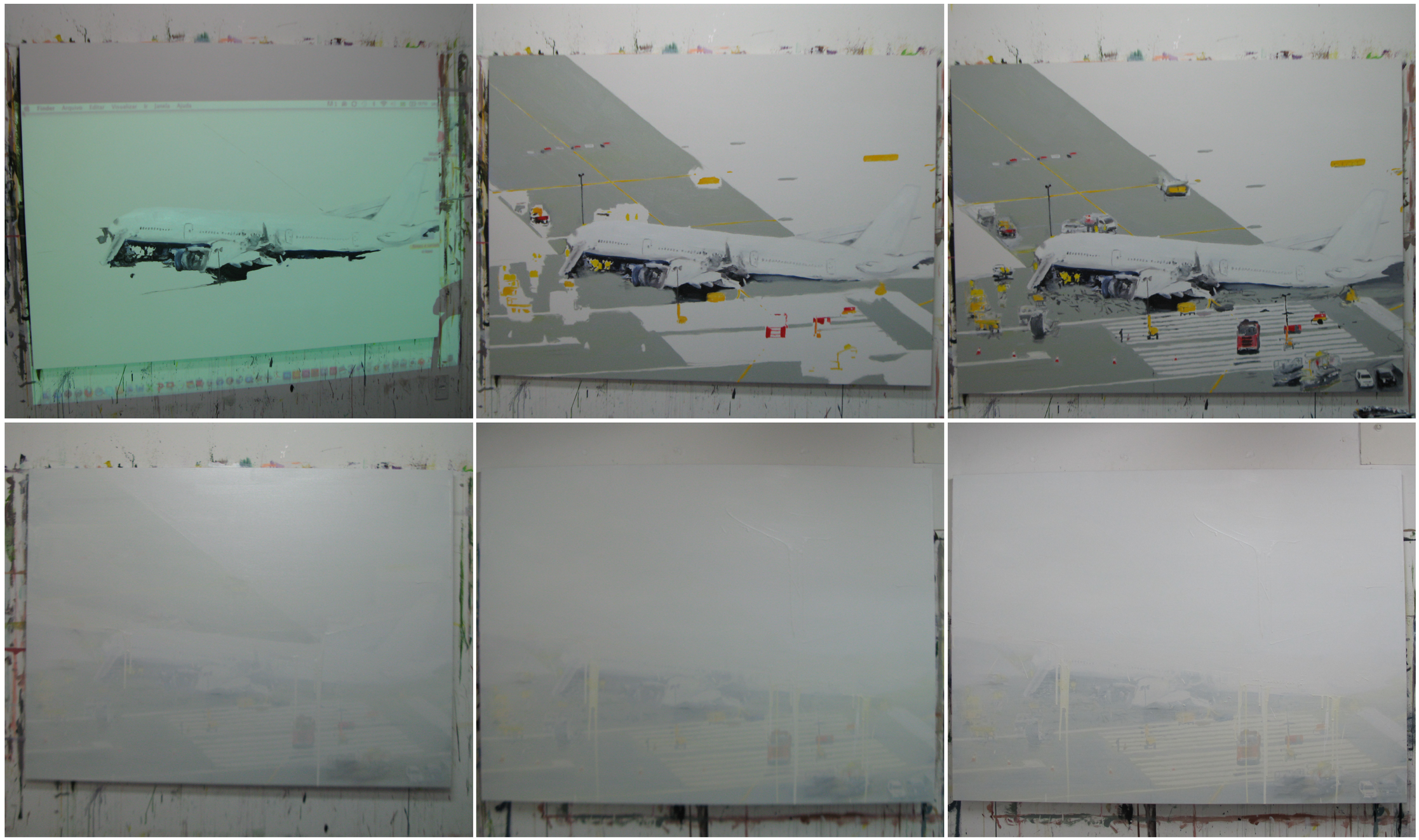


FIGURA 8 – Prancha 2 - Tatiana Blass. Processo de criação da série Acidentes, 2011-2012. Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 9 – Tatiana Blass. *Acidente # 23*. Óleo sobre tela, 130 cm x 180 cm, 2012. Fotografia Edouard Fraipont. Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

terceira camada se sobrepõe quando se retoma as imagens de seu processo criativo e verifica-se a construção da opacidade das imagens. Ao que parece, a sobreposição de veladuras cria uma nebulosidade diante do acidente e se impõe entre o acontecido e o nosso olhar (Figura 9). Essas paisagens criam uma fissura no tempo, uma rasura sobre a catástrofe, um desvio na norma, uma invisibilidade do que sobrou para se lançarem entre os acidentes das massas de cor. Um movimento congelado, um acontecimento sem ação. Há um silêncio que emerge da ausência, interpõe-se e perpetua nos nossos corpos em um convite à suspenção.

PARTE II – SOBRE A DISTÂNCIA ENTRE MIM E VOCÊ

1 O TRABALHO DO ARTISTA

Ao considerar o percurso dos artistas desta pesquisa e o direcionamento para com o seu reconhecimento artístico e econômico, parece-nos imprescindível estabelecer parâmetros delimitem a que nos direcionamos enquanto o trabalho do artista. Assumindo o processo criativo enquanto trabalho, afastamo-nos de sua comum referência enquanto obra de arte e da noção de dom atribuída desde a gênese artística dos artistas enquanto heróis no Renascimento.

Colocamos à margem a atribuição do talento enquanto uma essência do fazer artístico e que ainda assola alguns discursos da arte contemporânea enquanto um pressuposto ao "ser sensível". Essas atribuições confundem-se com afinidade, interesse e uma dedicação da elaboração de uma comunicação sensível e/ou estética para com o mundo. E ainda que essa noção advenha, em partes, do público, do senso comum e do circuito externo à figura do artista, há uma reverberação cunhada por alguns artistas que insistem em justificar seu trabalho enquanto talento. [187]

Lembramos aqui de duas inserções provenientes do senso comum e que se mostram recorrentes nessa construção: "mas porque aos 11 anos já desenhava muito bem"; ou, outra, "ela (ou ele) pinta tal qual uma fotografia". Se na primeira acepção há a indicação de que o artista nasce com talento, a segunda implica à recorrente representação dos moldes realistas. Nota-se, portanto, que o senso comum é vinculado, especialmente na acepção religiosa ortodoxa, em que o indivíduo nasce com habilidades recebidas para serem executadas em prol da instituição igreja.

Através de uma análise do percurso ocidental do campo artístico, o talento se aproxima de um tema mitológico aliado às **anedotas biográficas dos artistas**. A exemplo disso, Erns Kris e Otto Kurs (1988) elaboram uma análise no livro *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista* sobre a construção da biografia dos artistas e de seus enigmas. Para os autores "a heroicização do artista tornou-se o principal objetivo dos seus biógrafos. A historiografia, uma vez que aceite o legado do mito, nunca consegue quebrar por completo o seu encantamento". [188]

Nesse âmbito das biografias, consonante à argumentação dos autores, essa glorificação do artista enquanto gênio foi, por inúmeras vezes, associada a uma estruturação que se inicia

[187] Não interessa analisar esses casos por parecer pouco produtivo atermo-nos aos artistas que não compreendem criticamente seu processo e que, a nosso ver, subjugam seu próprio trabalho. Ademais, parece-nos que, embora existam artistas que corroboram com a noção da gênese, nota-se que esse discurso tem se afastado dos relatos dos artistas na contemporaneidade e da construção da história e da crítica de arte.
[188] KRIS; KURS, 1988, p. 54.

com a expressão na infância do artista, sendo inata a sua existência. O artista enquanto gênio resulta, portanto, na aproximação do talento enquanto uma forma de proximidade com o divino. Ao encontro disso, Kris e Kurs distinguem dois grupos de ideias: um que se direciona a "Deus enquanto um construtor do mundo", e outro enquanto "Deus modelador do homem".[189] Próximo à primeira acepção, o artista seria um arquiteto do mundo – o que no caso específico do Renascimento reverbera na representação realista e na habilidade pertinente às necessidades dessa criação. E essa atribuição de poderes criativos ao artista constitui, por fim, em uma inseparável atribuição à ideia de gênio.

Contudo, surgem então duas vertentes distintas: a mentalidade do indivíduo e uma existência externa. Ao considerar aspectos internos e externos, ambos são responsáveis pela atribuição da noção de talento. Ou seja, tanto o próprio artista considera que para exercer tal ação deveria existir dom, assim como a sociedade também contribui para que essa ênfase seja um atributo necessário.

Se por um lado a noção de dom foi um atributo da construção da crítica através das biografias e dos comentários de obras sobre exposições individuais ou coletivas, por outro, a noção de talento genuíno nas sociedades ocidentais proferida pelos artistas e pelo público parece advir da mesma anedota anunciada desde o Renascimento.

Conforme mencionado no início da tese, como os escritos de artistas dessa época foram escassos, o encontro com a fala dos artistas do período só aconteceu através de textos de terceiros. Resultando, por fim, numa equação na qual os artistas não levavam a escrita como um *modus operandi* de seu fazer e a construção historiográfica e crítica tampouco consideravam a possível relevância dessa discursividade. Com isso, percebe-se um marco contextual que engendrou o que outrora já mencionamos como um silenciamento do artista.

Ademais, no segundo caso elencado, a vinculação do senso comum com a representação realista, parece que, em certa medida, para os ditos "iniciados na área" todo o questionamento para com a representação da imagem já tenha resolvido essa atribuição. Não interessa entrar nessa discussão, além de lembrar que não é raro deparar-se com alunos ingressantes nas escolas de artes com essa compreensão da necessidade do realismo. Assim, por compreender que essa questão se dilui na compreensão da história da arte e na formação e imersão nas pesquisas artísticas, retomamos ao que nos interessa neste capítulo: o trabalho do artista.

[189] *Ibidem*, p. 54

Ao revisitar[190] essas duas acepções provenientes do senso comum lembramos que as anedotas biográficas, o silenciamento do artista e a veiculação com o público interferem através da defesa do talento na construção de uma noção de "trabalho do artista"[191].

Como bem lembra Arendt, a genialidade atravessa uma construção social que exemplifica "a frustração pessoal inerente a uma comunidade de produtores e, mais ainda, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a era moderna desde a Renascença até o final do século XIX, viu como seu mais alto ideal"[192].

Na contemporaneidade, a profissionalização do artista contemporâneo não se vincula somente com formações acadêmicas, apesar de este ser um espaço de sistematização de conhecimentos, no qual diversos artistas abrigam-se para se especializar em atributos técnicos, estéticos, conceituais e contextuais da arte. Diversos cursos não oficiais de curto, médio e longo prazo contribuem para uma formação auxiliar não acadêmica, ou até mesmo como um percurso possível para pesquisadores da área. A agenda desses espaços cada vez mais cumpre demandas de aspirantes a artistas ou até mesmo dos ditos especialistas – tal como artistas, curadores, historiadores, críticos, marchands etc.

Nikolaus Pevsner, através do estudo sobre quatro séculos de instrução artística, refletiu sobre as mudanças do papel social do artista na sociedade estabelecendo um percurso sobre o surgimento da instituição-academia. Seu texto *Academias de Arte:* passado e presente, lançado em 1940, estabelece vínculos entre o Estado e a arte percorrendo uma análise não delimitada por acontecimentos cronológicos, mas por mudanças que refletiram sobre os artistas, sua formação e os métodos sobre eles lançados. Para Pevsner, sete gravuras de Leonardo da Vinci remontam a mais remota associação entre o artista e a academia. Como podemos observar nas imagens, o artista menciona o termo "academia". E apesar de controvérsias criadas através da existência de uma instituição denominada Academia Leonardo da Vinci, o autor retoma a hipótese de que o artista nunca teria fundado uma academia, já que se "ela não é citada em lugar nenhum, não pode ter existido".[193] No entanto, essa inferência deriva de algo equivocado, já que para Pevsner, não se deve justificar a ausência de fontes para justificar tal argumento. Assim, de acordo com o historiador a crença de que existiu uma Academia Leonardo da Vinci revigora-se na construção de uma orientação científica.

---

[190] Lidar com origens, como muito bem elaborou Mário Pedrosa, é o caminho para uma mudança para com o futuro. Destarte, não vinculamos essa acepção "*a la vanguarda* artística", mas com o que Pedrosa nomeou de retaguarda: aquilo que sobrevêm como uma resposta possível para mudanças.

[191] Ainda que não queiramos nos pautar em certo tom elitista das artes, a falta de compreensão do que é de fato o trabalho do artista cria um discurso que o vincula a uma justificativa de talento.

[192] ARENDT, 2014, p. 262.

[193] PEVSNER, 2005, p. 90.

Cabe lembrar que a Academia de Leonardo da Vinci não tinha a concepção de formação artística formal tal qual se criou a partir do Academicismo. Como descreve Pevsner: "Na Grécia, a palavra *academia* foi usada de início para designar um lugar, depois um grupo de filósofos e, por fim, um sistema filosófico".[194] Ou seja, Leonardo buscava um ensino que aproximava a ciência da teoria da arte, sendo que alguns desses pressupostos auxiliaram na formulação do ensino acadêmico que surgiram mais tarde.

A teoria proposta por Leonardo compilada no *Libro della pittura*[195] apresentou divergências técnicas e conceituais que predominavam na época, já que propunha uma elevação da pintura ao status de ciências, retirando-a de uma mera habilidade manual. Reivindicando um lugar entre as artes liberais, consequentemente o artista pleiteava uma separação da pintura com o trabalho do artesão das guildas que haviam surgido na Idade Média. Essa busca procurava modificar a posição social do artista e também retirar a hierarquia imposta sobre os artesãos – caso finalmente conseguissem êxito com o público e com o mercado da época.

Assim, ao recuperar a trajetória formativa de Michelangelo, observa-se junto a Pevsner um exemplo dessa busca pela ascensão social. Sua família florentina acreditava que o trabalho como artista não lhe traria ascensão nem prestígio social. Ou seja, não é difícil entender que seu contexto familiar era contra sua dedicação a esse trabalho. Eis que após muito relutar, iniciou seus estudos no ateliê do mestre Guirlandajo. E esse é justamente o marco que salientamos: afinal, Guilandajo não estava vinculado a nenhuma corporação medieval. Com isso, sua formação moderna para a época trouxe a possibilidade utópica de ascensão social, o que acarretou numa "nova concepção da posição social do artista na sociedade"[196]. Somado a isso, cabe lembrar que Michelangelo, por volta de 1490, foi apadrinhado por Lourenço – o Magnífico e, com isso, manteve aulas com um escultor conhecido como Bertoldo. E para Giorgio Vasari, Bertoldo foi o mestre que inaugurou o método moderno de ensino. No entanto, foi somente entre 1530 e 1540 que "a academia como grupo informal, transformou-se numa organização regulamentada"[197]. Eis que para Pevsner essa mudança resultou da iniciativa e de uma sugestão de Vasari, já que a *Accademia de Disegno* teria originado o desenvolvimento das modernas academias de arte[198], que foram popularizadas com a morte de Michelangelo em 1564 – fato este que teria impulsionado o surgimento da primeira academia de arte.

---

[194] *Ibidem*, p. 71.
[195] Livro de pintura. Tradução nossa.
[196] *Ibidem*, p. 96.
[197] *Ibidem*, p. 104.
[198] *Ibidem*, p. 105.

Estabelecendo um rápido percurso histórico, esta emancipação do artista protagonizada por Michelangelo aliada à ideia de academia de arte proposta por Leonardo da Vinci (no sentido de sistematizar um conhecimento) possibilitou que a academia de arte surgisse com Vasari e Zuccari. Enquanto o primeiro privilegiou a representação, o segundo priorizou uma sistematização pedagógica. E posteriormente, nos séculos XVIII e XIX, o pensamento sobre o belo ideal tão vinculado ao Neoclassicismo, proposto por Winckelmann, alavancou a prioridade do desenho sobre a cor. Afinal, nessa concepção o desenho orientaria todas as artes havendo, portanto, a necessidade de uma dedicação especial a essa linguagem.

O autor descreve ainda que os artistas, ao se afastarem da noção de artesãos, seriam transpostos a um lugar especial, sobretudo, superiores a outros seres humanos. Essa crença na figura do artista fomentada por Winckelmann resultaria no merecimento de reconhecimento universal já que ele deveria estar atrelado a uma formação sólida em que "a ciência da arte deveria ser o verdadeiro objeto de sua formação, que deveria incluir, portanto, geometria, perspectiva, a história, a mitologia, a anatomia e naturalmente, a história e a teoria da arte"[199].

No século XIX, com a proliferação de novas teorias sobre o ensino da arte, a cópia passou a ser questionada em prol da busca pela experiência da invenção. No entanto, a emancipação dos artistas do Renascimento não incluiu os artesãos e os membros das guildas. Esse fazer do artesão também ficou conhecido como o conhecimento mecânico, já que era movido pela técnica e sua produção era seriada, vinculada às cópias. Neste contexto, as críticas contra o academicismo retomado por Pevsner remontam os problemas que a formação em belas artes enfrentava no século XIX. Entre alguns desses comentários de pintores, escultores, arquitetos e críticos que se vincularam às academias de alguma forma temos:

> Camarano: "Feliz é aquele que não tem nada a ver com [...] as coisas alucinadas que se fazem nas academias"; (...) Ruskin "Será preciso que uma pessoa tenha estudado numa academia, aprendendo a desenhar perfeitamente com pastel, a fazer escorços, perspectiva e um pouco de anatomia, para que possamos considerá-la um artista; [...] mas seu verdadeiro dom independe completamente desses feitos"; Whistler: "Ora, a academia! Aqueles que os deuses querem ridicularizar, os fazem acadêmicos"; Fred Brown: "Tudo o que havia de instinto natural no estudante a escola contrariou ou sufocou"; Sir G. Clausen: "Adquirimos muito pouco ou quase nada com nossos mestres"; Feurbach "[...] havia algo peculiar, úmido e bolorento, que eu chamaria de 'atmosfera acadêmica'"; Liebermann: "Somente os mais dotados podem manter incólumes suas faculdades de imaginação passando pelo adestramento acadêmico"; Gasquet falando de Cezanné: "A vida inteira ele odiou as escolas públicas de arte"; Sant Elia, o arquiteto futurista: "As academias onde os

[199] *Ibidem*, p. 199.

> jovens são obrigados a se submeter a uma imitação masturbatória dos modelos clássicos"; Le Corbusier: "São capelas mortuárias, em suas câmaras geladas só há mortos. A porta fica bem trancada, ali não entra nada do mundo exterior". [200]

As academias resistiram por muitas décadas de ataques constantes durante o *Cinquecento*, tendo seu apogeu no governo de Luís XIV. Os estados defendiam a academia de arte a partir de um juízo de gosto próprio, o que só foi abolido a partir de 1800 com o romantismo. Com isso, o artista passou a ter voz perante a sociedade e isso foi um grande privilégio para sua profissionalização.

Refletindo sobre essa construção que recebe a formação do artista, para a socióloga francesa Nathalie Heinich, o termo "artista" surge no final do século XVIII[201] para referir-se a pintores e escultores. Foi nesse contexto que houve uma valorização progressiva do artista proveniente desta mudança semântica. A partir de 1830, a figura do artista como herói era uma evidência encontrada em textos literários, desdobrando-se no romantismo para a compressão de que a vocação era uma das características primordiais dos artistas. Tal como relata, nesta época "o criador, para ser verdadeiramente artista, deveria dar prova de originalidade e ao mesmo tempo capacidade de exprimir sua interioridade, de tal modo que atingisse uma forma de universalidade"[202].

Notadamente a partir do século XX, observamos alguns protestos de artistas acerca de sua atribuição enquanto gênios. Conquanto, para Hannah Arendt (2014) essas reivindicações não foram provenientes da vulgarização, tampouco da comercialização da arte através dessa vinculação. Foi movida por uma sociedade de trabalhadores "que não vê como ideal a produtividade ou a criatividade, e que é destituída de qualquer experiência da qual possa emanar a própria noção de grandeza"[203].

Ao percorrer esse processo de construção social do artista através da matriz francesa, é interessante observar que a distinção entre o ofício e a obra do gênio revigorou-se na compreensão de que o **artista é antes de tudo um nome**. Mais à frente comentaremos o caso brasileiro, no qual diagnosticamos que a relação entre a formação e a busca de ascensão social confluiu, por fim, numa liberação da perícia técnica e das habilidades.[204] Eis que através da

---

[200] PEVSNER, 2005, p. 281-282.
[201] Para a autora "A partir do início do século XIX vai se estender aos intérpretes da música e de teatro e mesmo aos de cinema, no século XX" (HEINICH, 2008, p. 124).
[202] HEINICH, 2001, p. 124.
[203] *Ibid*, *Ibidem*.
[204] Avançaremos nessa discussão no capítulo "Curadoria de si".

disposição em ter experiências com o mundo, o indivíduo desenvolve a criatividade. Contudo, para que ela se apresente em ideias e/ou na materialidade da obra de arte é necessário que o artista trabalhe. Mas o que seria tratar o conceito de trabalho do artista?

1.1 Por um conceito de trabalho

Procurando delimitar um percurso conceitual do termo "trabalho" no caso do artista recorremos ao pensamento filosófico de Hannah Arendt no texto *A condição humana* (2014). Em sua escrita, a filósofa alerta que a condição homônima ao título de seu livro seria a mais complexa do que as que proporcionaram a existência do homem na Terra. Logo, na análise sobre a vida ativa e sobre o fazer humano haveria três condições essenciais à vida humana: o labor, o trabalho e a ação[205].

A noção de labor seria uma essência natural ao homem, relacionada à atividade que concerne a processos biológicos da vida, tal como comer e dormir. Próximo ao estatuto natural de manutenção da vida, ele garantiria a sobrevivência do homem e da espécie humana. Tudo o que fosse produzido, seria consumido e só poderia se esgotar com a extinção humana.

Para compreender essa construção é fundamental ter em mente as críticas da filósofa acerca dos escritos de Locke, Adam Smith e Marx. Como diz Arendt:

> A súbita e espetacular ascensão do trabalho, da mais baixa e desprezível posição à mais alta categoria, como a estimada de todas as atividades humanas, começou quando Locke descobriu que o trabalho é a fonte de toda propriedade. Prosseguiu quando Adam Smith afirmou que o trabalho era a fonte de toda a riqueza e atingiu o clímax no "sistema de trabalho" de Marx, no qual o trabalho passou a ser fonte de toda produtividade e a expressão da própria humanidade do homem. Dos três, somente Marx estava interessado no trabalho enquanto tal.[206]

Arendt critica Marx e aponta que a distinção entre trabalho e obra foi quase completamente ignorada, eliminada ao longo da era moderna na qual o domínio social e o

[205] Para Arendt, sua acepção de trabalho enquanto substantivo não se refere a um produto final, ou seja, algo que resulta de uma ação do ato de trabalho. Nessa divisão conceitual optamos pelas traduções de labor e trabalho ao levar em conta que: "(...) o caso do francês *ouvrer* e do alemão *werken*. Em ambas as línguas, diferentemente do uso corrente do inglês *labor*, as palavras *travailler* e *arbeiten* quase perderam seu significado original de dor e atribulação. (...) É interessante também o fato de que os substantivos *work, ouvrer, Werk* apresentam uma tendência crescente de serem usados em relação a obras de arte nas três línguas." ARENTD, 2014, p. 99.
[206] ARENDT, 2014, p. 125.

político recaíam um sobre o outro[207]. O capitalismo industrial deu origem à concepção moderna de trabalho e, para Marx, a categoria de trabalho é tão abstrata quanto o próprio mundo. Nas palavras do autor:

> A indiferença em relação a um modo determinado de trabalho pressupõe uma totalidade muito desenvolvida de modos de trabalhos reais, nenhum dos quais domina os demais. Nesse caso o trabalho não só se converteu não só como categoria, mas na efetividade, em um meio de produzir riqueza em geral, deixando, como determinação, de se confundir com o indivíduo em sua particularidade.[208]

Neste sentido, o trabalho estaria relacionado a um **valor de troca e enquanto produtor de valores de uso**. O trabalho direcionado à produção de algo útil seria, para Marx, uma condição natural de existência que independeria das formas da sociedade. Conquanto, para Arendt, o trabalho para Marx seria somente destinado à sobrevivência do indivíduo, enquanto certa produção da vida que, por consequência, assegurava a sobrevivência das espécies.[209]

A partir desse destaque de um dos pontos de divergência que Arendt elenca com a construção marxista, salientamos que sua crítica vai de encontro com a noção da propriedade privada e à construção da propriedade pelo indivíduo enquanto um fim. Para a autora, para que essa propriedade se estabeleça, uma abundância financeira traria em si o sentimento de insuficiência. Ou seja, os produtos do trabalho não se tornam duráveis por proporcionarem uma propriedade, nem por se acumularem, nem por trazerem a necessidade de serem consumidos antes que estraguem.[210]

Na Antiguidade, trabalhar se aliava à escravidão enquanto uma necessidade de vida determinada por uma construção social. A liberdade traçada entre dominantes e dominados trouxe com a alforria uma mudança de estrutura social que modificou a própria "natureza do escravo"[211]. Essa passagem foi cunhada pelos filósofos políticos que aboliram as diferenças entre os tipos de atividade, tendo colocado a política como uma necessidade vital ao indivíduo. Em Arendt, essa vinculação é um dos exemplos que fez com que a distinção entre o labor e o trabalho fosse constantemente ignorada. Alicerçado nas divisões entre a casa privada e domínio

---

[207] Essa mesma concepção também é vista por Arendt em relação aos outros autores. Em breve resumo, situamos que a crítica da autora sobre Locke se situa contra a atribuição ao dinheiro como algo duradouro sendo este conservado através da propriedade e, portanto, superior ao seu processo de vida. Já a crítica à Smith aproxima-se contra sua construção de que o trabalho improdutivo se associaria ao consumo em que a natureza do sujeito deveria se associar à "ser produtivo". Destaca-se ainda a contundente crítica de Arendt contra sua defesa de que as atividades domésticas seriam inferiores e desprovidas de valor. (ARENDT, 2014, p. 125-134)
[208] MARX, 1982, p. 16.
[209] ARENDT, 2014, p. 131.
[210] *Ibidem*, p. 134.
[211] *Ibidem*, p. 102-104.

público, o doméstico enquanto escravo e o tal chefe da casa, que era um cidadão, havia uma determinação entre o que é privado e não pode ser mostrado e aquilo que é digno de ser lembrado e apresentado à sociedade.

Uma das respostas encontrada por Arendt na dita era moderna foi o enaltecimento de uma distinção entre o **trabalho produtivo**[212] e o **improdutivo** e não a distinção entre trabalho e obra (proposta por Marx). Nos termos da autora, o trabalho produtivo é compreendido mediante a inversão das tradições da era moderna e nas modificações das hierarquias previstas na vida ativa. Ou seja, na glorificação do trabalho como um lugar do qual provém todos os valores em prol de uma elevação do *animal laborans* sobre o *animal rationale*[213]*,* encontra-se a segregação entre o trabalho produtivo e o improdutivo.

Marx concentra toda sua argumentação entre esses dois eixos. Para ele, as atividades domésticas vinculam-se à subsistência do homem e não produzem algo, não geram nenhum produto que seja durável sendo, portanto, improdutivas. Ao criticar a abordagem marxista de que o trabalho não produtivo seria parasitário, revisitamos o preconceito com uma superposição da potencialidade de indivíduo que gera produtos e renda em contraposição àquele que se atém aos afazeres da ordem do cuidado e manutenção da vida.

Em Arendt, duas outras polaridades somam-se a essa abordagem. A **qualidade *versus* a não qualidade** e o **saber intelectual *versus* o fazer manual**. Primeiramente, encontramos nessas definições um pensamento que vai de encontro com uma indagação sobre a qualidade. O que determina a qualidade de um trabalho em contraposição a outro. Ao refletir sobre o *labor*, a partir da construção arendthiana, deparamo-nos com a reflexão de que a qualidade não deveria ser um atributo de juízo de valor. Afinal, o trabalho relacionado à manutenção da vida estaria no mesmo nível de qualidade e importância daquele destinado à geração de produtos/coisas materializadas.

Já com o segundo momento, a polaridade entre o fazer manual e o intelectual nos aproxima do fazer do artista. Entre o contato com a mão e a ideia, na reflexão dos aspectos gerais do trabalho, Arendt determina que o fazer intelectual teria trazido a marca de algo menos produtivo. Enquanto o pensamento jamais se materializa, é necessário que as mãos sejam utilizadas para, por fim, materializar algo. Na remontagem dessa interlocução, retomamos as palavras da autora:

---

[212] O trabalho produtivo seria para Marx, na produção capitalista, o trabalho assalariado que produziria também a mais-valia: só seria produtivo quem produzisse capital.
[213] *Ibidem*, p. 105.

> Parece plausível, e realmente é muito comum, conectar e justificar a moderna distinção entre o trabalho intelectual e o manual com a antiga distinção entre "artes liberais" e "artes servis". No entanto, o que distingue as artes liberais e artes servis não é de alguma forma, "um grau superior de inteligência", nem o fato de que o artista liberal opera com o cérebro enquanto o sórdido negociante opera com suas mãos.[214]

Ora, o que encontramos aqui é a moderna glorificação do trabalho no qual o trabalhador intelectual não é um operário, tampouco estabelece uma vinculação com a geração de um artifício humano. Eis que o conceito de **trabalho** é direcionado à geração de um artifício humano, um produto.

Enquanto o labor estaria na esfera privada, o trabalho se vincularia à esfera social e a ação, à pública. Nesta construção, ao pensar a vida ativa e as três atividades fundamentais do homem, é necessário compreender uma diferença fundamental na distinção entre o labor e o trabalho correspondente ao corpo humano: enquanto o primeiro está vinculado às necessidades vitais, o segundo vai ao encontro dos bens de consumo. Para Arendt,

> Ao contrário da *atividade do trabalho [working],* que termina quando um objeto está acabado, pronto para ser acrescentado ao mundo, a *atividade do labor [laboring]* move-se sempre no mesmo círculo prescrito pelo processo biológico do organismo vivo, e o fim "fadigas e penas" só advém com a morte desse organismo. [215]

Encontramos com o conceito de labor uma aproximação com a vida e sua durabilidade findável, que se desgasta e faz desaparecer. Cíclicos são os processos vitais de manutenção da vida que retomam uma relação mais ampla e global com a natureza dos seres. Sem fim nem um começo: sob essa acepção haveria uma constante e infindável repetição.

Nessa construção, o trabalho tem caráter cultural e corresponde ao processo artificial de produção dos objetos úteis e duráveis. É um facilitador da vida humana, vinculando-se à produção de objetos artificiais, obras e resultados. Atravessado pelo ofício, a durabilidade e a permanência desses objetos garante a manutenção do mundo. Contudo, ao associar os produtos aos bens de consumo, Arendt observa uma diferença entre o que precisamos e aquilo que se associa enquanto um acúmulo estimulado pela estrutura capitalista. Não nos interessa avançar nessa discussão do acúmulo[216], entretanto a atividade do trabalho revigora-se na **durabilidade**.

---

[214] *Ibidem*, p. 112.
[215] ARENDT, 2014, p. 121.
[216] De acordo com Arendt, em Marx, trabalho e consumo são dois estágios da vida biológica que é, por sua vez, sustentada pelo consumo através do trabalho (2014, p. 122).

Para entender o ponto do questionamento acerca da interferência do tempo sobre os objetos produzidos é necessário partir do pressuposto de que vivemos em uma **sociedade de trabalhadores**. De acordo com Arendt, essa sociedade que não surge a partir de uma emancipação da classe dos trabalhadores foi impulsionada pela emancipação do trabalho. Neste contexto, não é difícil entender que a maioria das atividades humanas pode ser reduzida à manutenção de nossa vida sob ganhos financeiros, contudo, a abundância parece ser uma característica em destaque no nosso tempo.

A durabilidade desse artifício é questionada entre seu uso e seu consumo, já que independentemente de não consumirmos determinada coisa, ela é desgastada com a ação do tempo. Nesta construção, sobrepõem-se uma manutenção de nosso processo vital que atinge aquele trabalho que nos permite renda para a sobrevivência, meios para consumir coisas. Utensílios, ferramentas e tudo aquilo que contorna o processo de construção de um trabalho acabaria por ter um fim nele mesmo, ou seja, um meio de execução de algo.

Não trabalhamos mais simplesmente pela manutenção de nosso sustento, mas entramos em uma lógica na qual produção e consumo destinam-se à acumulação de diversas coisas que muitas vezes nem precisamos. Concordamos com Arendt que é cada vez menor o número de pessoas que desafia essa lógica e em sua acepção, "a única exceção que a sociedade está disposta a admitir é o artista, que, propriamente falando é o único operário que restou de uma sociedade dos trabalhadores"[217].

Tal condição, contudo, não vincula o artista com a necessidade de geração de renda. Eis que resta ao artista uma liberdade produtiva que, entre outros fatores, culmina na não arbitrariedade do valor financeiro das obras de arte.

Dentro dessa constituição, Nelson Leirner, ao refletir sobre a ação do criar, declarava que desde muito cedo apreendeu a necessidade de o artista compreender-se enquanto um trabalhador da arte. Afastando-se de uma mitologia do artista, referindo-se sobre seu ofício declarava: "Você é profissional. Você aprende, você aprende a fazer. Não é místico. (...) As pessoas levam o artista de maneira muito errônea, sabe? Levam o artista como um mito. E para mim, esse mito não existe."[218] E continua:

> Tem um amigo meu que era professor na FAU quando eu morava em São Paulo, Flávio Motta. Ele falava que "a arte é 95% transpiração e 5% inspiração". Assim ele iniciava o curso dele na FAU. (...) Quer dizer fazer. Profissional. Por isso que quando falo do meu passado eu falo "eu trabalhei muito, eu muito mesmo"(...). [219]

[217] *Ibidem*, p. 157.
[218] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.
[219] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

Ora, essa fala de Leirner vai de encontro com a nossa defesa da necessidade de construir uma noção de que o artista trabalha e de que a vinculação com a genialidade e o talento não procede ao caso contemporâneo – ou, pelo menos, deveria ser extinto do repertório de palavras associadas ao processo criativo. Leirner corrobora para compreendermos de que ainda que exista inspiração, ainda que exista uma cognição mental e corporal do artista para executar sua profissão: a dedicação é o fator determinante no coeficiente de seu fazer.

A declaração "eu trabalhei muito" refere-se a um rigor de pesquisa e se estende à inserção social de sua figura e de suas obras. No que tange ao **conceito de trabalho do artista**, Leirner revigora em sua fala aquilo que os artistas fazem: "transpiram e trabalham".

Tendo a ideia como uma das bases de seu ofício, o que atravessa a construção de uma obra pode até revisitar na contemporaneidade aspectos da lógica industrial ou da terceirização do fazer. Contudo, há de se lembrar que:

> Pensamento e cognição não são a mesma coisa. Fonte de todas as obras de arte, o pensamento se manifesta, sem transformação ou transfiguração, em toda a grande filosofia, ao passo que a principal manifestação dos processos cognitivos, através dos quais adquirimos e acumulamos conhecimento, são as ciências. A cognição sempre persegue um fim definido, que pode ser determinado tanto por considerações práticas como pela mera curiosidade; mas uma vez atingindo esse fim, o processo cognitivo termina. O pensamento, ao contrário, não tem outro fim ou propósito além de si mesmo, e não chega sequer a produzir resultados.[220]

Aliado a isso, a menção de Arendt sobre o pensamento reverbera na experiência compreendida enquanto aspecto crucial para ter e fazer uma relação com o mundo que nos rodeia. Embora concordássemos com a autora de que o pensamento nunca coincide com a produção de resultados, é fundamental lembrar que uma das características centrais do trabalho artístico contemporâneo é a transformação desses em ideias e conceitos.

Em sua conceituação de trabalho (não somente aquele que se veicula ao caso do artista), o *homo faber* é tido como aquele que produz, opera algo; enquanto o *animal laborans* é aquele que se "mistura com", fabrica as coisas e posteriormente constrói o que a autora chama de artifício humano. Nas palavras da autora:

> (...) se o *animal laborans* necessita da ajuda do *homo faber* para facilitar seu trabalho e remover sua dor, e se os mortais necessitam de sua ajuda para edificar um lar sobre a Terra, os homens que agem e falam necessitam da ajuda

[220] ARENDT, 2014, p. 213.

> do artista, poetas e historiadores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria.[221]

Essa produção de um artifício humano que não se destina propriamente ao uso, mas em uma outra relação com quem reavemos com objetos de uso comuns. O ponto central do trabalho do artista que o diferencia dos outros não está posto em uma discussão que tange a função da arte, mas na vertente que atravessa a **durabilidade discursiva**. Enquanto as coisas do mundo ligam-se a um lugar onde seu fim está fadado a sua inexistência material, a arte atravessa a vivência humana.

Nessa vinculação que se direciona à **criação de uma discursividade** e à necessidade da sua **durabilidade** encontramos em Rolla uma acepção particular. Diferentemente de Leirner, que tangenciava uma abordagem da pesquisa e cunhava um trabalho que se estende às relações sociais do processo, em Rolla, a aproximação da relação arte e vida perfaz através de sua compreensão do trabalho enquanto uma ação.

O uso do termo "ação"[222] pelo artista pretende se afastar da lógica comum do que o termo "trabalho" acarreta no que tange sua rápida compreensão capitalista e, por sua vez, também intenciona se isolar do uso do termo "produção". Ao utilizar o termo produção circunscrito em uma lógica de construção capitalista, Marco prevê uma defesa em sua fala sobre a lógica de produto de arte.

Atravessando o tempo de vida em distintas formas, Marco Paulo Rolla utiliza o termo "ação" enquanto uma estratégia para se desvencilhar da noção de mercadoria. Em seu anúncio de que o "trabalho é uma ação e não uma produção" ele não se atém somente à construção de suas performances. Há, para Rolla, uma performatividade enquanto construção do processo criativo em que o corpo age em direção ao material e ao imaterial.

Essa compreensão particular de Rolla sobre seu trabalho auxilia-nos a compreender que a vinculação de uma não distinção entre aquilo que é pertinente à manutenção de sua vida, daquilo que o mantém financeiramente com seus processos e obras. Em Marco, há uma aproximação entre labor e trabalho através de uma relação pungente que serve como experiência para seus pensamentos e consequentemente ideias e processos.

Ademais, o uso do termo "ação" pelo artista parece-nos descrever essa constante norteadora de seu trabalho. É um modo de atuação sobre seu trabalho que prevê viver o labor em, digamos, "estado de processo criativo". Essa disposição pode ser revisitada por outros

---

[221] *Ibidem*, p. 217.
[222] Lembramos ao leitor que o uso do termo "ação" por Rolla não se refere ao termo anteriormente mencionado no caso de Arendt.

artistas, mas em diferentes intensidades. Todavia, em todos os casos, conforme Oiticica reivindicava já em 1969, há uma necessidade de não considerar o processo criativo como um aspecto não linear, mas global[223]. Ou seja, essa disposição à criação não necessariamente é predeterminada, tampouco se estabelece por cronologias nem deveria ser observada sem levar em conta o contexto que a abarca.

Ao revisitarmos esses contextos, lembramos, por fim, do terceiro eixo conceitual de Arendt: a **ação**. Para a filósofa, a ação é um espaço de interpessoalidade e intersubjetividade que ocorre sem a mediação dos ditos fenômenos naturais (labor). É uma atividade que ocorre entre os homens e não enquanto as entidades naturais ou indivíduos culturais. Em suas palavras "a única atividade que se exerce diretamente entre os homens, sem a mediação dos objetos ou da matéria"[224]. Expressa-se na pluralidade, cuja concretização dependeria dos indivíduos, promovendo a aparição de individualidades e a possibilidade de construção de identidades. Afinal, o homem não poderia manifestar singularidades no isolamento e a ação jamais poderia ser cancelada.

O ponto fulcral do conceito de ação proposto por Arendt relaciona-se ao modo de vida ou o que poderíamos chamar do modo de se executar determinado ofício. O agir é retomado enquanto os dois verbos gregos, a dizer "*archein* ("começar", "liderar" e, finalmente, "governar")" e *prattein* ("atravessar", "realizar" e "acabar")"[225] que, por sua vez, correspondem aos dois verbos latinos "*agere* ("pôr em movimento", "liderar") e *gerere* (cujo significado é "conduzir")[226]. Com isso, há uma separação da ação entre o começo proveniente de uma só pessoa e aquilo aos quais outras se associam.

Nessa discussão o agir e o falar surgem como dois modos de relacionamento em que "os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais únicas e assim fazem seu aparecimento no mundo humano, enquanto as identidades físicas aparecem, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz"[227].

Ao encontro disso, é através da ação e do discurso que os indivíduos revelam-se enquanto agentes, mesmo que grande parte dos discursos localize-se no "espaço-entre"[228]. E é nesses espaços que se organiza toda a teia de relações humanas, na qual não há propriamente um autor, mas uma contiguidade entre os indivíduos e seus discursos através de agentes.

---

[223] OITICICA apud GULLAR (org), 1969, p. 148.
[224] ARENDT, 2014, p. 217
[225] *Ibidem*, p. 236.
[226] *Ibid*, *Ibidem*.
[227] *Ibidem*, p. 224.
[228] Arendt utiliza "*in-between*" para se referir sobre essa relação entre aquilo que falamos e aquilo que os outros ouvem; ou, aquilo que ouvimos e qual foi o discurso emitido.

Contudo, nessa rede, há uma relação de ação-reação que tampouco se restringe a um círculo fechado expandindo-se, portanto, através da ilimitabilidade das relações humanas. Sob essa base conceitual, Arendt discute relações de poder e aquilo que se sobrepõe a uma construção da sua concepção de política – ao qual não nos interessa aprofundar neste texto.

Contudo, ao traçar essas relações, lembramos aqui que as relações produzidas pelo artista a partir do seu trabalho refletem uma imagem de si. Ao considerar que ao longo dos anos criaram-se clichês do artista enquanto exótico, excêntrico, louco, gênio etc. Percebe-se que atualmente, ainda que esses estereótipos sejam veiculados em marcas pertinentes ao *modus operandi* social do sistema das artes, há de se levar em conta as singularidades de cada artista.

Imersos no clichê dos "artistas de mercado", como anunciado por Leirner, deve-se levar em conta que hoje o artista transita em suas redes sociais que se associam na construção do pertencimento do artista no circuito de arte. Seu anúncio de "quer ser artista, seja amigo de um curador"[229] declarado por Agnaldo Farias, em entrevista à AM Galeria-SP, exemplifica aquilo que o artista reiterava como o "**social da arte**"[230]. Nessa concepção, podemos falar a *grosso modo* que a compreensão da ação cunhada por Arendt, acaba por se associar no campo de construção do trabalho do artista. De modo especial, o caso de Leirner atravessa uma articulação de parcerias e de uma articulação com pessoas que não realizam a obra em si, mas por uma relação social, possibilitam a construção discursiva de um contexto.

A construção entre arte e mercadoria, embora não avaliada por Arendt reitera um deslocamento do trabalho no artista num lugar específico: o da venda. Destarte, herdeiros da arte disruptiva das décadas de 1960 e 1970 que era absorvida no circuito da arte no mercado de arte associa-se, de um modo geral, ao caráter de não separar obra e do produto. Vislumbramos, portanto, uma efervescência daquilo que pretende cunhar um lugar específico às obras: sua transformação em produto.

Enquanto a obra de arte tangencia uma reflexão sobre o tempo e ao espaço vivenciado, cuja potência de pensamento crítico sobre o mundo possibilita a reflexão inclusive de sua função; o produto se associa à arte enquanto mercadoria. Destarte, enquanto a obra estaria direcionada às reflexões do campo artístico, a mercadoria estaria vinculada ao mercado e a um complexo sistema de validação artística sobre vias do seu reconhecimento econômico.

É necessário lembrar que a validação do artista pela economia é questionável, mas há, em alguns casos, obras que coabitam essas duas instâncias, sem que ocorra interferência no seu campo simbólico. Entretanto, algumas permanecem vinculadas à noção de produto e se

[229] LEIRNER *apud* FARIAS. Vídeo entrevista para AM Galeria.
[230] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

apresentam sem um pensamento em consonância com alguma questão do pensar; ao mesmo tempo em que algumas obras também permanecem esvaziadas de sentido e não necessariamente são produtos de arte. [231]

Nesta lógica, entende-se que a noção do trabalho do artista hoje não se destina somente ao lugar econômico, sobrescrevendo-se ao campo de discursividade daquilo que a obra abarca. É na aproximação com o desafio da lógica comum das coisas que o artista trabalha. Entre o jogo da experimentação de ter e fazer experiências que a durabilidade discursiva atravessa a vivência humana. O que nas palavras de Rilke, citadas por Arendt, sintetiza: "no caso das obras de arte, (...) é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que o pó pudesse irromper em chamas"[232].

1.2 Entre amadores e profissionais

Compreender que o artista trabalha com a insistência em uma perícia técnica e poética a fim de desenvolver ideias e obras de arte parece-nos crucial para entender os processos de arte hoje. Ainda que o uso do termo "artista-profissional" realmente veicule um ganho financeiro pela obra, a lógica que estratifica a distinção entre amadores e profissionais do campo da arte não revigora a mesma que outras profissões.

Através de uma análise da sociologia das profissões aplicadas às artes, observamos que a dualidade entre artista amadores e profissionais[233] é polêmica se considerarmos que a formação artística não é necessariamente realizada em espaços formais, podendo ser conduzida somente pelo próprio (autodidata). Ademais, se até o academicismo da aprendizagem formal era imprescindível para a legitimação do artista no seu contexto, Heinich lembra que a formação institucionalizada a partir da arte moderna não serve como parâmetro para diferenciar essas hierarquias. Afinal, desde então seria a circulação do artista na busca pela visibilidade social um dos principais atributos que o sistema da arte de um modo geral utiliza para diferenciar a importância dos artistas.

---

[231] Considerarmos que a obra é herdeira da história da arte. Além disso, sob ponto de vista anacrônico, poderia revisitar questões pertinentes ao mundo ou à arte.
[232] RILKE *apud* ARENDT, 2014, p. 211.
[233] HEINICH, 2001, p. 110.

Cientes de que ao longo do tempo, diversos foram os modos de legitimação do artista perante o sistema da arte, perguntamo-nos: atualmente o que diferencia um artista amador de um profissional? Conforme mencionamos anteriormente, defendemos aqui que o caso do artista encontra-se reservado em uma suspensão econômica. Todavia, esse aspecto torna-se paradoxal, afinal, não é difícil compreender que todos pagam boletos e necessitam de dinheiro para sobrevivência. E conforme Heinich já delimitava, embora não seja a atividade criativa que garanta o ganho financeiro da sobrevivência, é o sucesso econômico de vendas que garante a possibilidade de liberar tempo para sua criação.[234]

Enfocando mais propriamente no caso dos artistas brasileiros que produzem hoje, a finalidade econômica da arte vem costumeiramente acompanhada de uma atividade paralela. A exemplo disso estão os artistas vinculados às universidades de arte ou ao ensino básico no Brasil. Muitos docentes não sobrevivem da venda de suas obras, mas são artistas que possuem uma pesquisa artística que se coloca paralelamente com o mercado de arte. Contudo, também não é raro encontrar aqueles que possuem outras profissões aliadas (ou não) à criatividade. Em diversos casos eles não participam de grandes exposições, bienais e galerias – e tampouco deveriam ser abarcados sob o vínculo de menor valor.

Para destrinchar esta noção ao que tange o caso brasileiro, retomamos um marco histórico a fim de desatar o nó da questão. Para Lilia Schwarcz, com a inserção da Missão Artística Francesa no Brasil, mais precisamente com a instauração da Academia Imperial de Belas Artes, houve um apagamento dos ameríndios e, posteriormente, a ignorância da construção do barroco mineiro, resultando em um processo paradoxal. Dito nas palavras acadêmicas da época, ainda que tivesse como pressuposto estimular a construção de uma arte majoritariamente brasileira, ela era determinada por rigores acadêmicos franceses.

Contudo, a formalização do ensino de artes na época parece ter engendrado no Brasil uma conformação que ainda hoje reverbera na construção artística contemporânea. Entendemos melhor esse processo ao relembrar que o ensino acadêmico trouxe a formalização de um sistema das artes organizado na formação: 1– do artista; 2– do público, especialmente com as Exposições Gerais e com a construção do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro; e também 3– da crítica, através dos textos de catálogos para as exposições organizadas pela escola oficial. E esses três eixos imperaram os parâmetros de certo mercado de arte estimulado por uma burguesia emergente.[235]

---

[234] *Ibidem*, p. 112.

[235] Como bem lembra Lilia Schwarcz, no texto *Brasil:* uma biografia, o sistema aqui instaurado já não era o necessariamente hegemônico em Paris.

Como define Schwarcz, ainda que a Missão Artístico Francesa tenha estimulado um sistema de artes e uma possibilidade de desenvolvimento da perícia artística no Brasil, talvez a maior crítica a ser eleita contra essa formatação é a de que ela se sobrepôs ao que aqui já estava instaurado.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao refazer uma análise sobre a "Profissão-artista"[236], aponta um percurso sociológico ao analisar a inserção das mulheres[237] no século XIX, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em sua tese, o uso do termo "amadoras" é utilizado historicamente para se referir às mulheres artistas. Em sua argumentação, Simioni retoma primeiramente, a crítica de Felix Ferreira, escrita em 1885, que empreendeu uma certa sistematização da pintura ao comentar sobre o Salão de 1884. A descrição de Ferreira de que as pinturas eram de "seis amadores, onze alunos e trinta artistas"[238] revela-se pungente numa hierarquia entre os conhecedores dos rigores acadêmicos e os que as ignoravam. Nota-se ainda que o termo *artistas* se referia aos homens formados na AIBA, já a inserção *alunos* compreendiam os inscritos na escola oficial e, por fim, o termo *amadores* vinculava-se às mulheres.

Esse estigma de **amadores** em contraposição à **profissionalização do artista**, no caso brasileiro, alicerçou-se com a dicotomia de gênero. Um dos fatores que sustenta sua tese vincula-se na análise do livro *A Arte Brasileira,* de Luis Gonzaga-Duque Estrada. Notadamente, reconhecemos a relevância do trabalho de Duque Estrada e a importância de seus estudos sobre a passagem do século XIX para XX, contudo, sem dúvida, o crítico consolidou o amadorismo feminismo. Afinal, as artistas mulheres só aparecem, em seu livro, depois dos esquecidos e dos mortos. O que é notório: depois dos mortos.

Destacamos essa estrutura, pois, encontramos aqui um dos marcos históricos que contribuiu para que ainda hoje sejamos confrontados por uma diferença no número menor de mulheres artistas presentes nas galerias de artes em contraponto com a presença masculina.

---

[236] Tese defendida em 2004 no Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob título "Profissão-artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras".

[237] A pesquisadora destaca o modo como os historiadores e a crítica da época apresentavam as mulheres enquanto amadoras e não artistas, tal como era o caso dos homens que frequentavam a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e posteriormente também na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Cabe lembrar aqui que as mulheres não podiam frequentar a AIBA (fundada em 1826) e só foram aceitas na então ENBA em 1892. Para Simioni, os 66 anos que separam o ingresso entre homens e mulheres na formação acadêmica oficial contribuíram para o apagamento de nomes e de trajetórias de artistas mulheres. Contudo, ao recuperar textos críticos da época e se confrontar com estigmas direcionados às mulheres, como "amadoras, sensíveis, decorativas etc", a autora reitera que mesmo após a inserção no ensino formal, elas ainda foram arraigadas à margem da história escrita na época. CAVALCANTI, 2006, p. 153.

[238] FERREIRA *apud* SIMIONI, 2019, p. 129.

Contudo, é ainda com Simioni que revisitamos algumas características que corroboraram para tal atribuição. Destacamos dois deles: a temática de suas pinturas, incluindo a inserção das mulheres como copistas ou com temas menores, tal como natureza morta, pinturas de gênero ou retratistas; e o discurso científico do final do século XIX e início do século XX que questionava as capacidades mentais das mulheres. Neste último, atribuía-se aos homens uma superação de seus órgãos reprodutivos o que lhes possibilitava a inovação, a criação e a intelectualidade, enquanto as mulheres por "possuírem órgãos reprodutivos distintos, como ovários e o útero (os quais competiriam com atividades do cérebro), eram menos dotadas para atividades intelectuais e criativas, mas eram superiores no que tange às aptidões necessárias para a reprodução da espécie"[239].

Se por um lado esses dois fatores acima mencionados estabeleceram uma relação intrínseca entre a descrença de que as mulheres fossem criativas o suficiente para receber uma encomenda de obra de cunho histórico, por outro, a própria lacuna de tempo em que as mulheres não puderam estudar na academia oficial parece ter contribuído para um afastamento social demarcado pelo patriarcado.

Todavia, a noção de genialidade mais uma vez parece se sobrepor aqui enquanto marca do discurso científico da época. Enquanto o contexto para as artistas mulheres não contribuiu para sua profissionalização da mesma forma tal qual os homens, a tal "invasão feminina" relembrada por Simioni, através da resenha de 1899 de João do Rio, parece revelar as ressalvas de uma sociedade patriarcal em prol da ocupação das mulheres no campo das artes da época. Nas palavras da pesquisadora, João do Rio atribuiu "uma produção banal de várias moças sem talento, cuja obra não tinha mérito nenhum, nem técnico nem expressivo, tornava o salão um desfile de mediocridades."[240]

Ora, há nesse ensejo um apontamento que reconstrói o modo como a Academia Imperial de Belas Artes impactou nossa compreensão do "ser artista", inclusive em sua profissionalização. O tal risco com o qual o patriarcado deparou-se ao dar lugar às mulheres é algo que hoje não necessariamente impera no sistema das artes, ainda que não seja raro observar que na maioria das galerias de arte há um menor número de artistas mulheres em detrimento de homens.

Contudo, interessa-nos retomar esse contraponto entre amadores e profissionais não somente sob a questão do gênero. Se nos séculos XVIII e XIX no Brasil a necessidade da formação acadêmica era um pré-requisito ao profissionalismo do artista, no qual a **posição**

[239] SIMIONI, 2006, p. 159-160.
[240] *Ibidem*, p. 163.

social do artista não necessariamente possibilitaria qualquer ascensão social tal como no modelo Europeu; hoje tampouco qualquer tipo de formação, seja ela formal ou informal, garante a inserção no dito sistema das artes com reconhecimento econômico ou do que aqui chamamos de campo sensível.

Atentamos que a necessidade de um diploma de artes não garante uma realização profissional tal como com as "profissões liberais consagradas"[241]. Ao mesmo tempo em que o artista formado e que muda de profissão carrega consigo a noção estereotipada daquele que "não deu certo". Ademais, conforme mencionamos anteriormente, qualquer pessoa pode ser artista ou destinar-se a áreas e trabalhos que exigem tal pressuposto.

Se por um lado, o termo amador refere-se àquele que ama e se dedica a algo, o termo profissional implica o retorno financeiro com o trabalho. Essa lógica pode ser aplicada no modo de produção capitalista no que tange as profissões liberais, contudo, na dita profissão-artista percebemos uma modalidade particular. Explicamos: **a profissão-artista redimensiona os ganhos financeiros**, amparando-se numa lógica em que o campo dos amadores, entendidos enquanto amantes das artes, misturam-se com os artistas estabelecidos dentro do espaço de sucesso econômico das artes. Motivo pelo qual o uso do termo "profissional" parece realmente se suspender no caso do artista. Se por um lado, profissões como médicos, advogados, engenheiros e tantas outras parecem garantir a curto prazo um reconhecimento financeiro de seus trabalhos, por outro, a profissão-artista não garante a relevância econômica.

Em um primeiro momento, pode parecer simplória esta análise, sendo demarcada por um tom atrelado a um resgate dos artistas marginais da economia da arte. Conquanto, parece-nos plausível defender que ainda que o artista tenha uma fonte de renda que não esteja vinculada à venda de suas obras, ele ainda é considerado artista.

Assim, a arte enquanto profissão atravessa em nossa sociedade ocidental capitalista a noção de sucesso econômico que proporciona idealmente[242] uma possibilidade de ampliação de tempo dedicado à perícia de pesquisa do artista. E, somado a isso, obviamente consideramos o sucesso do artista enquanto uma persona que desenvolve uma pesquisa poética. No entanto, não necessariamente esse despontar do artista que literalmente sobrevive do fazer artístico garante-lhe um adensamento poético e da relevância do pensamento de seu processo e suas obras.

---

[241] ZOLADZ, 2011, p. 31.

[242] O uso do termo idealmente refere-se ao fato de que em alguns casos o indivíduo pode não usar seu tempo para se dedicar às pesquisas artísticas. Esse fator beira a impossibilidade de um diagnóstico se considerar que um artista precisa de experiências de vida para produzir.

Imersos nesse imbróglio, há de se considerar que não há uma fórmula para o sucesso do artista. Da forma como o sistema das artes[243] se constitui na contemporaneidade, se algum jovem artista tenta repetir os caminhos de um outro o qual admire, possivelmente acabará frustrado e esquecido dentre tantos outros ao longo da história.

Entretanto, essa inserção do sucesso do artista, a nosso ver, deve ser levada em conta com suas devidas ressalvas. Afinal, se por um lado, o processo e a obra devem ser vistos por algum público para existir, sua relevância não necessariamente deveria ser pautada por linhas no currículo. Talvez o ponto fulcral para com os artistas esteja não na certeza se ele é ou não artista, mas se ele pertence – ou não – ao grupo de artistas com sucesso econômico.[244]

1.3 Curadoria de si

O artista contemporâneo tem se direcionado a uma estetização de si, rumo ao *homo aestheticus*. Mais do que um produtor, o artista é um produto do meio que o certa. Ainda que essa atribuição possa ser pertinente às pessoas que não se vinculam ao campo artístico, atemo-nos, em primeiro momento, às especificidades desta construção de si do artista contemporâneo. Se outrora essa curadoria de si era secundária à figura do artista, direcionada especialmente às obras, nota-se que a partir da arte moderna ela tem cada vez mais se delineado como um eixo central na construção das obras. Essa configuração tem determinado formas de trabalho e consequentemente reverberado em escolhas processuais e de seu espaço de trabalho. O termo é atribuído por Boris Groys no texto Autoria Múltipla em relação à curadoria do artista que seleciona sua própria arte, objetos e artistas. Contudo, aqui abordamos ainda uma outra forma: ao estetizar-se e realizar o que aqui chamamos de **curadoria de si**, o artista estende esse procedimento em seus processos criativos. No percurso, a imagem criada ou o que simboliza o artista tem sido, muitas vezes, mais enfatizado do que sua própria obra.

---

[243] Ver capítulo *Quando (onde) a obra acontece*.

[244] Parece-nos que o campo da crítica e da historiografia atual intenciona reter os artistas e obras cujo destaque lhe é merecido, mas seríamos ingênuos de não lembrar que tantos foram os esquecidos ao longo da história e tantos atravessam um circuito à margem do dito *mainstream*. Há tempos tem-se revisitado poéticas e trajetórias esquecidas que, na maioria das vezes, foram mal compreendidas em suas épocas. Talvez essa inserção pareça deveras nostálgica no que tange uma defesa aos esquecidos, mas é prudente mencionar e revisitar essas questões para lembrar aos contemporâneos de que não pertencer aos livros de história não necessariamente indica um não profissionalismo. Destarte, ainda que para pesquisadores dedicados ao pensamento da arte esse processo já seja de comum acordo, minha experiência docente fez-me destacar aos jovens e aos marginais que se conhecemos alguns artistas, tantos outros foram esquecidos para que pudéssemos acessar aquela obra.

É de comum acordo que a maneira como a criação artística se estrutura reflete modos de como o mundo se constitui e, embora associar a construção de uma imagem do artista às suas obras possa parecer simplório em um primeiro momento, deve-se considerar que este procedimento determina inserções no campo simbólico da obra de arte.

Conforme mencionado no início desta tese, considerando o aspecto sociológico e o psicológico, optamos por analisar os aspectos sociais que reverberam das evidências particulares de criação da figura do artista. E essa imagem criada ora pelo próprio artista, ora pelo seu contexto, revela-se paradoxal. Diversos são os fatores que o definem, dentre eles a inserção no campo artístico e a questão do pertencimento associado ao reconhecimento social que evocam vestígios de como a figura do artista determinou questões simbólicas às obras de arte.

Ao nos direcionarmos ao artista, cabe lembrar que a definição do termo é um desafio aos teóricos e inclusive ao próprio artista. Considerando as categorias do enciclopedismo que se vinculam a uma relação temporal ao qual foram sistematizadas, notamos que Hubert Damisch, em 1984, atribuiu na *Enciclopédia Einaudi* uma descrição que entendemos como pertinente até hoje.

Reivindicando uma análise através do percurso de sintoma, o autor considera em sua análise o percurso teórico e não apenas ideológico. Ou seja, na busca pela preservação da compreensão de artista, o autor inicia a construção do termo relembrando que à luz da herança Renascentista as obras eram compreendidas enquanto ditos refúgios do sagrado, resultando em "algumas contradições no modelo monoteísta de criação, e o outro, que diríamos pagão, duma cosmogonia pluralística"[245].

Embora essas inserções pareçam nos afastar do que propomos neste texto, é através da noção do artista que a questão do sujeito surge como outra camada de compressão de seu fazer. Apesar de esta noção ser debatida ao longo da história sob diversas abordagens, Damisch lembra que:

"Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome"[246]. Desta forma, o nome do artista é inscrito na história e na obra. Com isso, a vinculação entre artista e obra é impulsionada pela construção histórica que se afastou de uma noção de sentido coletivo da arte. Referimo-nos à destituição da autoria do "ser artista" evocada em uma construção coletiva, tal como as primitivas, indígenas e outras que tiveram como um eixo central a construção de um grupo social e não de um indivíduo ou o autor enquanto um sujeito.

---

[245] DAMISCH, 1984, p. 72. Grifo nosso.
[246] *Ibidem*, p. 70.

De um modo geral, os teóricos procuraram investigar a "razão social para essas obras que se apresentam no anonimato"[247]. Nesse direcionamento ao grupo social, a intenção era designar um sentido a essas criações coletivas.

Para elucidar melhor o exposto, retomamos as três categorias aplicadas por Damisch na noção de "artista maldito": papel, tipo, caráter. Ainda que o autor deixe claro que essas categorias contaminem-se simultaneamente, considera, em primeiro momento, que a categoria de um tipo de artista seria mais direcionada propriamente a uma abordagem histórica construída sob perspectiva em comparação a outros artistas e outras formas de construção de uma imagem. Próximo ao que chamamos de "modelo", essa estratificação muito utilizada para a elaboração de personas na arte moderna seria uma abordagem categórica que comporia por comparação a imagem do artista.

Embora seu caráter não possa ser analisado mediante as afirmativas descritas, ele acabaria por auxiliar uma construção particular a cada indivíduo e em sua inserção no campo social. Por fim, em um terceiro momento, ao lançar-se sobre o papel do artista, considera que no caso do "maldito" ele permaneceria num estrato inferior enquanto uma categoria social, colocando-o à margem de uma arte dita oficial. Este paradoxo no campo artístico questiona a estratificação do reconhecimento da arte. O que inferimos aqui é que, por um lado, o artista estaria excluído da sociedade, como uma consequência da estrutura social; por outro, esse isolamento no campo artístico evidencia a estrutura de exclusão ao qual o sistema das artes está vinculado. Ora o artista trabalha à margem, ora pertence ao campo, transitando de uma zona a outra constantemente.

Através desse paradoxo do artista maldito, Damisch descreve que o direcionamento do artista para com o mundo evidencia como a história da arte elegeu os artistas que coabitaram ou percorreram essas zonas de inserção no meio artístico. Van Gogh, Gauguin, Wanda Pimentel, Djanira, Arte Degenerada. Poderíamos elencar inúmeros, contudo, parece não fazer sentido traçar esse percurso se levarmos em conta a lista (imensa) de artistas que ficaram fora dos livros de história da arte e das análises dos críticos.

Enquanto a palavra de ordem da história da arte "sem nomes dos artistas" era para Wölfflin uma preocupação em fazer aparecer para além da imagem do artista seu estilo, essa teoria evidenciou certo padrão estilístico de determinada manifestação artística. Sua visão holística estaria para além das obras singulares, já que a vertente formalista adotada pelo historiador previa a inserção em uma situação histórica que o artista não poderia ultrapassar.

[247] *Ibidem*, p. 71.

Afinal, as formas de ver e construir obras teriam um desenvolvimento histórico que antecederia e delimitaria qualquer pensamento individual do artista.

Para entender o exposto, é necessário lembrar que o autor recorre ao campo da percepção humana como um eixo norteador para sua elaboração historiográfica. A análise de padrões estilísticos do Barroco e do Renascimento foram os principais objetos de estudo de Wölfflin. Resultando em sua concepção:

> O processo de dissolução da Renascença é o tema deste estudo. Ele pretende ser uma contribuição para a história do estilo e não para a história dos artistas. Era minha intenção observar os sintomas da decadência, para descobrir possivelmente no 'desandamento e na arbitrariedade', a lei que tornasse possível um olhar para a vida interior da arte. Confesso que vejo nisso a verdadeira finalidade da história da arte.[248]

Com isso, suas análises formalistas que derivaram da vertente da "visibilidade pura"[249] conduziram à noção de que as formas possuem conteúdo significativo próprio que se afastam, contudo, dos aspectos históricos e contextuais de que cada obra busca transmitir. Então, nesta concepção, o que seria a forma? Para a teoria wolffliniana, seria uma linguagem comum presente nos artistas de um mesmo tempo ou de uma corrente estilística. Ademais, através da forma que seria possível estabelecer uma leitura sobre os criadores e os grupos aos quais eles estariam inseridos.

Enquanto o formalismo de Wölfflin preocupava-se com a manifestação de estilo em que o nome do artista não tinha relevância, ao considerarmos aqui o artista um sujeito das obras, aproximamo-nos de uma história da arte com uma hierarquia de nomes. Para elaborar esse percurso, tal como Damisch reivindica, devemos considerar que:

> (...) a teoria deve a todo custo recusar, deixar-se fechar; alternativa segundo a qual a produção artística devia ser executada por toda a comunidade (...) ou, pelo contrário, por indivíduos os quais, não se sabe por que nem como, a sociedade delegou o poder e o privilégio de "fazer obras", pronta a ameaçá-los de exclusão se eles não satisfazerem as suas exigências.[250]

---

[248] WÖLFFLIN, 2010, p. 23.

[249] Dissidente da escola de historiografia de Viena, sua teoria da visualidade propunha um foco homônimo ao título. Vinculada à expressão, a estrutura tinha como intuito avaliar os modos com que as obras organizavam-se em concomitância com as ideias do artista. Neste contexto, cabe lembrar que alguns historiógrafos da Escola de Viena sofreram críticas por favorecer uma autonomia dos processos criativos que estariam vinculados a uma sucessão linear de acontecimentos da experiência do fazer, que, portanto, seriam independentes do contexto histórico e social do indivíduo. Apesar disso, foi a partir dessa construção elaborada na Escola de Viena que surgiram os primeiros confrontos com uma vertente da história associada aos grandes artistas, opondo-se ainda contra a análise pautada no desenvolvimento técnico como eixo central de abordagem investigativa sobre as obras.

[250] DAMISCH, 1984, p. 73.

Nesse sentido, ao nos determos à questão do artista enquanto sujeito, Damisch problematiza o sujeito "não como origem, mas como um operador de mensagem: de agente, entre outros, e num contexto estabelecido, da própria função artística"[251]. Essa hipótese elaborada coloca o artista não enquanto um sujeito de enunciações, mas traz à tona a enunciação de si. Assim como a existência do artista precede a obra e como, usando uma metáfora, um escultor define a matéria e as ferramentas de sua próxima obra, houve na arte moderna a escolha de uma forma de existir dos artistas. Com a representação de si, o artista moderno foi um agente que criava sua própria imagem, sendo ela necessária para seu processo criativo.

Embora seja de comum acordo que a construção de si é um processo de subjetividade de todos os indivíduos, ao considerar que toda obra tem sua origem no artista enquanto autor a "teoria das assinaturas" proposta por Damisch indica que a inserção no campo social e consecutivamente ao sistema das artes reverbera no caso do artista.

1.3.1 A construção da imagem de si

Tal como Pierre Bourdieu já apontava, todo criador subordinava-se ao campo e às estruturas de seus agentes. Nesse sentido, o artista enquanto sujeito da obra inseria-se em um local ora institucionalizado, ora à margem, ora de competições, ora de contradições, ora em busca de coesão com sua poética ou com seus valores. Embora concordemos com Damisch de que a imagem de si é atribuída pelo outro, de um senso coletivo que construía certa curadoria na imagem do artista. Deve-se considerar que a construção de si, coloca antes disso, o próprio **sujeito** como eixo central.

O projeto moderno, para Nicolas Bourriaud, trouxe à tona a aproximação entre arte e vida. Em sua investigação, Bourriaud traça um retrato da modernidade que não dissocia a produção artística da criação da imagem de si. Tal como afirma o autor, ainda que a história da arte não considere a criação de si como uma categoria estética[252], ao considerarmos que o artista constrói para si uma identidade formal a partir de uma inserção social, há uma herança de um "estilo de vida" que reverbera suas vivências particulares e individuais. Ademais, se criar significa atribuir um valor diante das condições das escolhas realizadas no processo criativo, há no processo, escolhas referentes a valores éticos.

---

[251] *Ibidem*, p. 73.
[252] BOURRIAUD, 2011, p. 115.

Ao retomar a compreensão de Nietzsche de que "visto da altura certa, é tudo uma coisa só: juntos, os pensamentos do filósofo, as obras do artista e as boas ações"[253], Bourriaud elabora o pensamento de que haveria, portanto, um compromisso ético que vincula o artista a seu tempo. A arte moderna teria sido, sob esse ponto de vista, um projeto que refletiu a racionalização do trabalho que criticou o modo capitalista de produção.

A partir do taylorismo, o sistema de trabalho transforma a lógica industrial que origina a então chamada produção em massa. Essa repetição de gestos do operário "aboliu a noção do saber operário" e diante disso os artistas do século XX acabaram com a noção de *know-how* como uma premissa de base de troca de seu fazer. Nas palavras de Bourriaud, essa crítica "surtiu o efeito inverso: libertou-os do sistema, ao invés de deixá-los a sua mercê, como foi o caso do operário 'desqualificado'. Pois o que liga o artista à linha de montagem global é a habilidade manual, espaço que lhe é reservado na divisão do trabalho"[254].

A arte moderna, através de uma prerrogativa de que a vida se expande aos modos de fazer, a imagem do artista não reduziu os aspectos biográficos na obra, tampouco visava explicitar a existência do artista através de sua vida privada. Como Bourriaud descreve:

> A vida se expande em obra, a qual retorna para a vida: o artista moderno é um prático universal, cujo "modo de ser (atenção, não falo em modo de expressão) é fazer pintura, nas palavras de Yves Klein. (...) Encontraremos assim verdadeiras equivalências do *exemplum* antigo nas ações e nos gestos fundadores que acompanham grandes aventuras artísticas. Citando alguns exemplos, a esmo: Marcel Duchamp raspa a cabeça em forma de cometa e passa um mês no cassino de Monte Carlo a fim de testar uma infalível estratégia de probabilidades, ou seja, "desenhar ao acaso". (...) Piero Manzoni produz uma série de latas em conserva contendo seus próprios excrementos.[255]

Esses biografemas exemplificam a vinculação entre obra, processo e a construção de si. Contudo, ao retornar à "heroicização do cotidiano" atribuída por Baudelaire, revisitamos uma criação mitológica do artista.

Dandista, boêmio, maldito, alquimista são alguns exemplos de tipos de artistas que correspondiam a uma construção de seu caráter, de sua forma de lidar com a vida ou até mesmo suas produções. A superioridade do vestuário do Dândi, o ar despojado, por vezes, desregrado do boêmio, a invisibilidade do maldito ou as artimanhas secretas do alquimista podem ser algumas características sintomáticas e, por vezes, idealizadas dessas tipologias que se

[253] NIETZSCHE apud BOURRIAUD, *Ibidem*, p. 115.
[254] BOURRIAUD, p. 96.
[255] *Ibidem*, p. 125.

estratificam em outras possibilidades a cada artista que as aderiu enquanto um modo de ser. No entanto, para Bourriaud, o artista moderno era um alquimista que centrava a prática em si mesmo e criava o que aqui chamamos de uma curadoria de si. Em suas palavras "o artista moderno, tal como o alquimista, centrava sua prática em si mesmo: contrariamente ao pintor clássico ou científico, cuja atuação está sujeita a um resultado concreto (...), o moderno tateia, engana-se e acumula experiências."[256]

Contudo, esses arquétipos aparecem apenas em um modo paralelo ao discurso moderno. A exemplo da roupa do dândi que se vincula a uma sensação de superioridade aristocrática, estabelece uma estratégia de utilização da vida cotidiana na produção de sentido. [257] Tal como o autor cita o exemplo de Beuys, que se tranca com um coiote por um mês em uma galeria nova-iorquina.

Eis que a criação da imagem de si no que tange o campo da arte atravessa as intenções do artista e, sobretudo, o direcionamento de seu trabalho. Yoko Ono delimitou essa inserção de maneira muito clara ao afirmar que: "O trabalho de um artista não é destruir, mas mudar o valor das coisas. (...) Para mudar o valor das coisas, você tem que saber sobre a vida e a situação do mundo"[258]. Se é de comum acordo que a arte reverbera questões do mundo, parece simplório afirmar que o modo como o artista vive incida em suas produções. No entanto, ao recorrer à maneira como isso decorre nos processos criativos, há de se considerar em que consiste a criação de si.

Estabelecendo essa construção via Habermas, Bourriaud salienta a vinculação entre ética e a estética enquanto pontos centrais de sua discussão. Afastando-se de outros discursos totalizantes da história da arte, através de um projeto crítico das formas de trabalho capitalista, o autor defende a ocupação do artista enquanto uma existência unificada entre arte e vida, no qual o dispositivo de produção e os processos de exposição definem o valor da obra de arte. [259]

Ao considerarmos o aspecto econômico enquanto uma marcação ou o que, nas palavras de Lyotard, seria definido como uma inscrição[260], o conjunto de construções humanas reflete a inserção da obra em seu contexto. É a orientação ética que fundamenta a prática contemporânea e de modo distinto do que acontecia na arte moderna, não busca mais uma reconciliação entre a arte e a vida tal qual o projeto moderno, sobretudo insere signos no cotidiano vivido que

[256] *Ibidem*, p. 43.
[257] *Ibidem*, p. 49.
[258] ONO, 1998, p. 205.
[259] *Ibidem*, p. 136.
[260] LYOTARD, 1973, p. 233.

produz alteridades possíveis[261]. Neste sentido, enquanto as vanguardas direcionaram-se ao mundo enquanto um esquema revolucionário que visava certa "utopia política"; há na arte contemporânea uma heterotopia que deseja flexibilizar o cotidiano.

A reconciliação da criação, do trabalho e da existência se direciona a uma intensidade da vida. Esta vida intensa implica em uma atitude, uma atividade no sentido de produção de potência produzida, por sua vez, através das forças que nos constituem. O "ser ativo" tornou-se uma maneira de existir enquanto uma necessidade que opera sobre o próprio indivíduo. Ademais, esse modo de viver nos constitui. Eis que a partir daí é que o indivíduo exprime sua singularidade[262] atribuída enquanto um modo necessário para que sermos nós mesmos enquanto "seres ativos".

Para que a singularidade se desenvolva, deve-se compreender que precisamos existir e isso implica em criar essa existência. Com essa atitude, se nossa essência é uma potência criadora, é preciso que o indivíduo a encontre para assim retornar a sua essência. Contudo, apesar de que o modo de viver implica uma operação silenciosa e, muitas vezes, omitida pelo sujeito, o desenvolvimento da criação da imagem de si atravessa uma atitude que produz potências e singularidades a cada sujeito.

Aparecer, desaparecer, criar a si ou simplesmente não ser. A poesia de Mia Couto indica o exposto: "Entre o desejo de ser e o receio de parecer, o tormento da hora cindida. Na desordem do sangue, a aventura de sermos nós, restitui-nos ao ser que fazemos de conta que somos".[263]

Este trecho do poema evoca a necessidade de criarmos nossa própria história. Se é imprescindível que o artista seja o sujeito da criação, das mudanças que prevê ao mundo ou das reflexões que observa como necessárias, há uma coerência necessária entre o ser e a criação.

***

Ao considerarmos esses atributos basilares da construção de si, ainda que a imagem do artista contemporâneo possa ser paradoxal ou ficcional, ao tentar traçar possíveis perfis desses indivíduos, percebemos que acessamos **realidades inventadas**. Espetacularizadas nas quais o

[261] BOURRIAUD, 2011, p. 168.
[262] O termo singularidade advém da física, mais precisamente das teorias de Stephen Hawking. Retomaremos a análise deste termo no item "Intenções do artista".
[263] COUTO, 2001, p. 31.

indivíduo se situa no mundo em múltiplas personas adaptáveis a diversos contextos.

E essa construção relaciona-se com aquilo que Baudrillard observava com a arte contemporânea: que ela teria sido vítima de sua própria armadilha. Finge seu próprio vazio, sua ficção, a ilusão e o real. Simula a atualidade insignificante. Pertence à era da hiper-realidade, desvela uma arte que perdeu seus parâmetros, signos.

Para o autor, haveria na arte "uma ruptura do código secreto da estética, como em certas desordens biológicas, percebe-se uma ruptura do código genético"[264]. E esse argumento pode ser facilmente compreendido se levarmos em conta como a antiarte duchampiana associa-se à mais radical das utopias e com a mercantilização ocidental.

Ao considerar a forma de vida como fator constituidor da imagem do artista, é importante lembrar que ainda que o artista não esteja inserido no campo do sistema das artes, tal como prefigurou Bourriaud, ainda assim ele pertence ao campo da arte enquanto produtor de sentido.

Sobretudo, a personificação de si ultrapassa a questão de reconhecimento econômico, embora seja muitas vezes a busca de ascensão social que impulsiona a adaptação de uma persona do artista. Para compreender o exposto, é importante considerar que as personas contemporâneas têm sido em larga escala afetadas pelo caráter ficcional de suas realidades enquanto sujeitos. Neste sentido, a construção de uma imagem contemporânea parece questionar aquilo que Damisch, na década de 1980, elencou como vetor da articulação obra-artista: **a assinatura**.

Se em um primeiro momento a adaptação do artista implica inclusive na escolha ética a qual Bourriaud se referiu em relação ao artista moderno, o pertencimento do sistema das artes deve ser observado com cautela. Não nos interessa estabelecer um juízo de valor ao mercado de arte, mas o pertencimento na circulação das obras indica uma escolha da inserção do artista em um meio que situa a ética da escolha do artista enquanto indivíduo e também da obra enquanto sentido. Estabelecendo um vínculo com que Bourriaud abordou em relação à ética, visualizamos aqui uma estratificação em dois pontos: a primeira, uma questão simbólica, relacionada ao sentido da obra criada; já a segunda, uma questão da circulação, conectada onde o artista insere seu trabalho no sistema das artes.

A questão simbólica associa-se à construção do sentido da obra que reverbera os valores aos quais o artista coloca enquanto potência de pensamento. A reivindicação de Ferreira Gullar por um artista compromissado com seu tempo aponta o que Mário Pedrosa chamou na década

[264] BAUDRILLARD, 1996, p. 22-23.

de 1980 de utopia necessária. A ênfase do artista "descompromissado" vinculada à vertente de valorização apenas da construção estética foi, para Gullar, uma premissa primordial para que o artista desenvolvesse seu papel perante a sociedade. A responsabilidade social, política e com a própria arte foram os eixos condutores para que o crítico apontasse uma construção ética diante do mundo. Ademais, ainda que defenda uma necessidade da construção de um artista-engajado, há de se considerar que esse vínculo não se atrela a uma ideologia única.

Ao considerar o compromisso do artista enquanto uma responsabilidade com o mundo, Pedrosa, em 1959, publicou um texto no *Jornal do Brasil* que anunciava a crise do artista. Elegendo como ponto de partida a expansão da arte diante da crise da moda, a liberdade do artista era, para o autor, o "poder da criação" que refletia na "integridade criadora, na força moral e no senso de responsabilidade". Neste sentido, para Pedrosa, a crise da arte individual do artista estaria, portanto, vinculada à ausência desse senso de responsabilidade com o homem e com mundo. Esta construção refletiria na falta de objetividade do artista e na crença de uma arte feita de subjetivismos do que o autor denomina como "autorreflexo".

Traçando um paralelo com a criação da imagem do artista parece-nos inevitável não lembrar que a ela e a obra misturam-se na construção dos valores aos quais o artista se liga.

Não interessa atribuir um juízo de valor ao artista, contudo, é inevitável não considerar que o indivíduo constitui-se pelo mundo e, no caso dos artistas, coloca neste mundo um objeto artístico que o constitui enquanto indivíduo. Ou seja, assim como o artista produz a obra, ele também constitui-se enquanto ser através dos pensamentos de suas obras. Desta forma, a crise anunciada por Pedrosa, que critica a arte direcionada ao cunho meramente estético e às questões individuais do artista, parece anunciar, já na década de 1960, uma problemática dos processos contemporâneos atuais que não refletem sobre as potências de nosso tempo. Será? A atitude cobrada por Pedrosa incide justamente nos temas e nas questões aos quais os artistas se debruçam. Qual seria então a relação entre a atitude do artista e a imagem construída por ele?

Bourriaud, ao anunciar a ética enquanto uma abordagem à construção da imagem de si, reitera que Duchamp foi um dos primeiros artistas a assumi-la de modo consciente. Nesse processo de construção de sentido ao ser, o artista constrói uma miríade de imagens de si. Ao considerar os distintos contextos ao qual pertence, podemos citar: artista, artesão, diretor, fotógrafo, escultor, consumidor, produtor ou até mesmo mãe, pai, filha, filho, há uma constelação de nuances de facetas do que constitui o indivíduo. Se por um lado essas questões pareçam ser óbvias em um primeiro momento, deve-se considerar que a multiplicidade do ser atinge a contemporaneidade de modo mais incisivo do que em outras épocas. Ao conhecer outras possíveis ficções de si, ao acessar outras possibilidades de vida ou formas de existir, o

artista acessa e transita de maneira livre esses estereótipos mais simplórios ou até mesmo adentra outras camadas mais complexas.

Ao que chamamos de constelação da figura do artista, a questão de circulação da obra indica o compromisso com o trabalho e com as escolhas que esse artista realiza em direção aos espaços de circulação. Uma pergunta possível em relação à questão é: todo artista pode escolher seu lugar de inserção? A resposta mais simples na superficialidade do termo recusa que o artista pode de fato escolher o local de pertencimento no sistema das artes, todavia, refuta-se essa abordagem. Ainda que ele não possa determinar o nível de sucesso econômico de seu pertencimento, os nichos de mercado e de forma de inserção nas artes são múltiplos: *mainstreen*, ser-autônomo, ser-acadêmico ou as diversas estratificações independentes do grande mercado de arte. É possível considerar que essas inserções não se anulam, ou seja, o artista pode pertencer a diversas categorias aqui eleitas para exemplificar a inserção no dito circuito das artes. Inclusive, o autônomo pode se distanciar do eixo central desse circuito para inserir seu pensamento sensível em outros meios e campos sociais ou econômicos. Referimo-nos aos artistas ilustradores, designers e à diversa possibilidade de inserção de circulação do pensamento sensível.

Contudo, diante da inserção da obra, a escolha do local de circulação atinge uma questão ética vinculada ao espaço ao qual ela se insere. O que anunciamos aqui é justamente as relações entre os diversos agentes do circuito ao qual o artista vincula sua obra. Desde as instituições públicas ou privadas, até os indivíduos que assinam curadorias, críticas e as demais camadas de construção da circulação, é nesse emaranhado de agentes que a obra é vinculada e reverbera na construção do ser artista. Ainda que essa construção seja complexa e que pareça não revelar de modo direto a possibilidade de escolha do artista, ao considerar o processo de construção de uma obra, é inevitável não ponderar a etapa por vezes não tão controlada por uma escassez de possibilidades que é justamente o local onde o público acessa a obra.

Ao considerar que o artista reconcilia a criação, o trabalho e a existência cotidiana[265], Bourriaud determina que o fator econômico seja um vetor de uma inscrição do trabalho do artista. Todavia, "a diferença estaria na natureza do objeto empregado"[266]. Eis que a arte inventa seus próprios pontos de contato.

Se por um lado o artista busca modelos de comportamento da vida cotidiana, a arte moderna trouxe a imitação de suportes estrangeiros a sua tradição em seu *modus operandi*. Andy Warhol, a estrela de rock, Marcel Broodthaers, o poeta, Joseph Beuys, o xamã, Yves

[265] BOURRIAUD, 2011, p. 155.
[266] *Ibidem*, p. 156.

Klein, e o judoca são exemplos[267] dessa importação de comportamentos que incidem em certa medida na atitude do artista.

Compreender a constelação do indivíduo e as múltiplas facetas da constituição de um artista contemporâneo é o ponto de partida para traçarmos um perfil da construção do sujeito enquanto **"a figura do artista contemporâneo".** Ao encontro do que o crítico descreve, afastamo-nos de modelos de categorias rígidas para entender um modelo constelar do artista contemporâneo.

1.3.2 Múltiplo

No que tange ao caso brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda anuncia que a colonização das cortes europeias traçaram uma sensação de "desterrados na própria terra"[268]. É inevitável não se lembrar das clássicas imagens de Hans Staden e de outros viajantes que retrataram, ainda que às avessas, o apagamento e a destruição da cultura aqui já estabelecida na época. O retrato de um Brasil exótico parece se perpetuar no imaginário da construção do artista que busca através de uma excentricidade (ou até mesmo em alguns casos de obscurantismo), alinhar uma imagem de si ao "ser artista brasileiro".

A questão da criação da imagem de si foi um dos eixos norteadores da exposição "Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)", curada por Fernanda Pita, Ana Cavalcanti e Laura Abreu. Realizada na Pinacoteca, em 2018, com itinerância no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição procurou traçar um perfil do artista brasileiro do século XIX até início do século XX, sob o foco da análise do artista e de sua autoimagem.

Nessa construção, de acordo com a curadora Fernanda Pitta, a exposição elucidou "a obra como alegoria da própria arte e da criação artística, enfatizando a absorção necessária à criação, mas também à eficácia da pintura como representação"[269]. Gênio, mártir, asceta, boêmio, dândi, rebelde e a mulher foram os papéis determinados pelo eixo curatorial que buscou traçar personas de artistas modernos que desembocaram numa mitologia do que por tanto tempo afirmou-se enquanto um estigma fragmentado de constituição da figura do artista.

Essa categorização traçada pelo eixo curatorial vinculou-se aos estereótipos da arte moderna e determinou uma imagem criada para o artista a partir das obras, já que o processo

[267] *Ibidem*, p. 170.
[268] BUARQUE DE HOLANDA, 1986, p. 34.
[269] PITTA, 2019, p. 22.

de criação não se revela tão facilmente. Além disso, as diversas imagens de ateliê abordadas na exposição não necessariamente revelam a imagem do artista ainda que apontem vestígios. Contudo, foram as temáticas e a representação de si, sobretudo, através de autorretratos e da representação de seu ofício que permitiram essa consolidação imagética.

Traçando um percurso histórico, enquanto a arte acadêmica brasileira foi embasada na construção do academicismo europeu, a arte moderna prefigurou uma imagem do artista brasileiro a partir dele mesmo. Ainda que as categorias utilizadas pelo eixo curatorial utilizassem as categorias europeias, a nosso ver, a arte moderna brasileira, em alguns casos, buscou traçar de modo mais enfático uma imagem do brasileiro. Como consequência disso, a criação do artista brasileiro moderno teve, a partir da semana de 1922, uma grande profusão de obras que nos auxiliam a compreender essa proposta de construção de uma arte brasileira enquanto a construção de si.

A destituição entre o centro e a periferia foi para Andrea Giunta alcançada pela arte latino-americana no século XX. Ainda que entendessem as particularidades de cada país, o caso brasileiro constituiu-se de distintas nuances ao considerarmos aspectos regionais. Ao reverter a ordem entre o que é centro e o que é periferia parece-nos que, antes dos historiadores, os artistas já destituíam ou invertiam essa noção eurocêntrica entre o centro e a periferia. Ademais, ainda que os historiadores tenham pautado suas análises a considerar hierarquias entre as produções e centros hegemônicos, Giunta cita Danto e lembra-nos que na arte contemporânea não há centro, há sempre um recomeço[270].

Portinari e seus retirantes, Tarsila do Amaral e os operários, Di Cavalcanti e as festas populares, Anita Malfatti e os temas regionalistas, Vicente do Rego Monteiro e os trabalhadores são alguns exemplos de rápidas associações de artistas dissidentes da semana de arte moderna e do olhar sobre o brasileiro que se configurou nessa época. [271] Esse olhar para os temas brasileiros a partir de seu lugar de fala foi, a nosso ver, o início de uma construção de uma arte brasileira alheia ao colonialismo europeu.

Para Aracy Amaral, o nacionalismo que surgiu a partir da década de 1920, no Brasil, teve origem a partir de dois polos: o primeiro ligado a certa afirmação de um estado soberano e o segundo a partir de uma internacionalização desencadeada pela Revolução Industrial[272].

---

[270] GIUNTA, 2014, p. 22.
[271] Ainda que tenhamos citado temas centrais das obras desses artistas, há de se lembrar que a construção da imagem do brasileiro não se restringe às temáticas, tendo atravessado outras questões pertinentes à pesquisa de construção imagética que serão abordadas no item "Arqueologias do processo de criação".
[272] AMARAL, 2006.

O compromisso com o lugar advém da construção de um Brasil com vícios de outras culturas e repleto de uma vitalidade de comportamentos de um conjunto de distintas formas de compreender nossa cultura. Se por um lado a cultura erudita associa-se de modo mais rápido nos centros urbanos, há uma ampla variedade de uma compreensão cultural entre as regiões do país. Contudo, há de se considerar que, com o esmaecimento entre as hierarquias entre os centros e a periferias, cada vez mais esses estereótipos citados têm desaparecido. Neste contexto fértil, a arte contemporânea herda da efervescência da arte moderna uma "avidez que pode se associar a sair de si mesmo e penetrar nos outros ou fazer os outros mais próximos da realidade contraditória, caótica e demasiadamente "nova" que refletimos em nossa ausência de raízes."[273]

Aracy Amaral ainda lembra ao citar Jean François Revel que "a discrepância entre o que uma sociedade é e a imagem que essa sociedade tem de si mesma"[274] estaria justamente no eixo central dessa construção nacional. Neste sentido, o artista brasileiro construiria sua imagem diante das peculiaridades de uma abertura à transformação do exterior. Todavia, o ponto que versa nossa discussão não está necessariamente na discussão da criação de uma imagem do brasileiro, mas em lembrar que o modernismo contribuiu para que os artistas se debruçassem à construção de si enquanto indivíduos.

Ao reaver uma passagem da arte para a vida cotidiana, Bourriaud estabelece uma divisão entre o que diferiria o trabalho do artista dos outros ofícios. Neste encontro, cita que a principal diferença:

> (...) reside na natureza dos gestos realizados: enquanto a profissão do padeiro, piloto do avião, operário metalúrgico ou do redator de publicidade requer o aprendizado e o emprego de gestos previamente definidos, o artista moderno deve ele próprio inventar a sucessão de posturas e gestos que lhe permitirão produzir.[275]

No artigo em que discute sobre as reconfigurações do estatuto do artista na época moderna e contemporânea, Heinich propõe que os regimes de singularidade da arte moderna aproximam-se da personalização e da excentricidade. Essa questão dos regimes de singularidade, como bem lembra a socióloga, operava já na arte moderna uma noção de personalização. Ou melhor, assim como ninguém se assemelha a outro, "Caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser de um artista"[276] operaram na construção de uma

[273] *Ibidem*, p. 252.
[274] REVEL apud AMARAL, 2006, p. 252.
[275] BOURRIAUD, 2011, p. 11.
[276] HEINICH, 2008, p. 139.

imagem comum do artista que se associava a certa propaganda do "ser artista" direcionada ao senso comum.

Todavia, a pergunta que ressurge aqui é "Como construir um modelo singular? Ou, como se pode escapar dos modelos (o que é próprio da singularidade) tornando-se um deles?"[277]

Para responder a essa questão Heinich ateve-se a dois modos de singularização da época moderna; o coletivo e o individual. No que tange o coletivo, lembramo-nos dos grupos que seriam compostos de indivíduos, especialmente aquele que nas vanguardas se formalizaram. Já no campo individual, a singularidade aproxima-se da invenção biográfica. Para entender o proposto pela socióloga, é necessário levar o deslocamento da abordagem das obras para as pessoas, ou melhor, das obras para a construção da carreira do artista. Em sua formulação revisita o que Harrison e Cynthia White propõem a partir da segunda metade do século XIX.

Os autores propõem uma discussão de que com o surgimento das "biografias e das autobiografias dos artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer grandes artistas, homens "marcantes"[278], em todos os sentidos das palavras" resultariam na construção que indica que "o homem seria tão ou mais importante que sua própria obra"[279].

Elucidando o exposto, podemos refletir que ao lembrar-se de grandes nomes, tais como Duchamp, Joseph Beuys, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret e Ismael Nery; é possível acessar a memória de obras, mas acessamos também a imagem que, ao longo da trajetória dos artistas, é reconhecida enquanto a consideramos a figura do artista. E somado a isso, a originalidade que se associava à noção de invenção que demarca inclusive a transcrição de cânones construídos ao longo da história.

Já no caso contemporâneo, na visão de Heinich, haveria uma reconfiguração da identidade do artista. Ao associar-se com a possibilidade de ser múltiplo, já não pairam mais as questões somente entre a bidimensionalidade ou a tridimensionalidade. Conforme já discutimos, são múltiplas as possibilidades às quais eles podem se associar. Assim, conforme as palavras da socióloga, é necessário lembrar que: "A verdade é que se tornou particularmente difícil impor uma definição do artista suscetível de incluir hipóteses tão variadas"[280].

Cabe lembrar, conforme Leirner menciona em suas aulas, que tornar-se artista não deveria ser associado a um grande fascínio. Afinal, ser artista era algo muito difícil [sic].[281]

---

[277] *Ibidem*, p. 139.
[278] *Ibidem*.
[279] *Ibidem*.
[280] *Ibidem*, p. 130.
[281] LEIRNER. Entrevista nossa.

Dessa forma, o que se encontra aqui é que as dificuldades apontadas pelo artista e pela socióloga não necessariamente ocupam lugares distintos. A multiplicidade das formas do ser artista alavanca uma cisão de habitar distintos formatos da construção de suas obras. Ou melhor, designers, arquitetos, cineastas, enfim, qualquer indivíduo pode ser criativo e associar-se à produção artística, fato que resulta na impossibilidade de uma definição unívoca ao artista. O que Leirner enfatiza em sua descrição é que o fascínio atribuído a certo estatuto de prestígio social aumentou o número de artistas que se inseriram no sistema das artes nos últimos anos.

Assim, nesta construção, nos últimos anos observa-se que a discursividade imagética alia-se com a discursividade oral do artista. E esse fator pode ser abordado através do posicionamento de Leirner que reivindicava que quem deveria falar sobre seus trabalhos não era ela. Em contraponto, Blass descreveu que haveria uma necessidade de que ela falasse sobre seus trabalhos. Ainda que em certa medida se mostrasse frustrada por entender tal necessidade, parece que o fator movente dessa construção é uma lacuna crítica atual. Ainda que não avancemos aqui a pensar no que tange a vertente da crítica de arte, observa-se que a emissão da voz do artista através da oralidade, da escrita seja por entrevistas, seja por conversas com o artista foi sendo construída em prol da marca conceitual que alavanca a construção contemporânea.

Ademais, infere-se aqui que o estatuto do artista contemporâneo parece associar-se a uma construção que alia a imagem do artista a seu discurso oral enquanto um atributo da lógica que opera o trabalho do artista. Não avaliamos tal atribuição como um juízo de valor. Eis que, ao revisitar multiartistas, é possível observá-los em suas multiplicidades e atipologias. Essas características tampouco se restringem ao caso brasileiro, mas auxiliam a compreender que um artista "atipológico" associado ao termo "multiartista" definem uma essência do artista: uma imagem de nós que não é única, mas são muitas. E é justamente essa liberdade que o artista possui que auxilia no trânsito entre linguagens artísticas, temas e em seu *modus operandi* de criar. Segue-se por entre as **constelações exemplares**, tal como sintetiza Paulo Herkenhoff:

> O artista atipológico indagou-se a si mesmo quem era ele próprio ao artista cognitivo (como conviver, pois, com o não-saber?), que, não sabendo, intuiu que fosse, então, um artista constelar (isso equivaleria a um artista arquipelágico? Seria o espaço constelar tão fluido quanto a água arquipelágica?); mas como, se não existe uma tipologia lógica que se totalize num modelo imaginário dessa práxis? Ele – é de se supor – seria, então, o artista contra-canônico.[282]

[282] HERKENHOFF, 2019, s.p.

Seja entre a ironia e a burla de Leirner, seja na contiguidade entre vida e arte de Marco Paulo, seja na compreensão de Blass que ela deveria trazer em seu discurso o que o aspecto de suas obras determina: os artistas aqui analisados adaptam-se e traçam cada qual em um formato específico uma curadoria de si.

2 ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO

Entre as associações sociais realizadas no processo criativo, aqui as trajetórias de Rolla, Blass e Leirner estão sobre o fio. Através do que Didi-Huberman propôs para pensar obras-primas enquanto um imaginário de *oroborus*, ou seja, sem pé nem cabeça, vale pensar sobre o que é colocado enquanto objeto de estudo: como as associações sociais interferem no processo criativo.

Nas trajetórias desses artistas encontram-se confluências e aspectos que se repetem. Contudo, considerando os artistas em seus arquipélagos particulares, ou melhor, sobre o que se observa através de algumas obras: em Blass, Leirner e Rolla as regras produtivas são singulares, embora repitam-se parcialmente, não se repetem em uma mesma forma.

Aqui, o desenho de nosso campus conceitual atravessa o olhar ao encontro de estratégias de criação desses três artistas e não tem como objetivo esgotar as multiplicidades dos artistas contemporâneos. Colocando em questão se poderíamos chamar certas escolhas enquanto regras poéticas, optamos por pensar a vinculação entre a ideia e a materialidade construídas pelos modos de fazer através de uma noção de estratégias de criação.

Essas estratégias de criação foram divididas nas análises em três eixos principais. São eles: trajetórias, modos de fazer e autoria múltipla. Em 1- Trajetórias: foram tratados os marcos biográficos relevantes no percurso profissional a partir da formação do artista, de relações com seus apoiadores, pares, dos lugares em que viveu e de projetos por ele criados; 2- Modos de fazer: foram investigadas as escolhas da prática artística, entre a ideia e a execução de algumas obras, a fim de analisar a autonomia e a terceirização do fazer e, por fim; 3- Autoria múltipla: foi observado como através das modalidades do fazer o artista articula uma rede social colocando em análise em qual medida essa articulação influencia a construção do sentido da obra em relação às parcerias com instituições, curadorias e demais profissionais especializados.

Na rede social do fazer, com Leirner foi abordada sua vinculação de trabalho com Henrique Macedo Netto, seu sócio no estúdio-fábrica; na parceira estabelecida com a Galeria Vermelho através do relato de Eduardo Brandão; com a galeria Silvia Cintra+Box 4; e, por fim, com a curadoria de sua última exposição *A Nova Revolução Industrial* com Lilia Schwarcz: os artesãos Gil Rembischevski e Maria Ester Nogueira Alves.

No caso de Marco Paulo Rolla, avaliamos sua inserção na Galeria Vermelho contrapondo seu discurso com o do diretor da galeria Eduardo Brandão e aprofundaremos nosso

estudo sobre uma obra e uma exposições: *O nascimento do amor*, a qual analisamos a parceria com a Galeria Manuel Macedo, levando em conta o relato do Manuel Macedo; e em *Pela Pele*, realizada no Centro Cultural de Arte Popular – CEMIG a convite de Tadeu Bandeira, que também foi entrevistado para esta pesquisa.

Por fim, em Tatiana Blass iremos contrapor o discurso de Douglas de Freitas para a curadoria da exposição *Penélope*, realizada na Capela Morumbi, com a exposição *Mais dia, menos noite* realizada no Museu de Arte da Pampulha. Essa abordagem confronta o fazer da artista entre a prática de ateliê com as obras comissionadas especialmente com o vínculo na Galeria Millan.

Além da voz do artista, de curadores, galeristas e outros profissionais nossa rede também leva em conta textos críticos e históricos através de uma ausência de hierarquia. Para tanto, nossa proposta com este capítulo é situar o leitor nas estratégias de criação de Blass, Leirner e Rolla. Analisamos um recorte da produção de cada um desses artistas, não pretendemos abordar todo o corpus de seus processos criativos e obras, ainda que as questões aqui apresentadas ecoem naquelas aqui não mencionadas. Ademais, a regência do trabalho de cada artista pode também equiparar-se com a de outros artistas, contudo, nota-se que esse movimento não acontece necessariamente da mesma forma.[283] Eis o motivo pelo qual optamos por considerar o processo criativo enquanto um arquipélago exemplar.

2.1 Trajetórias

2.1.1 Marco Paulo Rolla

Era abril ou maio de 2017, não me lembro ao certo. Saindo do Centro até o Bairro Jardim Canadá, ainda sinto aquela brisa matinal de vento seco bater em meu rosto ao longo da subida da Avenida Nossa Senhora do Carmo. Chegamos ao ateliê de Marco Paulo Rolla por volta das nove horas e aquele cheiro de café coado com cardamomo recebeu-nos desde a porta.

Nessa primeira entrevista, elaborada coletivamente a partir de uma aula da professora Mabe Bethônico, submergimos entre expectativas e frustrações do artista. Entre a música

[283] Revisita-se nesses capítulos a experiência durante as entrevistas, por isso, optou-se por utilizar em determinados momentos a escrita na primeira pessoa do singular. Esse formato pretende criar um constante movimento entre o diálogo com a voz dos entrevistados, a experiência ao longo dessa pesquisa empírica e a construção crítica.

tocada na sanfona pelo entrevistado no início e ao fim da conversa acompanhamos seu relato de intenções.

Foi na sala de sua casa, em São Domingos do Prata-MG, que esse menino começou a pintar. Naquela sala, entre o sofá e uma mesa de centro. Ali, no meio das telas, pincéis e tintas de sua mãe, ele esboçou suas primeiras experimentações com uma representação despreocupada com o realismo.

> Ela era meio copista assim de ficar fazendo quadriculado exatamente igual – aquela coisa. Depois ela não conseguiu mais. Mas existia uma coisa interessante é que minha criatividade foi ficando tímida. É isso que depois eu entendi um pouco. Porque ela tentava me ensinar a copiar e eu não conseguia nada. Eu mudava tudo, eu não conseguia. Achava que tinha que ter uma coisa ali e aqui (risos). Eu não tinha a menor paciência para fazer aquela coisa certinha. E nem pintei tanto naquela época, eu tentava fazer outras coisas.[284]

Combativo, ainda que a figura materna o incentivasse ao campo pictórico, ao se debruçar sobre a técnica com um rigor de anatomia humana e de um cuidado com as proporções, seus interesses atravessaram outras experimentações. Enquanto as pesquisas de sua mãe versavam sobre cópias de naturezas mortas e paisagens, Rolla interessava-se pelo corpo humano e por uma criação liberta de rigores realistas. Ademais, a experiência infantil com a alquimia dos materiais resultou na queima da argila crua no fogão da cozinha e em pinturas sobre o que dali sobrava com tinta acrílica. Tudo desmoronava.

"Estava tudo ali"[285] – como descreve Rolla.

Esse desejo infantil que liberta dos rigores da técnica fez da construção-desconstrução um encontro com a matéria. A experiência da transformação parece reencontrar aquilo que tanto hoje o apraz: a alquimia que transforma e constrói.

Entre o táctil e visual, o trabalho de Rolla compreendido enquanto ação expande-se. Vai do corpo para o encontro com a matéria ou desta em retorno àquilo que em suas palavras nomeia enquanto a essência do homem.

Rolla refaz-se e se reinventa. Não somente na construção de uma curadoria de si, mas também com o que transforma e intenciona enquanto obra de arte.

A prática iniciada com seus dez anos de idade o levou, algum tempo depois, a ingressar

[284] ROLLA, 2017. Entrevista nossa.
[285] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.

na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Já formado na habilitação de pintura, Marco mudou-se para São Paulo, em 1992, na busca por uma inserção no circuito econômico das artes. Ao chegar à cidade, Rolla determinou para si uma imagem de "artista-pintor". E esse fator repercutiu no contexto que o circundava, tal como descreveu: "E eles também não quiseram saber, viram as pinturas e ficaram satisfeitos. E eu também não fiquei contando histórias, vamos ver se alguém vai descobrir"[286].

E essa descoberta de que o artista não trabalhava somente com pinturas não se efetivou nessa época. A curadoria de si limitou-o a continuar a se debruçar em outras linguagens. Ainda que tenha transitado na Casa Triângulo, inclusive apresentando a galeria a outros artistas, tal como Rivane Neuschwander, Rosângela Rennó e Laura Lima, Marco não conseguiu a inserção no circuito de arte na dimensão que almejava.

Algum tempo depois, seu retorno a Belo Horizonte se deu por dois fatores: o primeiro aliado a sua conexão mineira com diversos profissionais da dança, do teatro e das artes visuais; enquanto o segundo perfazia um caminho um pouco mais psicológico no que tange uma tranquilidade econômica que Belo Horizonte lhe proporcionava. Como definiu: "Em São Paulo, eu não tinha energia, eu tinha que trabalhar para ganhar dinheiro. (...) A cidade, ela te consume muito lá"[287].

A despeito disso, cabe lembrar que seu interesse por trabalhar no compartilhamento do processo não foi uma realidade para o artista em São Paulo. Ainda que nessa época tenha trabalhado como ilustrador de livros, seus interesses não compactuaram com o desenho realista – o que resultou em uma baixa inserção na área. O desgaste entre a grande demanda de trabalho para gerar renda e o pouco tempo para o trabalho em suas pesquisas artísticas foi decisivo para que retornasse a Belo Horizonte.

Ainda que a formação acadêmica na Escola de Belas Artes tenha sido relevante para o trânsito no campo das artes, a residência na *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* – Amsterdam, Holanda (1998-1999), foi um dos momentos libertadores na trajetória do artista.

Absorto pela imagem de pintor que havia criado, foi em 1998, quando se mudou para a Holanda, que Rolla abandonou esse imaginário. Como descreveu: "Eu pensei – opa, ninguém me conhece vou voltar a ser tudo"[288].

A mudança de contexto possibilitou uma recriação de si, uma retomada de seus desejos e intenções que não tinham mais como objetivo uma inserção no circuito de artes através de um

[286] ROLLA, 2017. Entrevista nossa.
[287] ROLLA, 2017. Entrevista nossa.
[288] ROLLA, 2017. Entrevista nossa.

imaginário do que pensava que seria aceito. Pelo contrário, Rolla olhou para si, para seus desejos e para suas pesquisas que nunca se limitaram somente a projetos pictóricos.

A exemplo disso, as performances *Comfortables* e *Objects of Desire* feitas na residência na Holanda, hoje, tornaram-se emblemáticas nesse momento da retomada do uso do corpo em relação aos objetos como extensão corpórea. Parece que o Rolla que conhecemos hoje, conseguiu a partir desse momento assumir uma imersão naquilo que nomeou de "ação": uma constante reinvenção de si.

Algum tempo depois de retornar ao Brasil, mais precisamente em 2000, o Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) foi formalizado. Esse projeto independente, idealizado pelo artista em parceria com Marcos Hill, iniciou-se vinculado a Rijksakademie Artist's International Network (RAIN), que por sua vez era sediada pela Real Academia de Belas Artes de Amsterdam – uma das maiores escolas de artes da atualidade. Como a própria descrição do projeto indicava, o objetivo era "(...)dinamizar a produção contemporânea de arte em Belo Horizonte, em Minas Gerais e no Brasil, através da elaboração de eventos internacionais, atraindo profissionais de todas as partes do mundo"[289].

Aqui, Rolla apresentou uma outra faceta de seu trabalho enquanto um agente na formação e divulgação do pensamento artístico. Suas oito publicações corroboraram no registro da circulação do projeto que propôs ao longo dos anos uma "conectividade entre pessoas interessadas no fazer artístico atual, favorecendo múltiplos intercâmbios entre contextos locais, nacionais e internacionais"[290].

Desde seu surgimento, o CEIA auxiliou na construção de um espaço de circulação para o próprio artista. Não somente por ser mais um local de divulgação do trabalho do artista, mas também por servir como meio de formação e de desenvolvimento do pensamento artístico para além dos aspectos regionais da cidade de Belo Horizonte.

Alguns anos mais tarde, em 2009, Rolla assumiu o cargo professor do curso de graduação em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Minas Gerais. Entre as disciplinas de pintura e performance e a mostra Perplexa[291], resultado dos trabalhos semestrais de suas classes de performance, o artista tornou-se uma referência ao modo de compreender o corpo enquanto experiência e experimentação. Compartilhando sua pesquisa plástica enquanto

---

[289] CEIA. Disponível em: http://www.ceiaart.com.br/br/sobre-o-ceia. Acesso em: 10 de ago. de 2020.
[290] HILL, 2014, p. 3.
[291] Cf. Site Mostra Perplexa. Disponível em: https://mostraperplexa.wordpress.com/. Acesso em: 20 de jul. de 2020.

experiência, Marco lançou-se no percurso da vinculação entre arte e vida e na forma de compreender-se enquanto artista.

Para entender seu vínculo com a academia, é necessário levar em conta que o artista não distingue seu trabalho enquanto artista de sua atuação docente. Tampouco faz necessariamente uma separação do serviço de gestor do CEIA de seu trabalho plástico. Essa contígua imagem do artista lança-se num processo criativo contínuo que vincula sua atuação docente e enquanto gestor em contiguidade com sua ação de artista. Há, por fim, um amálgama constelar da compreensão de si.

Enquanto o Marco de 1992 adaptou-se ao contexto paulista no que tange uma vertente com a pintura, 22 anos depois reitera e consolida suas diversas frentes de trabalho enquanto formas de atuação artística. Não há ingenuidade nem acreditamos em um romantismo da aproximação entre arte e vida. Há uma estratégia da construção de si que se consolida em contiguidade com a técnica: a linguagem e os temas aos quais o artista se debruça. Ademais, a multidisciplinariedade de Rolla não reflete somente suas formas de atuação na geração de renda. Pintor, performance, artista de mercado, acadêmico e gestor são apenas algumas de suas personas que compõem suas frentes de trabalho.

Sua fala espiralada no relato de seu processo criativo contrapõe-se ao discurso coeso necessário ao ser-professor. Sua postura organizada na gestão do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) estende-se à organização de seus arquivos processuais e ao controle desregulado de seu processo criativo.

Rolla parece transformar e transportar-nos a uma constante transmutação de si. Seu anúncio de que "hoje vemos o artista multidisciplinar de maneira simples, sem alardes e até mesmo com admiração"[292], vai de encontro com a multiplicidade de linguagens artísticas que são utilizadas em seus processos criativos. E embora entendamos o motivo pelo qual o artista dissesse que estava "deslocado de seu meio" na década de 1990, hoje compreendemos muito mais aquilo que suas escolhas de vida proporcionaram.

Ao se afastar dos parâmetros preestabelecidos, destitui fronteiras. Apresenta-nos a cisão como *modus operandi* de pensar a estrutura e a construção do trabalho de um artista. Todavia, antes de nos debruçarmos mais propriamente à questão de seu ofício, ainda que possa ressoar deveras redundante, ele parece ter sido vítima de suas escolhas.

Em 2017, o artista afastou-se da Galeria Vermelho na qual esteve vinculado por anos. Parece-nos que sua escolha pelas pinturas tampouco foi aceita no mercado paulista e poucas

[292] ROLLA, 2014, p. 5.

foram suas vendas. Analisando rapidamente essa inserção de modo histórico, ao observar a reconfiguração da pintura pela dita "geração 80"[293] Frederico Morais lembra que "no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou um reencontro do artista com a emoção e o prazer, após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética."[294] Ainda que a arte brasileira tenha tido um momento de retomada pictórica na década de 1980, a década de 1990 foi majoritariamente conduzida por temas conceituais e de cunho político em um reencontro com a crítica institucional e a vertente da mensagem como meio.

Nesse contexto, sua delimitação enquanto pintor na década de 1990 parece não ter sido o motivo pelo qual ele se afastou da Galeria Vermelho. Seu ingresso na galeria aconteceu depois desse período em São Paulo, por volta de 2004–2005. Nessa época, o artista já estava desenvolvendo suas múltiplas pesquisas, contudo, para Marco Paulo, seus temas não agradaram o colecionador burguês.

E teria sido sua temática de crítica ao modo de vida do homem contemporâneo que não foi absorvida pelo colecionismo atual?[295]

Antes de traçar uma resposta para essa questão, entendemos como necessário discutir um pouco acerca dos modos de fazer do artista.[296]Nesse período de afastamento da Galeria Vermelho, quando todas as suas obras retornaram para seu ateliê-casa, iniciamos nossa aproximação com as conversas com Marco Paulo. Imerso nesse ambiente que abrigava praticamente toda sua produção, o artista confessou sentir "o pulsar" [sic] de suas obras – já que nunca estivera com todas elas, assim, enquanto um conjunto.

Atravessando o dito sucesso, o artista relata não se interessar em estabelecer grandes ganhos econômicos, ao mesmo tempo em que lamenta não ter feito sucesso mais jovem. Imaginando que se tivesse se rendido ao que dita os rigores do mercado estaria mais longe,

---

[293] A exposição emblemática *Como vai você, geração 80?*, construiu um panorama nacional ao apresentar obras de 123 jovens artistas. Além disso, o próprio termo "geração 80" foi construído historicamente, sendo influenciado pela necessidade de o mercado absorver inúmeros jovens artistas que produziam seus trabalhos inspirados no neo-expressionismo. Outras exposições também reafirmaram o eixo central da "geração 80", tal como podemos citar a curadoria de Aracy Amaral, em 1983, na mostra *Pintura como meio*, realizada no MAC/USP, a crítica de Sheila Leirner na "Grande Tela" da XVII Bienal Internacional de São Paulo em 1985 em 1987, a exposição *Imagens da Segunda Geração*, curada por Tadeu Chiarelli.

[294] MORAIS, 1991, p. 13.

[295] Aprofundaremos esta questão em contraponto com a entrevista com Eduardo Brandão, diretor da Galeria Vermelho, no capítulo *Quando (onde) a arte acontece*.

[296] Ver capítulo "Modos de fazer*"*.

"mas muito longe, provavelmente morando em Nova Iorque"[297], a angústia se dissipa quando entende que "não teria feito nada disso"[298].

2.1.2 Nelson Leirner

Meu primeiro contato com Nelson Leirner foi ainda durante a graduação, em 2007, quando visitei a 6ª Bienal Internacional do Mercosul. Com aquele olhar ingênuo de estudante de artes pouco familiarizada com a arte contemporânea e ainda absorta em técnicas e na representação realista, lembro-me daquela sala com centenas de pequenos objetos. Passei algum tempo tentando compreender a apropriação e a repulsa pela ação da escolha que se tornou obsessão.

Já no percurso de construção desta tese, meados de 2018, entrevistei o artista. Lembro-me ainda hoje daquele senhor de cabelos brancos escorridos, sentado na sala enorme de seu apartamento ao lado do Jardim Botânico, com seus chinelinhos de pano. Entre sua biblioteca organizada cromaticamente, com os longos tapetes coloridos, obras de Jeff Koons e de outros artistas conversamos e, posteriormente, mantivemos algum contato por WhatsApp até seu falecimento, em 2020.

Nascido em 1932, com uma trajetória impulsionada especialmente por seus familiares, Leirner cresceu imerso no ambiente artístico de sucesso econômico. Conforme o próprio artista reconheceu em entrevista, embora esse fator não justifique seu sucesso econômico, a atuação de seus pais, Isaí e Felícia no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), auxiliou na rápida inserção do artista no circuito da arte. Tal como resumiu Tadeu Chiarelli:

> Isaí e Felícia foram os pais de Giselda, Nelson e Adolfo Alberto. Giselda Leirner é artista plástica com sólida carreira, iniciada nos anos 1950. É mãe de Sheila Leirner, crítica e curadora. O primo de Nelson, Adolfo, filho de Simão (irmão de Isaí), é o maior colecionador de arte construtivista brasileira. É pai de Jac e Betty Leirner, artistas plásticas, e irmão de Jeanette Musatti que, por sua vez, é casada com o colecionador e *marchand* Bruno Musatti.[299]

Esse ambiente de especialistas da área determinou a trajetória de Leirner, possibilitando

[297] ROLLA, 2017. Entrevista nossa.
[298] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.
[299] CHIARELLI, 2001, p. 29.

sua rápida inserção no circuito. Contudo, conforme Chiarelli[300] lembra, o que em primeiro momento foi aceito pelo sistema das artes, posteriormente à morte de seu pai tornou-se um desafio.

Ao revisitar o início de sua carreira, nota-se que ela foi marcada por influência de sua mãe, uma excelente escultora, e de seu pai, na época diretor e do MAM-SP. Ao conviver em uma casa cercada de livros de arte e com um grande trânsito de personas influentes, assume que:

> (...) isso me fez ver livros e eu comecei a trabalhar em arte sob influência deles e influenciado por eles. Eles queriam que eu me tornasse artista. Tanto que eles me ajudavam em tudo. E meu pai, sendo diretor de museu então, foi uma loucura. Mas eu sei, tenho plena consciência de que meu pai mexeu todos os pauzinhos para mim.

A fala do artista reitera a construção de um sistema de arte que se sustenta pelos contatos, indicações e por vinculações que não necessariamente demarcam a qualidade da obra de arte. O artista aprendeu já no início de sua carreira que o "social da arte" é fundamental para uma articulação fluida na atuação com o mercado de arte. E completa: "Também fui de cara aceito em todos os salões paulistas, sempre com um preomiozinho a reboque... A minha vida artística se divide em AP e DP: antes e depois do pai. Foi DP que, então, começaram as recusas, polêmicas etc. (...)."[301]

A seguir, Leirner passou a abandonar certa complacência para com o mercado e isso repercutiu em sua personalidade mais combativa, ousada e polêmica. Foi em 1965, na Galeria Atrium, que realizou sua primeira exposição após seu pai ter falecido. Na galeria que contemplava também uma mostra de Geraldo de Barros, Leirner apresentou obras que nomeou de meta-objetos, tal como *Você faz parte I* e *Você faz parte II*.

Com o passar dos anos, Leirner passou a ter notoriedade, como suas ações junto à Rex Gallery ou em obras como *Homenagem à Fontana*, *O porco empalhado*, *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*. Contudo, ainda que tivesse uma circulação relevante, os ganhos econômicos maiores só chegaram no final da década de 1980.

Retomando o percurso formativo do artista, lembramos que este foi demarcado por três inserções: entre 1947 e 1952, com estudo de arte têxtil no Lowell Technological Institute, em

[300] Livro *Arte e não arte,* publicado em 2001.
[301] LEIRNER apud CHIARELLI, 2001, p. 31.

Massachusetts, Estados Unidos; em 1954, quando frequentou o ateliê do catalão Juan Ponç[302]; e em 1958, no Ateliê Abstração de Samson Flexor.

Ainda que em muitas biografias de Leirner apontem o estudo de arte têxtil nos Estados Unidos como uma formação consolidada, Henrique Macedo – amigo de longa data de Leirner – relembra que o artista nunca se formou. Em suas palavras, descreve que quando o artista

> (...) voltou pro Brasil, o pai dele pensou que ele tivesse concluído o curso de cinco anos, mas ele só fez o primeiro ano. Depois ele começou a frequentar artistas e começou a fazer arte e ter amigos artistas. Ele não chegou a fazer exposições, mas ele trabalhava com arte lá e ele aprendeu muito. Lá que ele desenvolveu essa crítica ao meio artístico[303].

Macedo lembra também que o pai de Leirner além de trabalhar como diretor do MAM-SP e ser um grande incentivador da arte, ele gerenciava a Tricolã, fábrica do ramo têxtil, e a expectativa em encaminhá-lo para o curso de engenharia têxtil nos Estados Unidos visava a continuidade da empresa por Nelson. Ainda que tenha trabalhado na empresa depois de seu retorno, a sociedade terminou frustrada.

O ímpeto do artista sobrepõe-se ao do empresário, contudo, depois de uma exposição com insucesso de vendas[304], Macedo que então era CEO da empresa de fotografia Fotóptica, convidou Leirner para um novo empreendimento. Henrique ficaria responsável pela logística financeira enquanto Nelson pela parte criativa. E assim aconteceu. No início da década de 1970, foi inaugurada a "Fábrica do Nelson Leirner e do Henrique Macedo", que tinha como objetivo a produção de brindes. Localizada na Rua Arruda Alvim, perto dos Hospital das Clínicas na travessa com a Teodoro Sampaio, a empresa por diversos anos garantiu a vida econômica de Leirner enquanto seus trabalhos com arte não eram bem aceitos pelo mercado.[305]

Nessa época, entre os anos 1960 e 1980, era comum que as corporações dessem brindes no Natal ou em outras datas importantes. Depois do primeiro calendário feito para a empresa Fotóptica, Leirner criou o desenho dos primeiros objetos: "Porta-lápis com design artístico,

---

[302] Para Tadeu Chiarelli o motivo do abandono das aulas com Juan Ponç teria ocorrido após a descoberta de que queimar a pintura feita com tinta automotiva proporcionava-lhe um resultado desejado. Já para Lilia Schwartz a escolha de Leirner é justificada através da busca por "outras formas estimulantes para seu trabalho além a pintura sobre tela". (SCHWARCZ, 2012, p. 34). Reiteramos, por fim, que essas duas abordagens não se anulam. Na entrevista com o artista, ele reitera que ainda que tenha tido uma ótima experiência com a tinta automotiva, seu interesse pela pintura não durou mais que um ano.

[303] NETTO, 2021. Entrevista nossa.

[304] Lembramos aqui que Leirner no final da década de 1960 não era bem visto pela crítica de arte. Seu posicionamento de que os críticos não sabiam nada de arte acabou resultando em uma má aceitação de suas obras e, consequentemente, elas não eram vendidas.

[305] NETTO, 2021. Entrevista nossa.



FIGURA 10 – *Prancha 3*. Imagens Fábrica Nelson Leirner e Henrique Macedo, s. d.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.

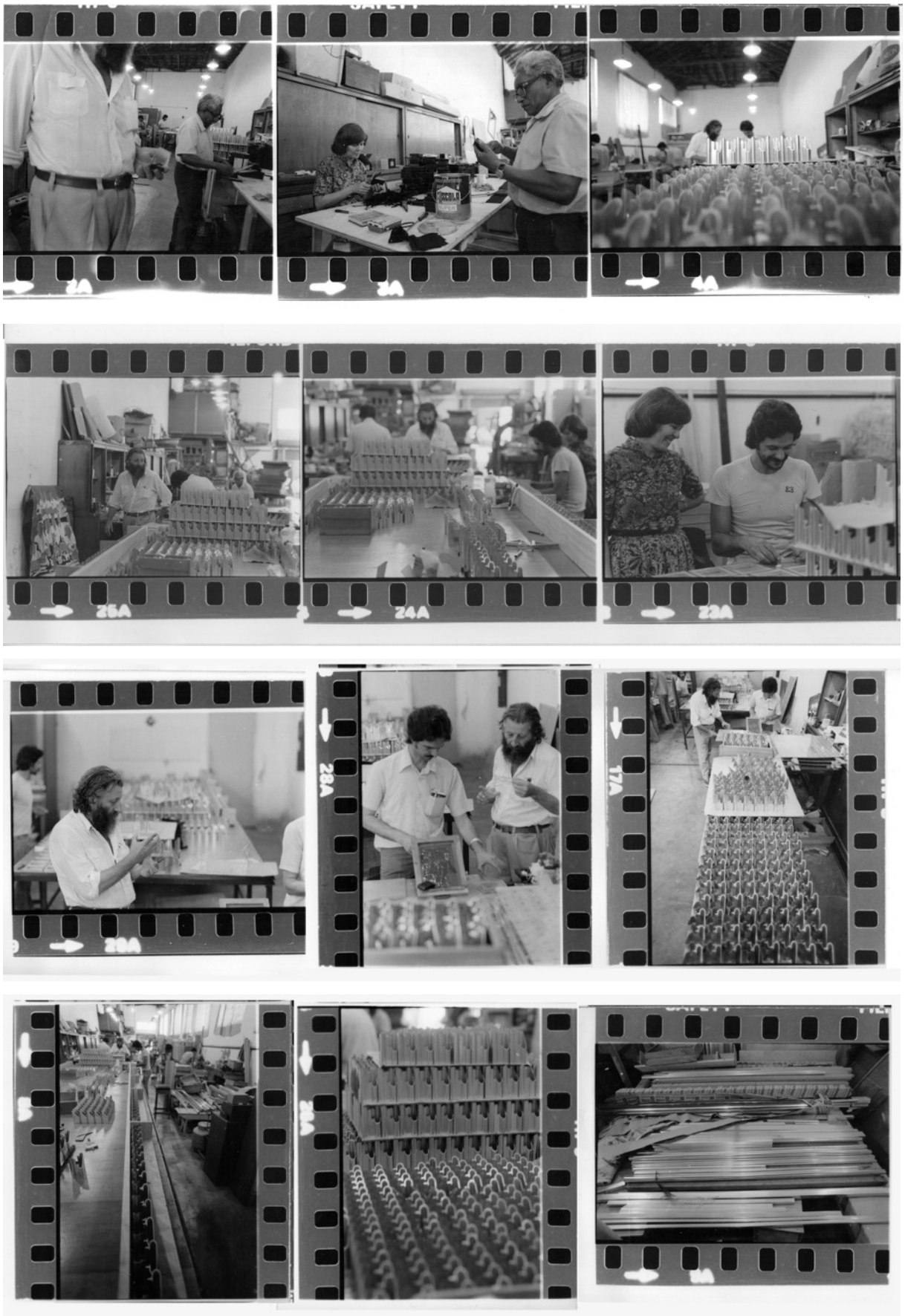


FIGURA 11 – *Prancha 4*. Imagens Fábrica Nelson Leirner e Henrique Macedo, s. d.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.

jogos de damas com design artístico (...), um cubo com bolinhas de gude, bolinhas de vidro (...)"[306] (Figuras 10 e 11). Como declara Macedo Netto, a empresa contratou vendedoras que levavam os projetos feitos por Leirner nas firmas e alguns poucos objetos já realizados. "E o Nelson se dispunha a discutir com o diretor de marketing das empresas que queriam fazer um objeto artístico para dar de presente para discutir o que seria um objeto que tinha uma relação com a empresa."[307] Depois de cinco anos, já com sucesso de vendas, a fábrica mudou-se para a rua Major Diogo e lá permaneceu até fechar quando Leirner mudou-se para o Rio de Janeiro.

Ao observar o processo de criação do artista, notamos que a fatura de suas obras pouco se fixou nos preceitos das linguagens empreendidas nos espaços formativos aos quais se vinculou. Enquanto a pintura foi abandonada por ele e a formação em engenharia têxtil tampouco foi concluída, sua formação parece ter acontecido, sobretudo na experiência com a rede social de artistas que frequentava sua casa. Afinal, ainda que seus pais em primeiro momento quisessem que o artista empreendesse nos negócios da família, posteriormente, foram seus maiores incentivadores.

Ao encontro disso, notadamente, as questões que ressurgiram da trajetória de Leirner parecem contribuir para uma arte brasileira que ironiza o sistema das artes a partir da própria gênese. Se por um lado a crítica de arte aceitou e absorveu as escolhas do artista, o célebre trabalho *Porco Empalhado* indica o que aqui expomos. A ironia de Leirner foi relembrada por Mário Pedrosa através de sua interpelação pública ao júri do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1967. Perante o questionamento do porquê a obra ter sido aceita, Pedrosa descreveu sua relação com tal atitude: "Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Porque não tinha valor plástico? Porque não era uma obra de arte? Porque não fora criada ou não tinha originalidade?"[308].

Consciente de que Frederico de Morais e Mário Pedrosa (ambos membros do júri) comprometiam-se com reflexões da arte contemporânea, Leirner parece ter almejado cinicamente uma recusa da crítica e do circuito. Esta recusa do *Porco empalhado* veiculou-se enquanto uma regra poética de seu processo.

Cabe lembrar que nesta época o artista já havia participado das bienais de São Paulo de 1963 e 1965, o que permite compreender que, em certa medida, já era validado pelo sistema artístico da época. Contudo, o ímpeto de confronto para com o sistema não parece se justificar a partir de sua legitimação. Parece que Leirner interessou-se por se colocar justamente nesse

[306] NETTO, 2021. Entrevista nossa.
[307] NETTO, 2021. Entrevista nossa.
[308] PEDROSA, 1968, p. 210.

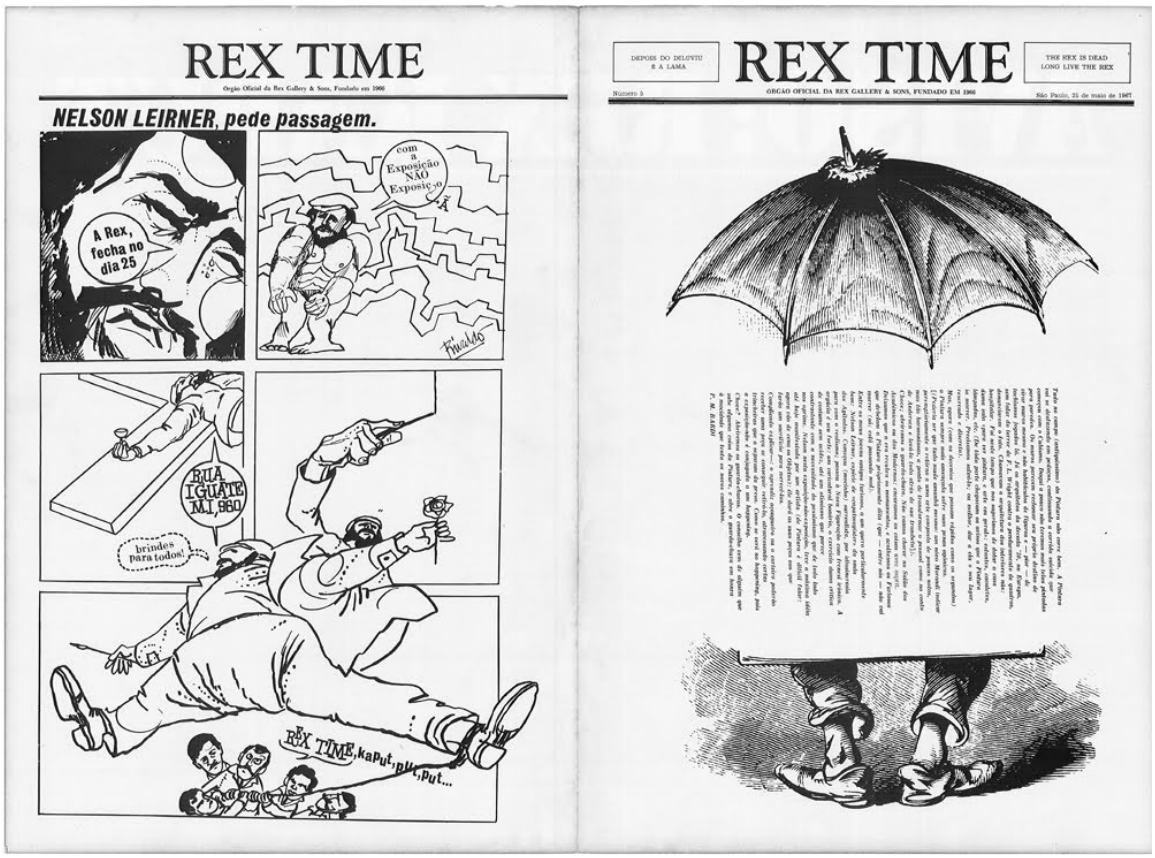


FIGURA 12 - *Rex Time n. 5*. São Paulo, 25 de maio de 1967. *Exposição-não-exposição*. 48x32,5 cm. Tiragem indefinida. Fonte: LOPES, 2009, p. 178.

lugar: da constante ironia que objetivava deslocar os parâmetros do que então se estabelecia enquanto arte, crítica, artista, espaço autônomo ou institucional.

Mais tarde, a Rex Gallery & Sons projetada pelo artista em parceria com Wesley Duke Lee (1931-2010) e Geraldo de Barros (1923-1998) estabeleceu-se enquanto um espaço autônomo, que, inaugurado em junho de 1966, tinha como pressuposto ironizar o sistema das artes. Algum tempo depois, José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941) e Frederico Nasser (1945) também se aliaram ao grupo que tinha o periódico *Rex Time* como um suporte de visibilidade de seus ideais.

Apesar de sua breve duração, já que o grupo foi diluído em maio de 1967, o excesso de institucionalização da arte foi questionado pelos artistas através de exposições, ações, conversas e da publicação – que documentou em certa medida essa inserção.

O *happening Exposição-Não-Exposição* (Figura 12) que encerrou as atividades do Grupo Rex tinha como intuito questionar tanto a passividade da relação do público com a obra, bem como a relação entre a obra e circuito de arte. Realizada no final de 1967, essa ação desafiava o público a levar as obras através de alguns empecilhos: uma obra presa dentro de um bloco de concreto de 60 quilos, outra atrás de uma piscina de plástico com um metro de comprimento, algumas amarradas com correntes a três *performers* contratadas pelo artista, outras pinturas com molduras presas com mais de 30 parafusos na parede.

Para Wesley Duke Lee, o slogan anunciado no convite "Pegue, olhe, leve" foi ingenuamente facilitado porque surgiram avisos de que seria difícil retirar as obras. Com isso, as pessoas vieram preparadas com ferramentas, e o grande público que fez uma fila de três quarteirões causou uma grande confusão. A galeria, em certa medida, foi depredada já que as obras foram arrancadas bruscamente das paredes, sendo vendidas ou despedaçadas na porta.

Diante disso, a visibilidade do grupo virou destaque no circuito de arte, e ele foi inclusive exaltado por Frederico Morais: "*Exposição-não-exposição* não teve, como tantos outros, um final melancólico. Pelo contrário, foi um dos mais inteligentes finais (que faz lembrar um pouco, a exposição promovida por um museu da Tate em Londres – composto por obras falsas que adquiriram ao longo dos anos"[309].

O crítico relembra que esta foi a exposição mais curta da história: oito minutos e, entre gritos e inúmeras confusões, os artistas fecharam a galeria anunciando que as obras já tinham sido levadas e que a galeria terminava ali[310]. Parece que ter faltado energia elétrica na galeria, somado ao fato de que diversas pessoas se acumulavam do lado externo do espaço, tenha

[309] MORAIS *apud* LOPES, 2009, p. 142.
[310] *Ibidem*, p. 142.

contribuído para uma sensação ainda mais impactante e visceral do acontecimento: do descontrole.

Leirner relata que o evento foi um sucesso e sua intenção teria se consumado. O rompimento da passividade do público com as obras teve reações vorazes das mais diversas. A confusão gerada foi, para o artista, o anúncio de que as pessoas abandonaram sua passividade diante das obras. Fato que reverbera em suas palavras da época: "Não podemos mais admitir que as pessoas entrem passivas na galeria e fiquem olhando as obras e acenando que nem camelos"[311].

Para Aracy Amaral, o fato de que esses artistas expuseram diversas vezes as mesmas obras nas exposições do grupo que seriam destinadas as suas galerias impõe um confronto com o sistema da época. Embora a socióloga reconheça que o grupo interferiu no *modus operandi*, isso salienta que o sistema mais uma vez absorveu a ação. Neste sentido, questionar o espaço expositivo passou a ser, em certa medida, uma forma de expressão artística e até mesmo temática das obras.

Anos mais tarde, mais precisamente em 1975, Leirner foi convidado a lecionar na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), onde iniciou sua carreira docente. O artista passou então a aliar as atividades artísticas a suas aulas até 1996 sendo, de acordo com Henrique Macedo e Agnaldo Farias, um severo defensor de seus alunos[312]. Nesse contexto, a fim de curiosidade, Farias relata que Leirner possuía uma relação curiosa e performática em suas aulas; e a exemplo disso, o crítico cita um caso em que no primeiro dia de aula o artista perguntava quem realmente queria frequentá-las. Oferecia a nota seis – mínima para passar e liberava aqueles que não se interessavam. Após a saída desses alunos da sala de aula, perguntava: "E quem quer tirar sete?".[313] Ora, ainda que esse exemplo não traga relevância em si para o tema dessa pesquisa, permite-nos compreender um pouco da personalidade do artista.

Irônico, perspicaz, questionador de regras e um grande conhecedor das artes; Leirner entendia muito bem as estruturas de funcionamento do mercado de arte e, assim, traçou um vínculo entre seu fazer e a crítica ao sistema. Sua saída da FAAP também coincidiu com a mudança para o Rio de Janeiro, onde um ano depois assumiu a coordenação do curso básico da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

A mudança para o Rio de Janeiro, movida em grande parte por seu casamento com

---

[311] LEIRNER, 1967 *apud* LOPES, 2009, p. 105.
[312] Conforme entrevista com Henrique Macedo Netto e o texto "Uma volta ao mundo de Nelson Leirner" escrito por Agnaldo Farias e publicado no livro *Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos*.
[313] FARIAS, 2021, s.p.

Liliana, reiniciou um novo ciclo na trajetória de Leirner. Liliana Leirner foi uma das pessoas que mais teve influência em sua inserção mercadológica. Após ter trabalhado por muito tempo na casa de leilões Sothesby's, sua perspicácia e experiência com o mercado de arte internacional contribuiu no processo de construção de uma compreensão do sistema das artes.

Não nos desvencilhamos aqui dos aspectos simbólicos e da qualidade do trabalho do Leirner que reverberam ainda hoje, tampouco justificamos a perspicácia do artista sobre o mercado enquanto subserviência a Liliana. Contudo, observamos um a.L e d.L, a dizer, antes e depois de Liliana Leirner. Afinal, esta parceria alçou uma liberação de modos produtivos e de um sucesso econômico que ainda hoje reverbera na arte brasileira e no mercado. Não visualizamos aqui uma separação, mas uma confluência entre artista, modo de fazer e mercado de arte. Enquanto tema, ideia, figura do artista e circulação das obras.

2.1.3 Tatiana Blass

Ao resgatar pela memória meu primeiro contato com as obras de Blass, lembro-me da cera, daquilo que retém, que suspende e nos desloca. Entre a contraforma e a forma, entre os espaços. Entre aquilo que nos separa. Talvez a constante de muitas pessoas seja a lembrança daquele piano coberto de cera na 29ª Bienal de São Paulo[314]. No entanto, a trajetória da artista foi iniciada muito antes disso.

Nascida em São Paulo, em 1979, Blass ingressou, em 1998, no bacharelado em Artes Plásticas na Universidade Estadual Paulista (UNESP), em um momento em que grande parte dos recém-formados e dos artistas da época não sobrevivia única e exclusivamente da profissão artista. Por esse motivo, retornou para a habilitação de licenciatura e assim, entre monitorias em museus, trabalhos técnicos de organização de acervo no Centro Cultural São Paulo e no SESC Vídeo Brasil, continuou a desenvolver suas pesquisas artísticas.

Numa época em que a circulação das informações do circuito internacional das artes ainda era lenta e o acesso à internet era escasso, ainda na graduação esperava ansiosamente pela chegada da revista *Artforum* na biblioteca. Esse meio possibilitava a artista a sair do contexto paulista, do contexto acadêmica e ir além do MASP; Pinacoteca e outros Centros Culturais que visitava constantemente.

[314] Referimo-nos aqui ao trabalho *Metade da fala no chão – piano surdo,* exposto em 2010.

Atenta a um universo daquilo que transitava fora das salas da academia, formou um grupo de estudos com a orientação de Paulo Monteiro; participou de alguns movimentos independentes promovidos por artistas paulistas, tal como a "*Galeria 10,20 x 3,60*"– um espaço experimental de artes inaugurado em 2001 que ia na contramão das curadorias temáticas que visavam discutir e promover outros tipos de experimentações. A galeria criada pelo grupo Olho Seco foi inicialmente formada por Ana Paula Oliveira, Felipe Cohen, Rafael Campos Rocha, Renata Lucas, Tatiana Ferraz, Wagner Malta Tavares e Wagner Morales. Ao longo da trajetória, também convidaram outros artistas como Dalia Rosenthal, Fabio Miguez, Fernanda Mendes, Laura Vinci, Marcus Vinícius, Paulo Pasta, Rodrigo Andrade, Sérgio Sister, Thiago Honório e Vanderlei Lopes [315].

Blass relata:

> Mas não era uma galeria comercial. Era uma galeria dos artistas. A gente mesmo que produzia tudo. Bancava uma cerveja, pagava convite e depois tinha um saldão para arrecadar fundos e manter o espaço. Eu participei de várias coisas assim. De grupos independentes, como o Espaço Curinga, que eu não achei intrigante, mas era um público mais voltado para gravura. Acho que existe até hoje. Eram oito ou nove artistas que dividiam ateliê e virava grupo de discussão e fazia esses salões. Eu vendia trabalho por R$50,00, R$100,00. Fazia uma feirinha mesmo. Então participei de muita coisa independente mesmo. Sem ser ligada à galeria ou coisa institucional. Era mesmo de fazer acontecer.[316]

Fazendo o percurso de salões de arte e editais, Blass construiu seu pensamento artístico através de ações independentes ou associadas a projetos institucionais. Destaca-se também sua participação do projeto de jovens críticos do Centro Cultural São Paulo, a escrita de textos para o espaço Maria Antônia e publicações na *Revista Novos Estudos*.

Entre monitorias de museus, organização de acervos e a escrita crítica, Blass construiu sua pesquisa plástica que teve um marco importante com a participação na exposição *Coletiva do Programa de Exposições*, realizada em 2003, no Centro Cultural São Paulo. A partir da exposição, a artista ingressou na Galeria Virgílio, em São Paulo, (SP), em 2004. Nesse momento, a artista optou por associar-se à Galeria Millan, com quem mantém vínculos até hoje.

Essa passagem cuidadosa entre as galerias é descrita por Blass entre as associações de parcerias e amizades:

---

[315] https://portalartes.com.br/noticias/galeria-10-20-se-despede-com-arte-de-wagner-malta.html
[316] BLASS, 2021. Entrevista nossa.

> A Renata Lucas, em 2004, ganhou o Prêmio Marco Antônio Vilaça e começou a ganhar vários prêmios. Ela entrou para a Millan, fez um trabalho bastante importante lá. Bem grande. E ela que apresentou meu trabalho para o André Millan. Na época, a Socorro ainda não era sócia dele. Aí, ele foi a minha exposição na Virgílio, o que é muito raro de acontecer. É muito raro um galerista visitar outra galeria ou ficar de olho no artista de outra galeria. É uma coisa quase antiética, sabe? Então, é com muito cuidado que se faz isso. Eles precisam conversar muito antes. O artista precisa muito se posicionar. E como uma era uma galeria muito no início e a outra era uma galeria muito importante... Então, foi clara a minha decisão de ir para eles. Já era uma galeria com Tunga... Uma galeria grande. Até as próprias galeristas da Virgílio entenderam porque eu fui para lá. Mas foi algo superdelicado, feito com muito cuidado. Acho que só dá com artista muito novo. Por exemplo, eu agora gostaria de ir para outra galeria... Nunca outro galerista chegaria até mim sabendo que eu sou da Millan. Eu preciso sair da Millan e falar que estou sem galeria. Porque tem uma ética entre eles e inclusive entre cidades. Por exemplo, o André e a Socorro se dão muito bem com a Flávia Albuquerque. Então, eles toparam essa parceria. Precisam estar em acordo sobre várias coisas. Tem galerias que não se dão bem. É meio conflituoso. Ainda mais hoje em dia em que o mercado é muito um só. Porque antes tinha esta coisa do colecionador da cidade. Quem era daqui não ia comprar em São Paulo. Quem era do Rio não vinha comprar aqui. Mas hoje em dia com as feiras de arte e internet, tudo meio que virou uma coisa só. Então não posso ter um preço diferente aqui de um de São Paulo porque o galerista ou colecionador daqui de BH vai comprar na Millan. São regras para funcionar de alguma forma.[317]

Atravessando a atenção entre as regras éticas entre as galerias de arte, em 2017, ingressou na Celma Albuquerque. Todavia, é a Galeria Millan que determina o valor de suas obras e a que obtém uma preferência em detrimento à galeria belo-horizontina.

Hoje a artista obteve uma reconhecida inserção no mercado de arte que, desde 1998 tem atravessado sua participação em salões, feiras de arte, bienais com diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Seu currículo também contempla diversos prêmios, entre os quais destacam-se o Nam June Paik Award, na Alemanha; Grants & Commissions, da Cisneros Fontanals Art Foundation, em Miami; e o Prêmio PIPA, no Brasil.

Eis que ainda em 2018 realizei a primeira entrevista com a artista. No processo de agendamento, Blass avisou que sua filha havia acabado de nascer e perguntou se poderíamos adiar o encontro. E assim combinamos a conversa para alguns meses depois.

Enquanto seu filho mais velho, com aproximadamente quatro anos brincava ali na sala com uma casa feita com caixas de papelão, iniciamos a conversa entrecortada pela demanda da amamentação da caçula. O fato de a artista ter com dois filhos pequenos não interfere propriamente no seu discurso enquanto intenção de seu processo criativo. Todavia, o tempo

[317] BLASS, 2021. Entrevista nossa.

dedicado a sua vida profissional e pessoal estava naquele momento dividido.

Diferente do caso de Rolla, que propõe uma vinculação arte e vida, em Blass há uma divisão entre vida profissional e pessoal. Colocada pela artista enquanto uma necessidade, a forma de compreender seu trabalho enquanto artista também se estendeu para a separação física entre sua casa e seu ateliê.

No início de sua carreira, morava em São Paulo em um espaço em que seu ateliê ficava no andar inferior ao de sua casa. De modo distinto, em Belo Horizonte, tal proximidade não é mais uma realidade. Essa distância foi muito bem absorvida pela artista, já que "ao sair de casa para trabalhar" tinha um momento reservado a sua vida pessoal. Contudo, mais do que a distância geográfica, no momento em que entrevistamos a artista, a maternidade apresentou-se como um vetor para que ela reiterasse a separação entre sua compreensão de vida pessoal e profissional.

Embora a maternidade não tenha modificado as temáticas de suas obras, tampouco suas intenções, seu processo criativo foi se adaptando através de um rigor para com seus horários de trabalho.

Entre a necessidade de entender o tempo e o espaço da criação, nessa primeira entrevista, enquanto amamentava sua filha de três meses, Blass relatou que seu tempo de trabalho havia se modificado muito, exigindo que em pouco tempo conseguisse se concentrar ao máximo em seu processo. A exemplo disso, ainda grávida ela agendou uma exposição de pinturas na Galeria Celma Albuquerque. Essa exposição tinha como objetivo garantir uma reserva financeira já que, com o nascimento de sua filha, ela teria que diminuir a intensidade de trabalho. Em consequência, sua potência criativa confrontou-se com o tempo, e a artista acabou produzindo muito mais do que o esperado, resultando numa exposição com mais obras do que o previamente planejado.

Alguns meses depois, já em outra entrevista realizada em seu ateliê, Blass relatou que ao retomar suas idas ao ateliê, em um primeiro momento ela "nem conseguia produzir, só ia lá dormir algumas vezes". Ao recuperar o momento de ócio, concentração e consciência de um

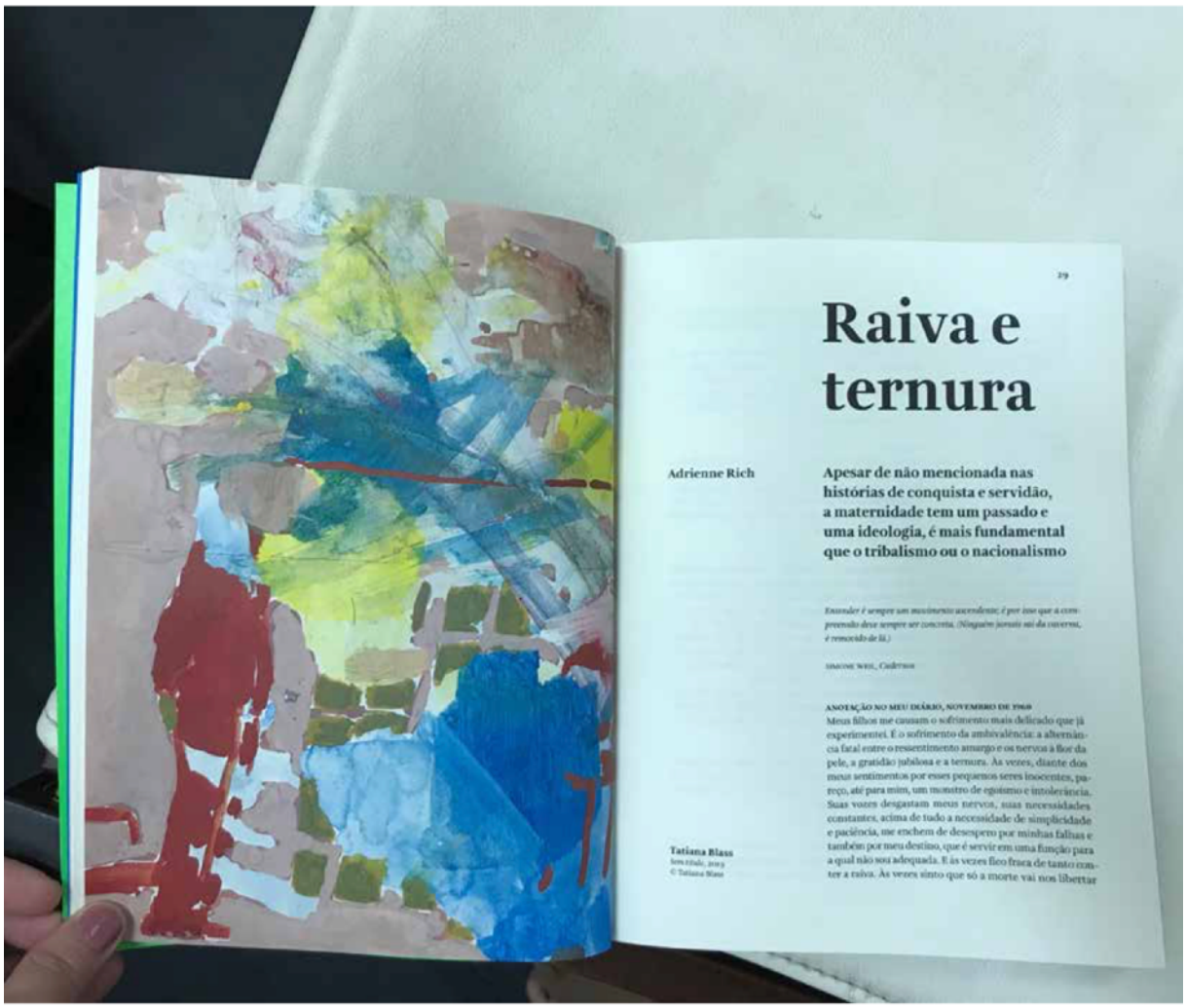


FIGURA 13 - Tatiana Blass. *Sem título.* Ilustração para revista Serrote*, n 32*, 2019.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

corpo criativo, a artista pareceu anunciar algo comum aos artistas que precisam dividir o tempo entre a vida pessoal da profissional.

Com isso, não pretendemos aqui abordar essa relação com a maternidade sob uma vertente saudosista. Todavia, a expectativa de uma suspensão de tempo de trabalho tornou-se um vetor de dedicação. Blass delimitou e delimita em seu processo uma regra do tempo através da consciência da dedicação para com o fazer.

Nesse período em que acompanhamos a artista, ainda que a maternidade tenha trazido uma modificação cronológica de seu trabalho, Blass construiu um espaço-tempo para suas criações. Ainda que para um trabalho publicado na revista *Serrote* (Figura 13) tenha aliado marcas e gestos de seus filhos a suas ilustrações, esse não foi o *modus operandi* utilizado pela artista em suas pinturas ou projetos. Ademais, nesse caso específico, o uso das interferências dos gestos aleatórios de seus filhos enquanto um acaso foi para a artista uma situação-condição de trabalho. Afinal, o tempo diminuto para a entrega das ilustrações de um texto feminista foi o fator determinante para essa associação com a lógica de um compartilhamento entre os gestos.

Nesses últimos quatro anos, Blass que propõe uma suspensão temporal como tema central de suas obras, revigora o fator-tempo da maternidade enquanto uma característica pessoal, mas não enquanto regra determinante/limitadora de seu processo criativo. O caso de Blass lembra que o tempo da criação artística pode se modificar, inclusive ser transformado em potência.

Em época de pandemia do Covid-19, quando o tempo de todos parece ainda estar em suspensão, seus filhos somente a auxiliam a fazer a base de suas pinturas. E, nesse percurso, o tempo regrado parece se ajustar àquilo que Arendt mencionava enquanto *labor*: as regras poéticas de Blass encaixam-se na ciência de que o tempo da criação nem sempre é o mesmo da necessidade de ganhar dinheiro para a sobrevivência.

Cientes de que o tempo que um artista pode – ou não – se dedicar a seu trabalho é uma variável que assume em cada indivíduo um impacto sobre sua obra e para com suas escolhas de formas de trabalho. Há em Blass um despertar consciente ao estado de processo. E a isso que nos debruçaremos a seguir.

2.2 Modos de fazer

> O ser sensível é como um espelho d'água encrespando ao mais ligeiro vento onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes.
> Fayga Ostrower, 2004, p. 73.

Por muito tempo, o ateliê exerceu a função de abrigar os vestígios das obras influenciando por conseguinte os processos criativos. Íntimo, entre o espaço público e o privado, ele se coloca enquanto uma margem permeável entre o artista e sua produção.

Herdeiros dos pensamentos de Marcel Duchamp, como mencionamos anteriormente, o ateliê não se configura mais necessariamente como um lugar sagrado onde se mantêm todas as materialidades, instrumentos e estudos da pesquisa artística. Já com Duchamp, o ateliê foi dispensado e em sua última obra enigmática *Étant Donnés* há uma provocação a seu uso. A construção dessa instalação, que permaneceu sob sigilo[318] durante 20 anos, só veio a público após sua morte, em 1968. Em um primeiro momento protegida por uma porta de madeira antiga com um pequeno orifício; é justamente esta a entrada para a imagem que através de um orifício se desvela aos nossos olhos. A cena composta por uma paisagem com galhos secos e, sobre eles, um corpo fragmentado, cujo rosto não é revelado, trazia em primeiro plano a genitália feminina perfazendo uma alusão à pintura *A origem do mundo,* de Courbet.

Essa ironia para com o local da gênese artística ainda percorre diversas outras interpretações da obra que se alinham ao mistério que a abriga. Contudo, *Étant Donnés* foi acolhida pelo ateliê do artista e ao não se vincular com espaços institucionais[319] fortaleceu uma reflexão sobre os limites entre o espaço público e o privado do ateliê e dos museus.

Ainda que o ateliê possa ser um lugar estratégico que reserva muitos primeiros encontros com curadores, historiadores e tantas outras figuras desse *metiê,* é importante lembrar que ele não funciona mais como uma regra ao artista contemporâneo.

Embora sua manutenção ainda seja uma constante, tal como as tais fábricas-ateliê dos artistas com grande sucesso econômico[320], não é raro encontrar outros tantos como o caso de Marco Paulo em que o espaço da criação é sua casa. De outra forma, Tatiana Blass reserva um

---

[318] Lembramos que em partes a surpresa da descoberta dessa obra ocorreu porque acreditava-se que Duchamp havia trocado a arte pelas competições de xadrez.
[319] Atualmente a instalação se encontra no museu da Filadélfia, tendo sido remontada a partir de um manual de instruções deixado pelo artista.
[320] Lembramos aqui dos emblemáticos Jeff Koons, Takashi Murakami e Olafur Eliasson.

espaço físico para a prática artística independente de sua casa. E ao adentrarmos esse espaço, além de um depósito de objetos de seu cotidiano, um quarto destinado ao ócio e ao descanso, encontramos inúmeras telas. Algumas em branco, outras em processo. No mais, somente uma mesa e seu computador: itens fundamentais em muitos ateliês que visitamos nos últimos tempos. Destarte, em Blass, o ateliê é um abrigo de seu cotidiano para testes e sua prática pictórica, mas não é o único espaço de suas criações, afinal suas instalações tampouco são construídas nesse lugar.

Ao levar em conta o espaço mental da criação – que de alguma forma poderíamos associar ao âmbito privado –, o ateliê não se constitui mais enquanto um limitador do fazer artístico hoje.

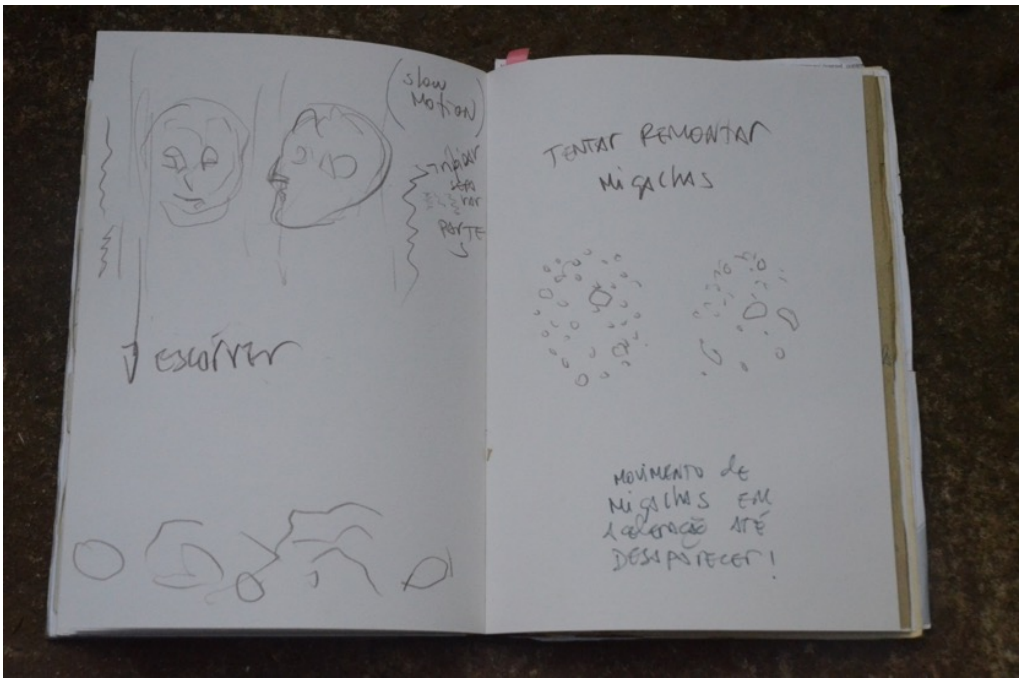
A exemplo disso, para Nelson Leirner qualquer canto poderia ser seu ateliê. Qualquer pequeno espaço seria um lugar em potencial para a criação de suas ideias.[321] Essa compreensão baseada pelo artista na fenomenologia do livro *A poética do Espaço* de Bachelard, de 1989, reencontra a potência em "todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa"[322]. Nesta acepção, o ateliê deixa de ser um lugar sagrado para ser compreendido enquanto adaptável, mutável, nômade. Atribui-se, portanto, uma readequação de acordo com as demandas das obras em que não é o espaço que limita as obras, mas possibilita sua existência.

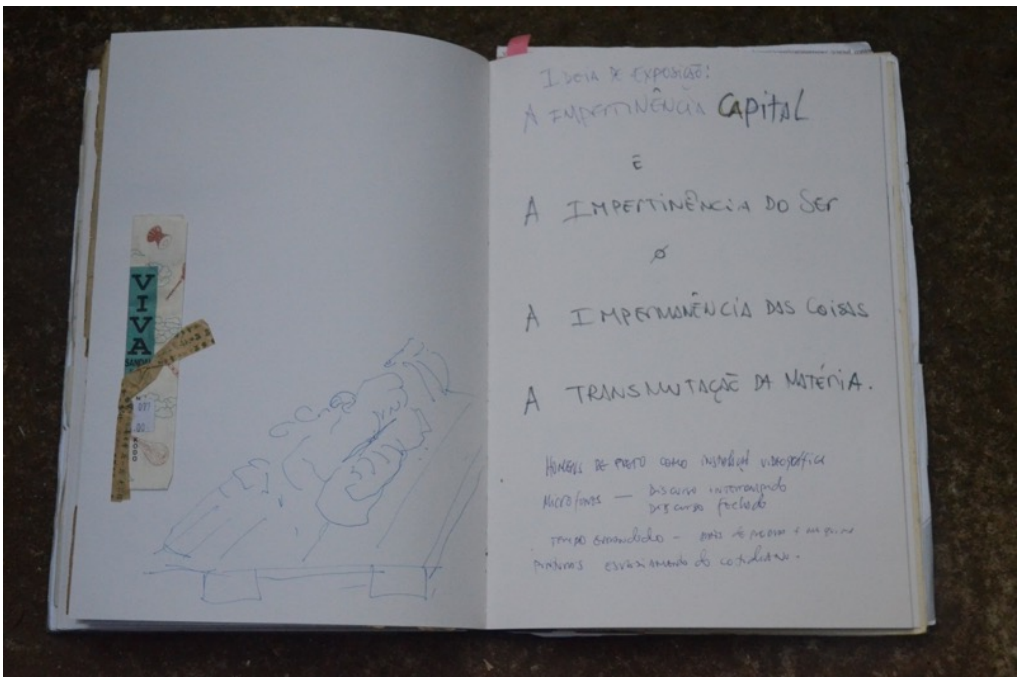
Alerta ainda através de uma crítica aos artistas que não conseguem estabelecer alternativas para a materialização de suas ideias: "Imagina se para fazer uma instalação de 30 metros de comprimento eu precisasse de um espaço tão grande? O artista precisa compreender os desafios e lidar com o espaço que tem disponível. Hoje eu crio aqui, sentado no sofá da minha sala"[323].

O alerta de Leirner remonta também àquilo que Frederico Morais, na década de 1960 descrevia: "o ateliê pode ser na praia, a matéria-prima é a areia e a técnica é manipular aquele material que está ali sendo produzido"[324]. E o chamado de Morais, ainda que esteja vinculado a sua proposição educativa *Domingos da criação*, descreve um convite à busca do espaço e dos materiais disponíveis e possíveis.

---

[321] LEIRNET, 2018. Entrevista nossa.
[322] BACHELARD, 1989, p. 286.
[323] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.
[324] Publicação Digital - Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação. O Legado dos "Domingos da Criação" no MAM Rio para o futuro da criação, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xDVl_t5EzD8&feature=youtu.be. Acesso em: 3 de out. de 2018.





FIGURAS 14 e 15 – Marco Paulo Rolla. *Diário de Bordo do artista*, s.d.
Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.



FIGURA 16 – Marco Paulo Rolla. *O Nascimento do Amor.* Obra no ateliê do artista antes da exposição.
Fonte: Arquivo pessoal.

Cientes de que não há um modelo estruturador do que seria o ateliê na contemporaneidade, o valor dos aluguéis nas grandes cidades alicerçado à terceirização do fazer transitam na modificação do espaço de trabalho do artista: que ele busque um espaço dito ideal, adaptado (ou não), mas que seja capaz de abrigar sua pesquisa artística.

Lembramos que não é raro encontrar artistas que possuem uma mesa de trabalho e que ali criem seus projetos. Por fim, se outrora era o ateliê que possivelmente delimitava marcas na criação artística – tal como podemos citar em relação às dimensões das obras –, hoje encontramos um convite diferente: aos espaços do mundo que o artista pode recorrer.

Além dos vestígios – ou da ausência – do ateliê, lembramos aqui de outro espaço constantemente utilizado pelos artistas para registrar ideias, processos e projetos: os conhecidos diários de bordo ou cadernos de artistas. A noção desse instrumento remonta um percurso de alguns séculos atrás, quando era utilizado nas viagens marítimas a fim de registrar os fatos mais marcantes da viagem. Como é de comum acordo, Da Vinci parece ter sido um dos precursores no registro de suas invenções e reflexões sobre arte e ciências. Contudo, a lógica adotada nos diários dos cientistas para registrar processos de suas pesquisas constrói-se sob caráter oficial, com rigores de datas, coerência e argumentos. E esta não é a mesma do caso dos artistas, já que o formato e toda sua estrutura mostram-se de modo particular para cada artista.

Ao revisitar os diários de Marco Paulo Rolla percorremos aquilo que Maria Gabriela Llansol falava "de um texto enquanto lugar que viaja"[325]. Mapear, anotar, rasurar, reescrever e arquivar percorrem um tempo-espaço determinado pelo artista. Não há uma padronização cronológica, tampouco parâmetros preestabelecidos. Nesse impulso quase catártico da necessidade de registrar, remontamos as migalhas.[326]

O caderno de Rolla da série *Transmutações* vagueia por entre desenhos, pensamentos, rasuras, compromissos do cotidiano e até notas técnicas do cotidiano[327]. Não há uma narrativa linear, mas vestígios dos dias. Atravessando pela lógica do próprio caderno, importante nos ater sobre o que indicam suas primeiras intenções da série: "Impertinência Capital e Impertinência do Ser; A impermanência das coisas; transmutação da matéria"[328]. (Figuras 14 e 15)

---

[325] LLANSOL, 1998, p. 135.

[326] Fazemos aqui uma referência à primeira página do diário de Rolla e a escrita "tentar remontar as migalhas". O desenho (Figura 12) feito para um *still* do vídeo *Oráculos* figura o movimento dos fragmentos dos bibelôs quebrados saindo de cena. Não associamos nosso pensamento somente com esta obra, mas com a ação trazida por Marco no vídeo: uma ação que pretende reter através da materialidade aquilo que se oculta, mas que tem uma que parte que escorrega pelas mãos.

[327] Referimo-nos aos rabiscos de comandos de teclado que orientam a edição de seus arquivos no computador.

[328] ROLLA, caderno do artista, Figura 2.

Ao refletir sobre a impermanência das coisas e sobre o vazio do cotidiano na série *Transmutações*[329], atemo-nos a um momento específico de seu fazer. Em 2017, com a cisão com a galeria Vermelho, Marco retomou seu passado em um movimento imersivo. Em sua casa-ateliê, próximo de todas as suas obras, há um retorno à liberdade do fazer e à despreocupação com o retorno financeiro de seu trabalho. Esse percurso resultou na materialização independente de um projeto antigo do artista: *O nascimento do Amor.*

Entre 2017 e 2019 acompanhamos a idealização, construção e circulação dessa obra pertencente à série que dá nome à exposição: *Transmutações*.[330] Nela, o trabalho de Marco expande-se pelas vivências de seu dia em um procedimento expansivo entre aquilo que intenciona e aquilo que estabelece enquanto modo de fazer. Criação e vida, corpo e ação, performatividade e construção tornam-se espectros que se fundem sem que consigamos propriamente separá-los. E esse procedimento didático da "tentativa de separar para compreender" parece perder sentido em um processo criativo no qual o trabalho é vida e vida é trabalho.

Na obra, a transmutação acontece a partir da experiência para com a matéria e com um pensamento sobre nossa existência humana. Compreendendo o termo nos estudos da alquimia atribui-se a inversão de um elemento em outro; na biologia – em especial na área da genética – há a formação de uma nova espécie através do acúmulo progressivo de mutações em uma espécie original. Já na análise linguística, na etimologia da língua latina há duas acepções, "*transmutatio,* no sentido de transposição (das letras); mudança, alternação, modificação, alteração, modificação", e o "transmutare no sentido de 'transportar, transferir; mudar, converter em' por via culta".[331].

Dentro dessa sobreposição de significados, em *O Nascimento do Amor,* a essência do homem coloca-se enquanto tema e processo criativo. Em relação ao tema a obra provoca através do que nos constitui enquanto ser humano. Ainda que Marco questione "O que seria mais banal do que falar do amor?[332], observa-se que a pergunta ressoa em tom retórico e tampouco requer resposta.

Ao ler a obra de Marco é preciso lembrar que, ao falar do afeto, revisitamos nossa essência. Seja do vínculo familiar, de um primeiro amor, de uma paixão, há um convite ao

---

[329] Lembramos que série, até o momento é composta por diversas pinturas de corpos que se dissipam por entre cores e formas; pelas esculturas "*Daphne ou Possessão"*, "*O Nascimento do Amor"* e "Jessé".
[330] Exposição realizada na Galeria Manoel Macedo (Belo Horizonte, MG), em 2019.
[331] HOUAISS, 2001, s/p.
[332] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.

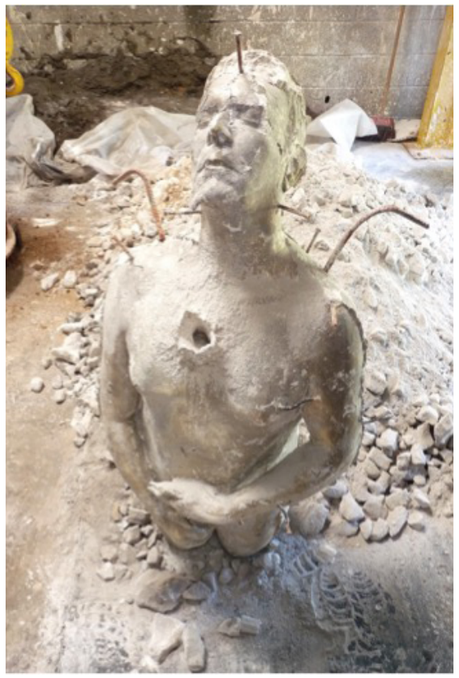


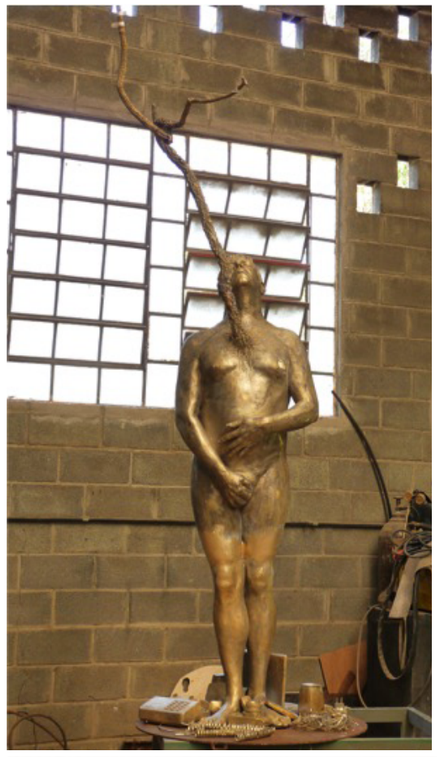
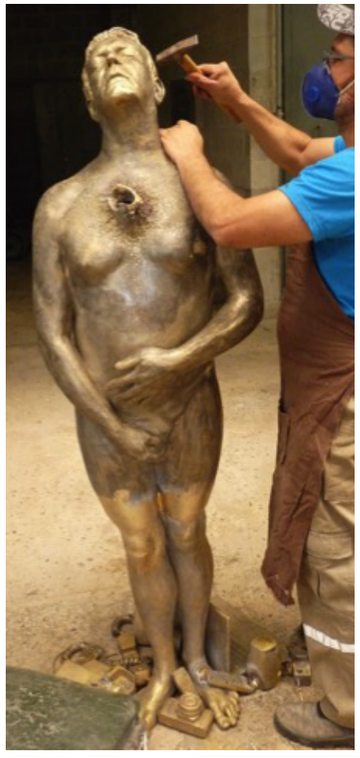
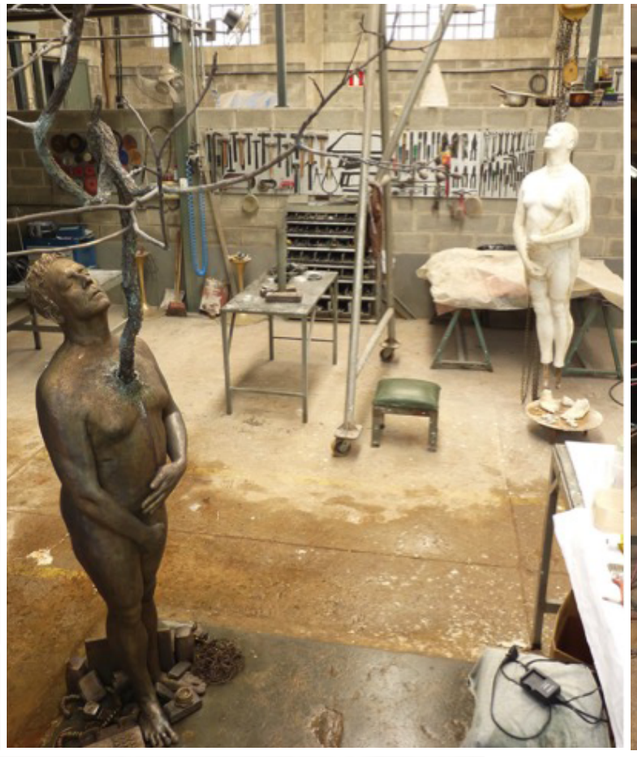
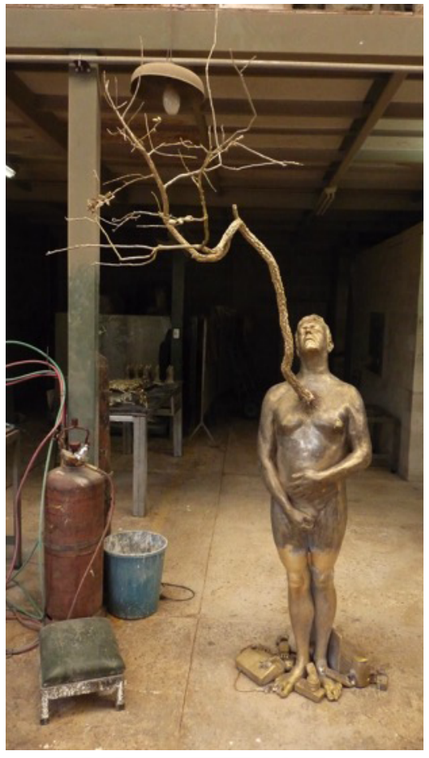
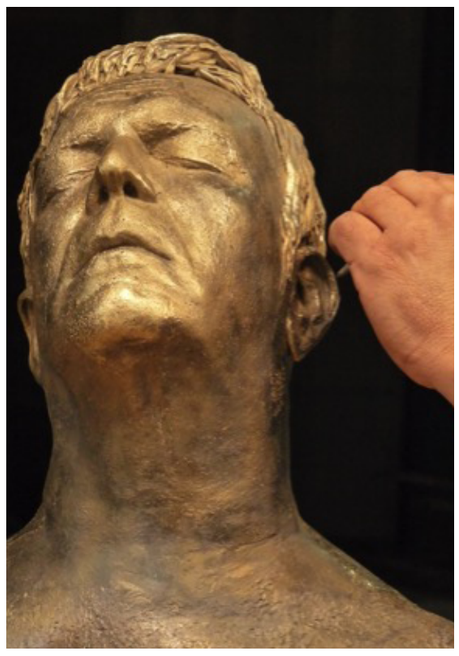
FIGURA 17 – Prancha 5 - Marco Paulo Rolla. Processo criação “O nascimento do amor”. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.



FIGURA 18 – Prancha 6 - Marco Paulo Rolla. Processo criação “O nascimento do amor”. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.





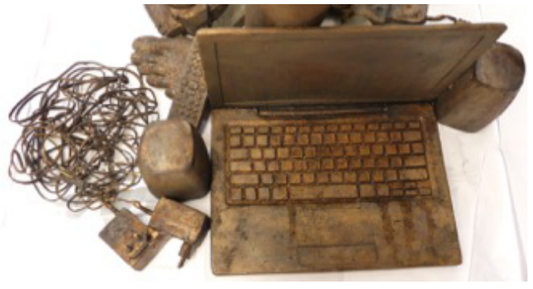



FIGURA 19 – Prancha 7 - Marco Paulo Rolla. Processo criação “O nascimento do amor”. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.

retorno daquilo que nos atravessa. O amor subjaz o que a ciência tanto tenta explicar, mas sem rigores teóricos: todos nós sentidos.

O Nascimento do amor (Figura 16) é uma ação do artista para ele mesmo e para conosco. Atinge enquanto pensamento sensível daquilo que constrói nossa intimidade e nossa essência enquanto ser humano. E é também uma ação para com a matéria na construção simbólica da transmutação de um corpo que se afasta da efemeridade.

No relato de suas intenções, Marco descreve: "Quis trazer um encontro comigo mesmo através do amor. Eu quis esmagar o sexo, como se fosse colocar para dentro. Nessa coisa que a gente acha que simboliza o amor tive a intuição de que tinha que colocar para dentro, porque o sexo é o início do homem."[333]

O contato com o amor: transmuta-se em um retorno a um renascimento a partir da reconstrução de si e amparado pelas primeiras experiências que nos constroem enquanto seres humanos. Marco busca essências: da matéria, do homem e do amor.

O Nascimento do amor é silencioso, o corpo transmuta e renasce sobre os objetos do cotidiano. Ao propor a desafiar a experiência, consolida o banal através da nobreza do bronze. Atravessa o sensível e resgata a banalidade num direcionamento ao artista que cria e é criado pela obra. É no crescimento de uma árvore do cerrado do seu peito, ainda que ressecada, que Marco figura a existência de vida, de seu nascimento nos campos de Minas Gerais, da perpetuação e da potência de nossas vidas.

Encontramos o artista em um retorno a si, no qual a necessidade de falar e pensar no amor deparam-se com aquilo que entendemos como o âmago da terra. Esse olhar íntimo constrói-se em duas vias: enquanto a essência de nossa vida (nossa existência e o amor) e com o processo material do bronze (fogo e metal incandescente).

Ao encontro do **processo** observamos outra camada da transmutação, aquela que atravessa um caminho da transformação da **matéria** em uma destruição-construção[334] (Figuras 17, 18 e 19). O uso do bronze não só traz um aspecto simbólico da retenção de uma ação, da durabilidade, mas revisita também a própria história do material. Avançando brevemente nesse percurso, Amber Erkiletian[335] lembra que com a invenção do fogo, o cobre e o chumbo foram pouco utilizados no Neolítico. Somente no quarto milênio a.C. que esses metais começaram a se disseminar pelo Mediterrâneo e pelo Médio Oriente. Para conseguir altas temperaturas,

[333] ROLLA, 2017. Palestra sobre o processo criativo do trabalho realizada no dia 22 de novembro de 2017.
[334] Como afirma Rolla: "Você tem que realmente destruir uma coisa para que outra aconteça". (ROLLA. Entrevista nossa).
[335] ERKILETIAN,, 2004, p. 208-210.

utilizavam correntes de vento já usadas no desenvolvimento da cerâmica. Posteriormente, com a descoberta do cobre e a dificuldade para sua modelagem e definição – devido a sua viscosidade –, procurou-se misturar metais em busca de maior precisão e resistência.

A partir de então, a liga entre o estanho e o cobre, conhecida como bronze, passou a ser amplamente utilizada desde o Mar Egeu até a Mesopotâmia. Com o desenvolvimento de moldes e da técnica em cera perdida, ela foi passada dos gregos para os romanos, que utilizaram o metal na feitura de monumentos religiosos e esculturas. Enquanto na Idade Média houve uma diminuição do número de fundições, elas ressurgiram no Renascimento, em parte, pelo interesse nos ideais greco-romanos.

Como lembra Nicolau Abrantes, no Brasil a fundição instaurada através da colonização portuguesa, foi fomentada no século XVIII nos cursos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Fundado em 1873, o objetivo era capacitar os trabalhadores da indústria formando artesãos, escultores e restauradores. Conquanto, a partir do século XX, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, as fundições passaram a trabalhar de modo independente; já que o uso de peças de bronze diminuiu vertiginosamente[336].

Essa obra de Rolla revista não somente esta história, mas também uma experiência fenomenológica com a fundição. Entre o fogo e o metal, há nas palavras do artista "uma energia do centro da terra que se materializa na experimentação com uma instabilidade radical, como um choque"[337]. Eis que encontramos no anúncio de Rolla um dos motivos para a escolha do bronze nessa relação intrínseca entre processo e obra.

A "instabilidade radical" descrita por Rolla contrapõe a ação capturada e consolidada em bronze com o gesto de um ser que ao esmagar seu pênis, ativa seus músculos em um tensionamento. Para que realizasse sua intenção de "uma fotografia feita em bronze"[338] , o artista retirou o molde de seu corpo integralmente. Tal como descreve:

> (...) ali dentro (do molde) teve uma meditação e desde quando entrei no trabalho eu já sabia. Há uma importância em saber se submeter. Eu estava fazendo um trabalho de performance dentro da escultura, por isso, resolvi fazer um molde único no mesmo dia. (…) Decidi viver naquele escuro numa tentativa de autoconhecimento.[339]

[336] ABRANTES, Nicolau. *A história da fundição artística no Brasil*. Rio de Janeiro: Liboreto Fundição Artística, 1979.
[337] ROLLA. Entrevista nossa.
[338] ROLLA. Entrevista nossa.
[339] ROLLA. Entrevista nossa.

Parafraseando o artista, uma hora para os pés e mais uma para a cabeça, foram tranquilas diante das três horas e meia do controle muscular que teve que exercer em seu tronco.[340] Tentando transmitir vivacidade através de seu corpo, o controle muscular deu lugar à perda de sensibilidade tátil, resultando na sensação de flutuação.

O nascimento do amor é uma proposição de performance-bronze [sic][341] e para compreender isso é fundamental levar em conta que para Rolla:

> A arte imita a vida e a vida imita a arte. A primeira afirmação foi cunhada por Aristóteles no livro *Física*, Vol. II, e influenciou muito do que se fazia na arte da antiguidade clássica até os impressionistas; a segunda foi um trocadilho espelhado que fiz para relativizar nosso momento global de vida pandêmica e imaginar este momento como uma grande performance na vida. [342]

Essa extensão entre arte e vida através de um constante estado de processo artístico, há no ato de experienciar o presente seu vínculo primordial com sua essência. Nessa construção para um "tempo performático" [sic][343] há em seu corpo a experiência de suas ações[344] nas quais o corpo subverte a lógica entre uma aceleração ou desaceleração do tempo. Nesse tensionamento entre ser e estar, a o ato de lidar com o cotidiano pode ser constantemente invertido e potencializado enquanto uma experimentação para seu processo, sua obra.

Marco revisita o processo enquanto obra. Nesse processo, a ação performática é retomada através daquilo que mencionamos anteriormente enquanto "estado de processo"[345], no qual a materialização da obra em bronze é apenas uma parte da obra. Afinal, ainda que poucos tenham visto sua performance durante o processo, foi ali, na retirada do molde, que parte da obra aconteceu. Cientes de que isso ocorreu enquanto uma intenção do artista, essa atitude, sem dúvida, partiu de sua experiência com a fundição artística.

Para a execução desse projeto, Marco contou com o auxílio técnico com a fundição coordenada por Ana Vládia[346]. Essa parceria resulta em uma imersão na fundição artística de Vládia por nove meses, onde Rolla aprendeu a lidar com parte do processo da cera perdida, ajustando especialmente os detalhes finais antes da materialização no bronze.

---

[340] ROLLA. Entrevista nossa.
[341] ROLLA. Entrevista nossa.
[342] ROLLA. Entrevista nossa.
[343] ROLLA. Entrevista nossa.
[344] Referimo-nos aqui a ações de performance do artista.
[345] Ver capítulo "Por um conceito de trabalho".
[346] Responsável pela fundição artística localizada em Contagem, Minas Gerais.

Para a fundidora, o artista "permitiu a experiência sobre seu corpo"[347] e somente através da confiança mútua que o trabalho de reproduzir em bronze seu corpo completo foi possível.[348] O acompanhamento de Marco Paulo em todo o processo criativo, embora as decisões técnicas tenham sido compartilhadas, reconstrói uma modalidade de trabalho utilizada pelo artista, na qual a autonomia e a terceirização do fazer de Rolla se misturam.

Revisitando o compartilhamento do fazer, nesse encontro com o ofício de Ana Vládia, a fundidora relata que:

> (…) minha fundição tem a bandeira de resgatar os artistas dentro das fundições como era no começo do século passado, não só de fundição de cemitério, mas de criação, os artistas andavam dentro da fundição, eles sabiam como funcionava o processo e a criação era mais rica. Você não tem que ter uma fundição, os artistas não têm que ter uma fundição, o artista não tem que ter uma pedreira e ir lá ficar esculpindo completamente aquela pedra. Ele tem, mas ele tem porque ele tem esse anseio de buscar matérias. Então tem que ter a gente, que somos nós, a Arte e o Ofício. Então nós aprendemos o ofício com os antigos e por isso que temos essa gama toda, por que os antigos tinham essa coisa de trocar informações e no mesmo espaço fazia pedra, fazia bronze. (...) Então quando você passa a entender como funciona o molde, como funciona a reprodução, como funciona o processo até o final da história você sabe o que quer que aconteça na próxima obra. [349]

Esse incômodo da fundidora baseia-se naquilo que por muitos anos era basilar no ofício da fundição. Para empreender uma análise sobre essa inquietação de Vládia, revisitamos o fazer manual analisado pelo sociólogo Richard Sennet, no livro *O artífice.* Ainda que o autor baseie-se, sobretudo através dos artífices, em sua abordagem todo fazer manual envolve uma perícia artesanal**.** Da língua alemã, *handwerk*; na francesa *artisanal*; e na inglesa *statecraft*;[350] há na construção de Sennet uma atribuição a um engajamento do fazer manual que não se vincula somente com o fazer do carpinteiro, por exemplo.

Para entender o que o sociólogo propõe, recuperamos, em primeiro momento, sua crítica à separação entre *Homo fazer* e *Animal laborans,* discutido por Arendt no livro *A condição humana.*

Aluno de Arendt por longos anos, embora reconheça que a autora teve muita influência em seu modo de pensar, para Sennet, a filósofa não compreendera muito o fazer do nosso tempo.

---

[347] VLÁDIA, 2018. Entrevista nossa.
[348] Em 35 anos de experiência, Vládia declarou que nunca tinha experienciado uma modelagem com tal complexidade, por isso, outra parceria foi criada com um artífice de Congonhas. [348]
[349] VLÁDIA, 2018. Entrevista nossa.
[350] SENNET, 2012, p. 30.

Enquanto na expressão latina *Homo faber* encontramos a acepção "homem que faz"[351], o *Animal laborans* direciona-se àquele "que toma um trabalho pelo fim em si mesmo" [352]. Em Arendt, há uma superioridade do *Homo faber* em detrimento ao *Animal laborans*, o que para Sennet é compreendido enquanto a sobreposição daquele que pensa sobre aquele que faz.

A partir disso, Sennet propõe uma discussão de que o pensar não é superior ao fazer levando em conta que o *Animal laborans* possuiria a capacidade de refletir sobre sua prática. Em sua análise sobre as guildas e a lógica estruturada nas oficinas de olaria e de madeira, estabelece um percurso histórico em que o talento é posto como subserviente à prática constante. Nessa estrutura, o que separava a passagem de aprendiz à posição de mestre era estratificado em tempo de trabalho: depois de sete anos, um aprendiz tornava-se oficial. E este, com mais dez anos, por fim, tornar-se-ia mestre.

Esse percurso histórico das oficinas atravessa uma questão ética entre o trabalho e que tinha como objetivo manter a estrutura coesa e unida. [353] Contudo, o que interessa é a observação de que entre a autonomia e a autoridade do mestre, havia uma **consciência material.**

Essa consciência material para Sennet permanece na prática constante do artesão. Ao se debruçar por um longo período de tempo sobre a mesma materialidade há algo que surge da prática. Na vinculação entre aquele que faz e aquele que reflete sobre, o autor pergunta "se teríamos consciência das palavras da mesma maneira como sentimos algo pelo toque?"[354]. Essa reflexão resulta na defesa de que há uma parte do fazer manual que permanece e que não é possível ensinar através das palavras.

Resgatamos, portanto, aquilo que o sociólogo aponta enquanto prejuízo da separação entre mão e pensamento. O hábito do ofício e a experiência com a metamorfose da matéria trouxeram para Vládia um **conhecimento tácito**. E este parece ser um dos pontos principais para a inquietação da fundidora com as demandas dos artistas em sua fundição.

Antes de avaliar o incômodo, para compreender em que consiste o **conhecimento tácito** proposto por Sennet, convido ao leitor a acompanhar-me em um rápido exemplo do meu cotidiano.

---

[351] *Ibidem*, p. 17.
[352] *Ibidem*, p. 16.
[353] Embora todas as discussões éticas e da construção das redes de contato dessa estrutura sejam abordadas pelo sociólogo, citamos aqui apenas um convite ao leitor curioso para que recorra a este livro caso queira aprofundar-se mais nessa história.
[354] *Ibidem*, p. 138. Para fazer essa pergunta, Sennet utiliza o exemplo da imagem de uma cirurgia do intestino que teria sido apresentada em uma reunião de cirurgiões. Ao entrar nesse auditório depois da palestra, aquela imagem foi abordada pelo sociólogo enquanto a relação entre o toque e a imaginação do tocar.

Meu sogro por muitos anos fez quibes para vender e não costumava passar a receita para qualquer pessoa. Não discuto aqui seus motivos, mas lembro-me que, depois de muitos anos visitando-o, enfim ele me deu a receita. Muito animada, acompanhei o passo a passo até que chegou o momento de dar o formato. Ele mostrava e dizia: "Ó, ó, tá vendo. É só fazer assim: roda as mãos e faz uma bolinha. Depois você vai pressionando um pouco e achatando as bordas. Alisa no final e coloca na geladeira" [sic][355]. Pois bem, eu vi e entendi. Ou melhor, achava que havia compreendido. Fui tentar repetir aquilo que era feito com tanta agilidade e precisão e entendi que havia algo a mais. Havia algo que aquelas mãos entendiam, que falhou comigo, e tampouco foi por falta de comunicação com o Zé Roberto. Ao longo desses anos, fiz várias receitas e definitivamente, ainda que eu tenha melhorado muito, nunca consegui a constância da igualdade entre as formas que eram reservadas naquela experiência das mãos.

Eis que provavelmente você, leitor, nesse momento, vai se lembrar de alguma experiência particular. Dessas coisas que o hábito prolongado constrói. Uma habilidade que não é talento, mas dedicação. Daquilo que está numa consciência para com o material e que não se explica através da fala nem de acompanhar alguém fazendo. Referimo-nos a algo que provém da relação pertinente entre a mão e a mente.

Assim, retomando o ofício da fundição artística de Vládia, é ao entender as possibilidades que a matéria permite que Vládia mostra-se frustrada, ainda que saiba de seu conhecimento tácito e que suas parcerias com outros artistas não se vinculam ao ensinamento da fundição. A sensação atravessa a perda de relação com a experiência material e com uma lacuna de contato com o artista que reverbera nas escolhas das possibilidades técnicas que a fundição permite.

Diferente da imersão que Rolla realizou em *O nascimento do amor*, a maioria de suas encomendas reproduz uma lógica da Revolução Industrial. Ora, como elenca Sennet, com a divisão das profissões principalmente através do fordismo, houve uma segregação da especialização das profissões. Com isso, a fragmentação dos saberes resultou posteriormente no que vivemos em relação à terceirização do fazer. Indo ao encontro de uma visão ampla das profissões, a **terceirização** repercute, em primeiro momento, no uso da contratação de profissionais para uma diminuição de custos e, posteriormente, para a consolidação do aumento da produção.

Essa situação não se afirma de forma simples na construção dos modos de fazer do artista, afinal outros fatores somam-se a tal noção. Contudo, antes de avançarmos sobre as

[355] ARAÚJO, 2017. Conversas pessoais da autora.

questões, a relação empreendida por Rolla avança justamente na aproximação com o ato de fazer. Uma aproximação que mistura seu fazer com uma experiência do outro.

Quando Vládia reclama que os artistas somente encomendam e não acompanham o processo da fundição, como ela bem descreve, não é o ato de ensinar que ela requer ao artista, mas ao saber da técnica e das possibilidades que no processo acontecem, ela percebe que uma parte das escolhas escapa pelas mãos dos artistas. Ainda que possa parecer saudosista, Vládia compreende a força da matéria e em sua solidão do fazer da fundição, nos casos em que recebe somente uma encomenda, acaba por decidir detalhes técnicos do processo.

Nesse anúncio de Vládia ressoa naquilo que Sennet descreveu sobre os processos de cooperação que alicerçaram o fazer nas guildas. Esses artesãos tornaram-se "habilidosos no fazer coisas que se aplicam à vida social. O processo se dá no **corpo do artesão**; o jargão das ciências sociais faz essa ligação entre o físico e o social com uma palavra pesada, corporificação" [356]. Para tanto, em Sennet haveria três divisões: aquelas vinculadas a um ritual; a maneira como os gestos físicos vinculam-se às relações sociais e, por fim, a uma resistência física que se liga com resistências físicas e com o que o autor nomeia de diferenças sociais.

Essa primeira acepção liga-se ao ritual do aprendizado do indivíduo que, pela insistência na repetição, aproxima-se do conhecimento tácito. Já a segunda, refere-se a uma triangulação social na oficina do artesão. Ou melhor, daquilo que é ensinado através dos gestos e não dos aspectos verbais. Entre os gestos e as expressões faciais ocorre uma cooperação que "traduzia-se em experiências físicas". E, por fim, a terceira divisão vincula-se à resistência dos materiais. Ou seja, é na necessidade de aperfeiçoamento das ferramentas que o artesão deve entender a força mínima para fazer determinado objeto. Ou melhor, como exemplifica Sennet: a substituição da faca por um bisturi possibilitou uma maior perícia técnica dos cirurgiões.

Essa articulação íntima do contato com a matéria vai de encontro com uma cooperação social. Aquela que Sennet menciona enquanto base do aprendizado técnico das oficinas ressoa na aproximação daquilo que só a experiência com o ofício traz.

Ainda que não seja uma prerrogativa para a fundição que o cliente necessariamente acompanhe tal construção, observamos aqui uma comum separação com a experiência do fazer que no agenciamento artístico vincula-se ao resultado: a materialização de um protótipo em bronze – por exemplo. Ou melhor, vincula-se naquilo que tal cliente conhece da técnica. E desta forma, tampouco conseguimos diagnosticar em que medida a terceirização de uma fundição

[356] SENNET, 2015, p. 242.

sem o contato próximo com o fazer resultaria em uma obra melhor. Contudo, essa parece não ser a questão aqui: ser melhor ou pior.

O ponto fulcral que resgatamos é que no caso de Rolla, definitivamente, seu **modo de operar** em *O nascimento do amor* não seria o mesmo se não tivesse buscado o ofício da fundição em aproximação com Ana Vládia. Rolla resgata a fundição não somente enquanto uma linguagem para materializar sua obra, **mas faz do processo deste ofício, parte do processo de sua obra.**

Observando outro processo de Rolla, esse mesmo *modus operandi* é revisitado pelo artista no caso do projeto *Pela Pele.* A obra realizada através de um convite de Tadeu Bandeira, então diretor do Centro de Arte Popular – CEMIG, em Belo Horizonte, teve seu financiamento promovido pela instituição. Com isso, o projeto de Rolla, que já existia desde 2004, consolidou-se em 2018 em uma parceria do artista com o fazer da cerâmica do Vale do Jequitinhonha.

A ceramista indicada por Bandeira[357], foi Zezinha, mulher que trabalhou toda a vida com a técnica que foi passada de geração a geração. Nascida em Campo Alegre, foi em Coqueiro do Campo que continuou a desenvolver a prática com o auxílio de sua família.[358]

Conforme Rolla descreve, a técnica é tão antiga que não se sabe ao certo de onde veio. Vinculando-se àquilo que passou pelas gerações locais, o ofício ainda hoje se entende enquanto uma forma de trabalho regional, sendo ainda hoje executado por quase 100 mulheres que vivem da venda de cerâmicas (Figura 22).

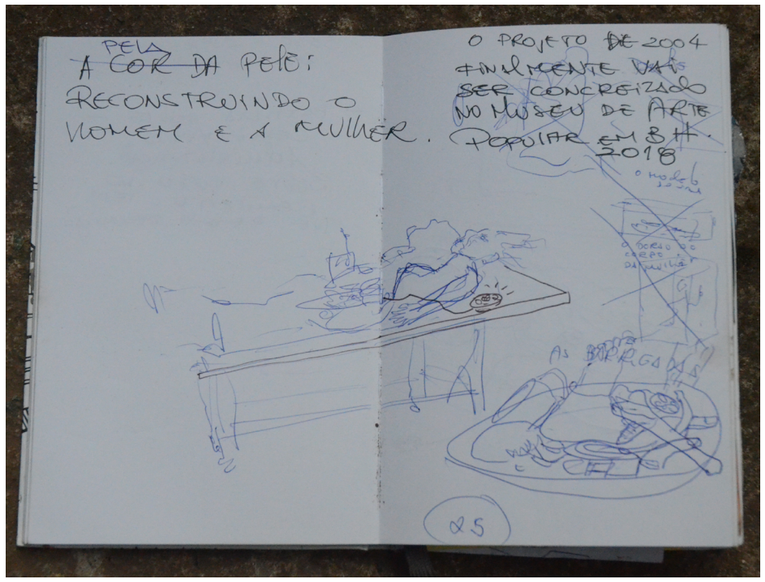
Nesta técnica, há uma singularidade que

> (...) vem desde as ferramentas ao forno, e tem seu fechamento na pintura. Sabugo de milho para esticar o barro e pedacinhos de taquara (bambu) para alisar, retirar, furar e desenhar com o oleiro. Penas e pedaços de pano para olear, conchas e colher de alumínio para raspar, facas para cortar. Os utensílios de cozinha se transformam nas ferramentas da arte. [359]

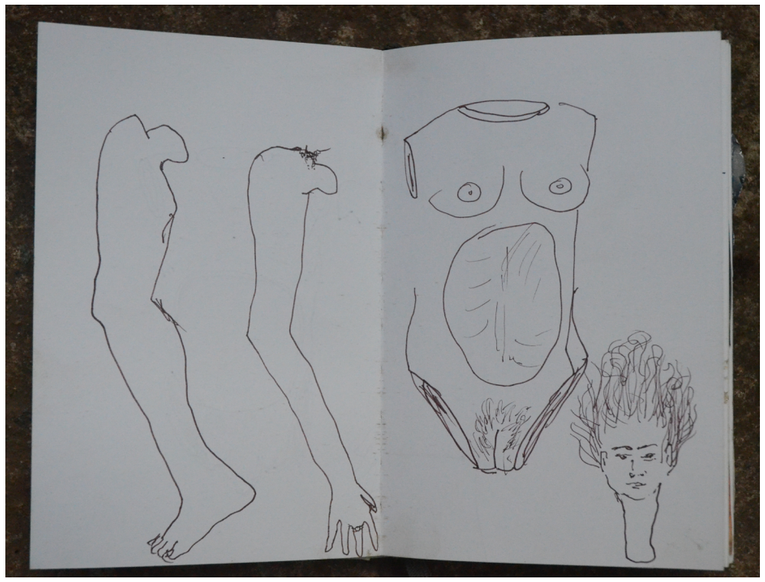
Ao revisitar essa prática, no vídeo documentário produzido por Rolla, em parceria com Joacélio Batista[360], temos um encontro com o processo do trabalho e a aproximação entre o artista e o fazer de Zezinha. Pelas **mãos da ceramista,** encontramos aquilo que anteriormente chamamos de **conhecimento tácito**. E é por essa aproximação que Rolla vivencia no processo um elo entre sua prática com cerâmica e o saber de Zezinha.

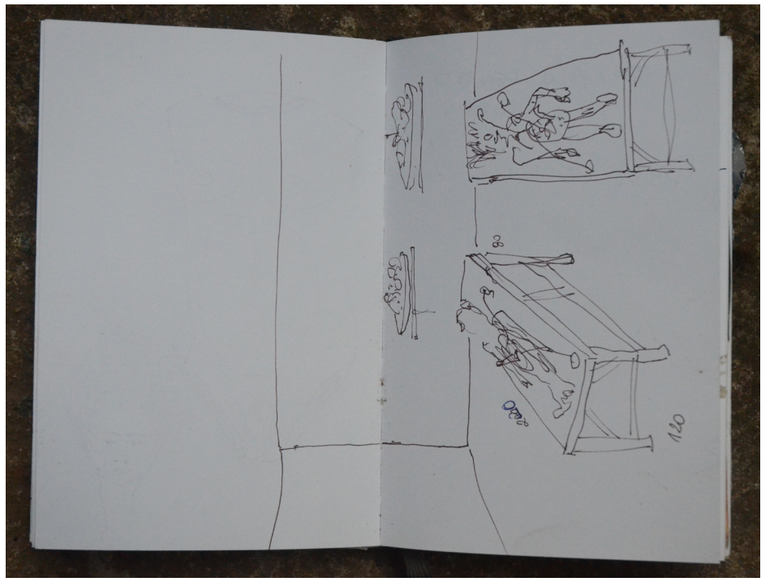
---

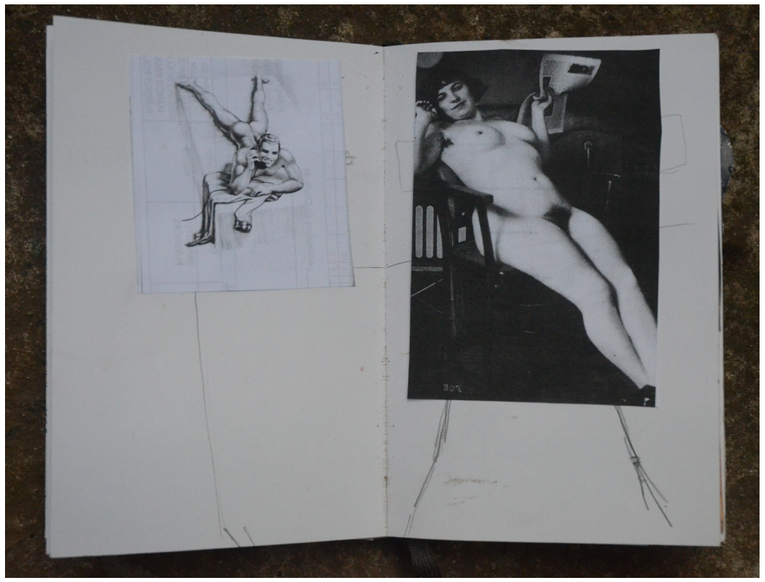
[357] BANDEIRA. Entrevista nossa.
[358] ROLLA, 2018, p. 27.
[359] *Ibidem*, *Ibid*.
[360] Documentário *Pela Pele*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e9KIbhgqzW0. Acesso em: 22 de out. de 2020.

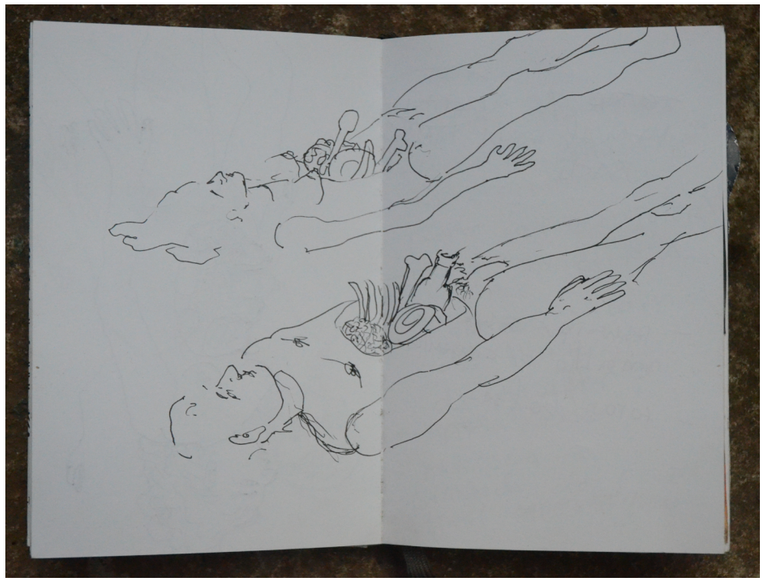












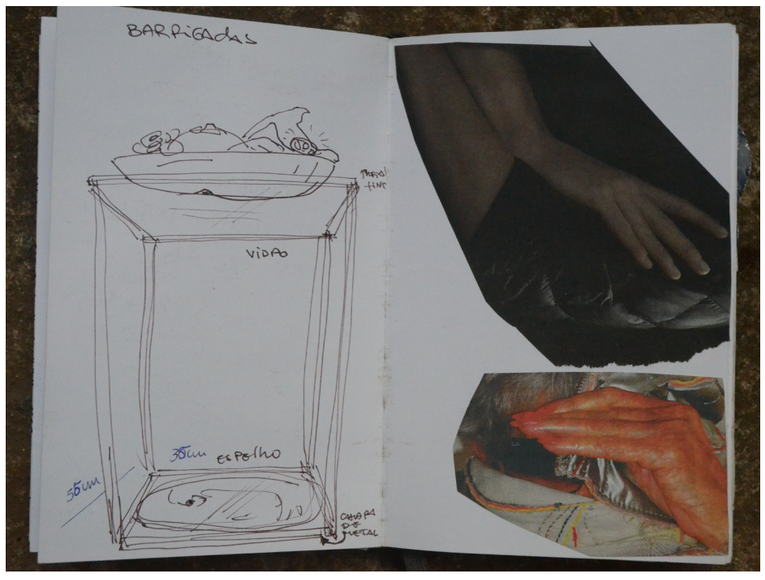
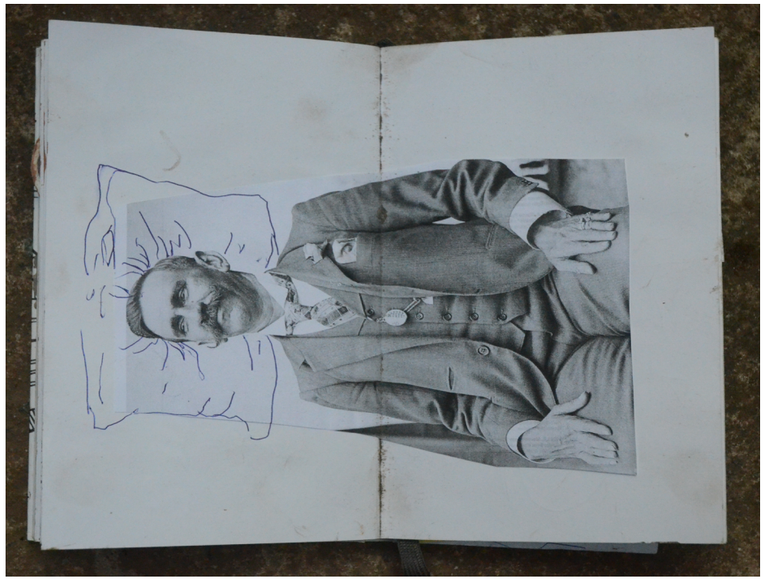


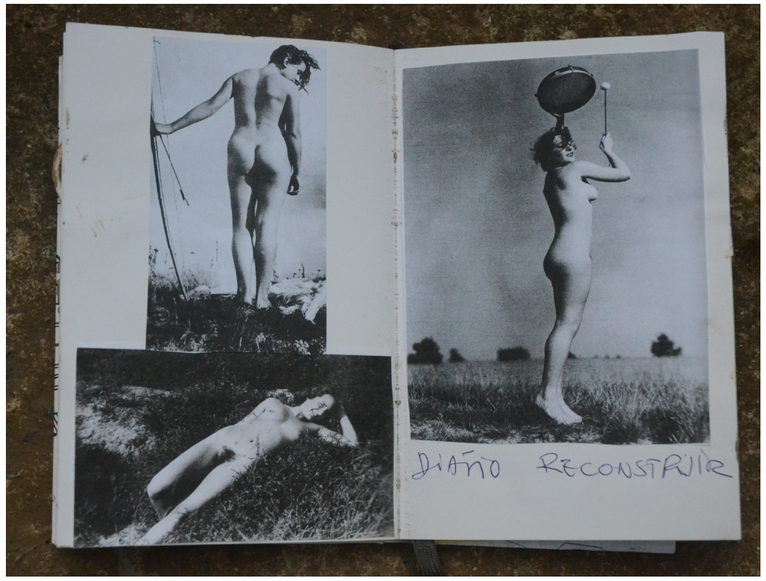


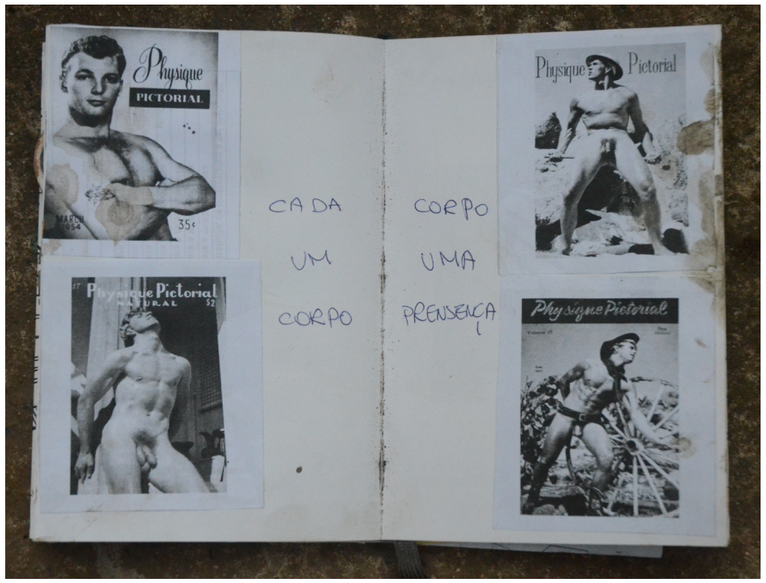


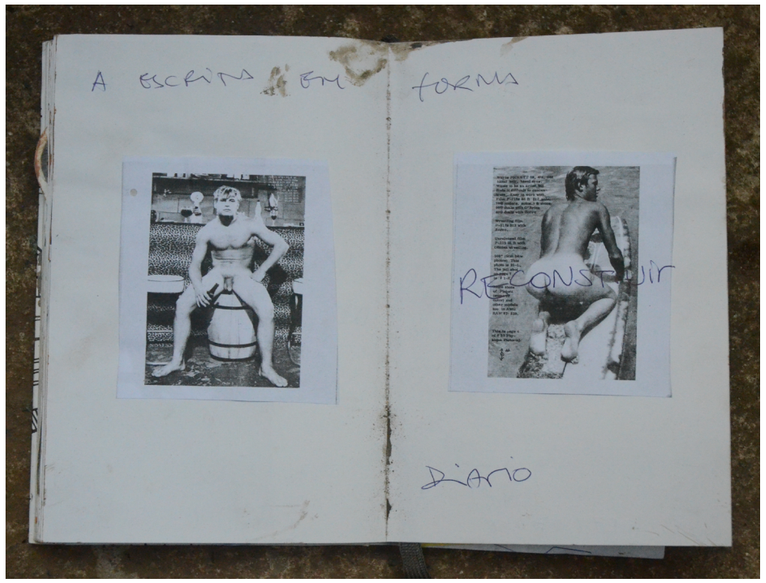
FIGURA 20 – Prancha 8 - Marco Paulo Rolla. Diário de bordo para obra “Pela Pele” – Parte 1. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.

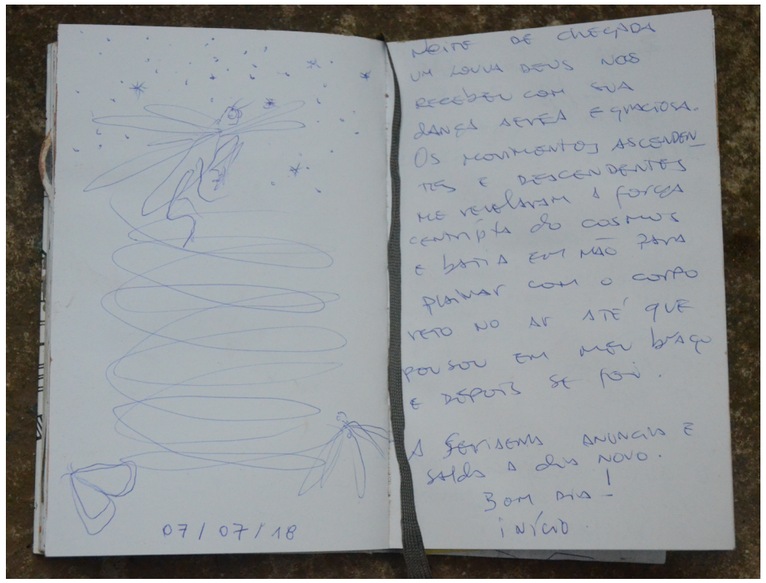


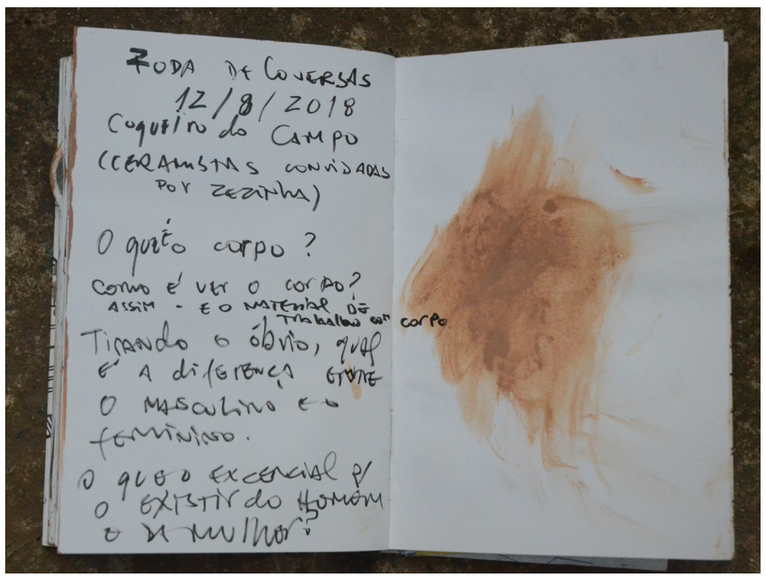


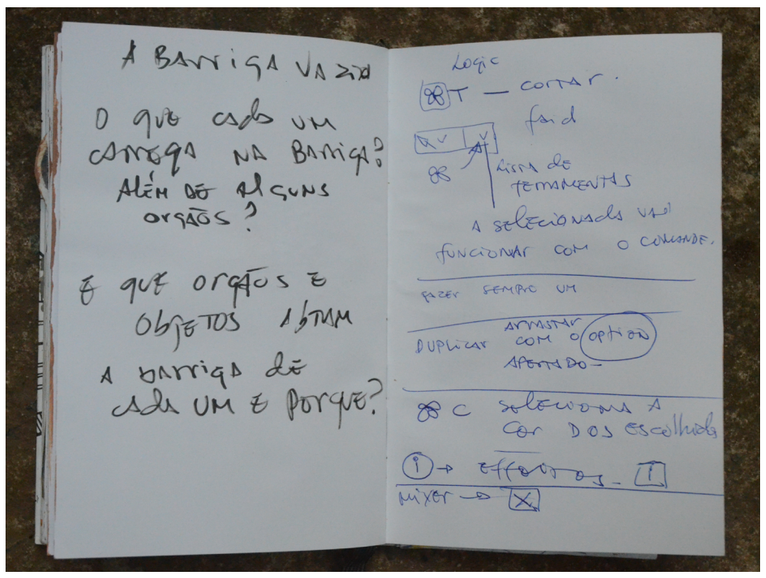












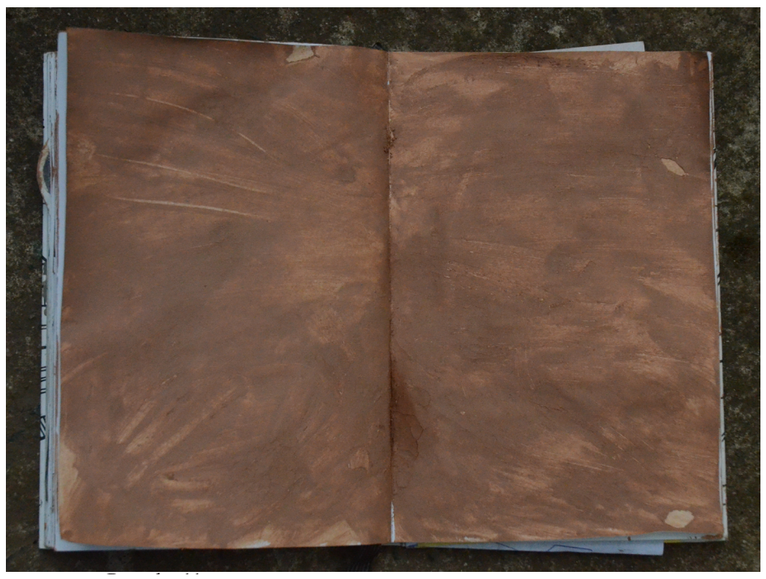


FIGURA 21 – Prancha 9 - Marco Paulo Rolla. Diário de bordo para exposição “Pela Pele” – Parte 2. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.





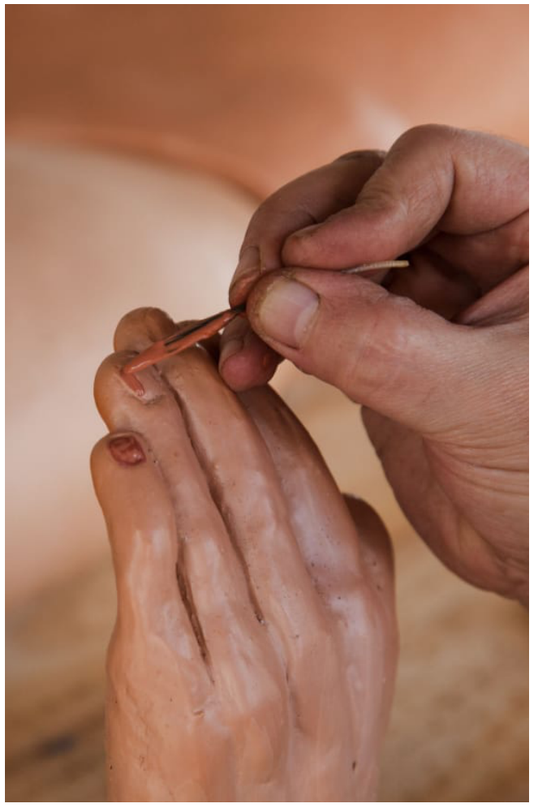








FIGURA 22 – Prancha 10 - Marco Paulo Rolla. Imagens do processo de “Pela pele”. Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.

Mais uma vez, observamos em Rolla a **prática imersiva** na vinculação entre a técnica em seu processo criativo. Ao conectar-se num retorno aos campos rurais do Vale do Jequitinhonha, Marco também retorna a suas origens. Não no sentido de ter nascido especificamente nesse lugar, mas através do cerrado e da lógica que o contexto rural impera ao silêncio, à forma de lidar com o tempo e com o consumo.

Dentro do espectro simbólico que a obra carrega, as perguntas que Rolla faz às outras ceramistas da região se sobrepõem ao campo conceitual da obra. Afinal, esse convite ao diálogo com outras pessoas, sobretudo mulheres, que trabalham há anos com essa prática revigora-se enquanto um procedimento de **arqueologia do local**. Não foi uma parceria ingênua nem pretende se justificar nas lógicas contemporâneas de contrapartidas dos projetos culturais financiados pelas leis de incentivo. Há um convite à escuta sobre o quê para essas mulheres simboliza o homem e a mulher. Sobre o que cada um desses objetos que ocupam o lugar das vísceras se coloca enquanto símbolos contemporâneos daquilo que em nosso imaginário social é construído.

Entre a pele da argila e a pele dos objetos, há um diálogo com nossas relações humanas. Aquilo que Rolla sintetizou:

> A beleza de uma vida ligada aos acontecimentos naturais nos permite reconhecer nosso eu interior pela via do sentimento particular de cada indivíduo, e do centro humano de cada corpo. Esta experiência de vida na arte tem como coluna central a possibilidade de conviver, de poder, de despolarizar popular e erudito, rural e urbano, homem e mulher, e todas as possibilidades que estas dualidades oferecem como sentido de respeito à vida e ao diálogo.[361]

Ao voltarmos nosso olhar para o modo de construção da obra de Rolla, conforme o gráfico abaixo, entendemos que a produção de uma obra pode ser autônoma e/ou dependente de serviços especializados.

Artista ---------- serviços especializados / terceirização ---------- obra

Artista ---------- autonomia ---------- obra

[361] ROLLA, 2018, p. 31.

Ainda que não concordemos com categorias arbitrárias, para proporcionar uma clareza ao proposto é necessário levar em conta os espectros que vinculam o artista à **utilização de serviços especializados/terceirização e/ou da autonomia não são unívocas *modus operandi* da criação de um artista**. Há uma estratificação que depende da obra, da intenção, de sua experiência com o mundo, de sua trajetória, de sua poética, da linguagem utilizada e, por fim, não menos importante, de sua concepção de trabalho.

Para compreender essa elaboração, é necessário lembrar que o uso do termo "**direção artística**" elencado por Nicolas Bourriaud não contempla o que observamos junto às obras e aos artistas aqui analisados.

Explicamos: o modo de trabalho da direção de arte visa o agenciamento de outras pessoas, campos, linguagens e culturas. Problematizando o lugar e o estatuto do artista na atualidade, Bourriaud aponta que o ateliê deixou de ser o lugar central da produção artística, e o artista passou a ser um intruso em outros campos, migrando da criação para percorrer sobre estruturas existentes.[362] A partir desse pressuposto modificou-se a forma com que alguns artistas lidam com sua produção:

> O artista de hoje funciona cada vez mais como um diretor. (...) trabalha exatamente como alguém que seleciona, de fato, o que vai se passar na frente da câmera. E a exposição é isso: um filme sem câmera, uma película sobre a qual registramos uma ação, uma forma. (...) Os artistas contemporâneos são, portanto, diretores, essa é a sua condição natural, quase espontânea.[363]

Ao levar em conta os casos de artistas que agenciam parcial ou completamente seu fazer em contraposição aos casos em que o artista executa manualmente suas obras: entendemos que todos são em alguma medida diretores de seus trabalhos. Ou seja, enquanto o artista das ideias dirige outros profissionais ou terceiriza sua produção é um diretor, aquele que possui o fazer manual enquanto tônica central dirige a si mesmo.

Outro motivo que levamos em conta para suspender o termo da direção artística de nosso repertório conceitual vai ao encontro do que revisitamos com o já tão conhecido *modus operandi* de Michelangelo, na Capela Sistina. Como imaginamos não ser novidade para o leitor: lembramos que o artista teve o auxílio de diversos assistentes para o projeto pictórico. Embora isso já tenha sido mencionado em diversos textos históricos e críticos ao longo dos anos, ainda que os comentários mencionem que as partes mais importantes tenham sido pintadas pelo

[362] BOURRIAUD, 2003, p. 77.
[363] *Ibidem*, p. 78.

artista, jamais saberemos como essa estratificação de seu modo de fazer foi de fato realizada. Fato é que Michelangelo, já nessa época, contava com o auxílio de outras mãos. Afinal, havia uma direção dos processos pictóricos entre aquilo que o mestre ensinava e aquilo que seus discípulos executavam.

Enquanto Michelangelo coordenava uma equipe, mas conhecia a técnica e os processos que seriam executados por essas pessoas, há nos processos contemporâneos uma desvinculação com esse conhecimento técnico. E, neste ponto, concordamos com Bourriaud que há uma diferença no que tange o campo contemporâneo. Ou seja, enquanto no Renascimento os projetos artísticos eram compostos por equipes coordenadas por um artista especialista em determinado fazer, no caso contemporâneo, ou melhor, com os artistas aqui analisados, o fazer artístico pode transitar por outros campos, linguagens, cuja técnica é desconhecida pelo artista.

Contudo, ao nos perguntarmos: não teria sido Michelangelo um "diretor" da Capela Sistina? Entendemos que o ato compartilhado poderia ser também associado a uma direção. Ou seja, a nosso ver, o uso do termo "direção" não se restringe a rigor aos casos contemporâneos.

Assim, posto em suspenção o termo, parece-nos mais profícuo analisar a modalidade do fazer de um aspecto que transita entre **autonomias** e **compartilhamentos associados à contratação de profissionais especializados.**

A **autonomia** a que nos referimos é do artista e está ligada a um fazer desprovido do auxílio de outros profissionais.[364] Para entender melhor o exposto, revisitaremos o fazer de Tatiana Blass. Observando a longa lista de exposições de Blass, tomamos como ponto de partida uma descrição de Lisete Lagnado acerca da artista. Em suas palavras descreve:

> Quem investiga a história (e quem a faz também, segundo Wilhelm Dilthey) precisa aprender a colocar em suspensão o lastro do sucesso público e dar lugar ao imponderável: tornar-se artista é um movimento que avança sozinho ziguezagueando, nem sempre fundamentado sobre o prestígio dos convites institucionais destinados a rechear currículos.[365]

Ao encontro desse movimento em ziguezague analisando a fala da artista, o preenchimento curricular de Blass pendula entre suas escolhas artísticas sob duas regras:

[364] Destaca-se que não consideramos aqui a terceirização da moldura. Cientes da grande potência que ela acarreta, tal como Tassinari já apontava no projeto moderno, referimo-nos àquelas que somente agregam um acabamento e que, na maioria das vezes, desaparecem das imagens dos livros de história da arte. Entendemos, portanto, que o caso da moldura acarretaria em um estudo paralelo e que por não ser um fator preponderante nas obras dos artistas que analisamos, optamos por não avançar sobre essa relação.
[365] LAGNADO, 2016, p. 20.

prática de ateliê e demandas institucionais/galerias.[366]

Nessa divisão didática é necessário levar em conta que a artista reserva sua autonomia no seu fazer pictórico. Enquanto a pintura vincula-se ao fazer manual, as demandas institucionais estratificam-se no que chamamos de terceirização do fazer.

Antes de investigar essa segunda vertente, é à pintura que Blass devota um tempo delongado e pertinente entre aquilo que intenciona e aquilo que a própria fatura requer. Conforme mencionado anteriormente,[367] em seu processo de construção, a artista conecta sua criação pictórica a uma solução de frustrações. Essa forma de lidar com o processo é um encontro com uma dinâmica entre sua mão e sua mente; entre aquilo que a artista pinta e aquilo que intenciona enquanto obra.

Avançando sobre a organização de seus documentos processuais, diferente de Rolla que mantém anotações em diários de bordo/cadernos de artista; Blass também utiliza desse espaço em algumas de suas criações, mas comumente utiliza folhas soltas, que estratificam uma possibilidade outra de visualização de suas notas – o que inclusive revela a possibilidade de um embaralhamento. Aliado a isso, seu processo é meticulosamente organizado em arquivos em seu computador, com cópias de segurança em drives virtuais.

Essa sistematização por projeto e/ou por obra alicerçam pastas com imagens de referências; inspirações e aquilo que pode auxiliar a artista na construção do seu pensar e outra em que vai colocando as imagens de seu processo pictórico. No caso dos processos pictóricos, as imagens ali colocadas servem de auxílio para suas ideias e a construção das formas. Já no caso das demandas institucionais, encontramos desde uma seleção de imagens que servem de referências sobre o que fazer e o que não fazer. Além de contemplar as etapas de seus projetos feitos no *Adobe InDesing* ou no *Adobe Photoshop*. Ainda que utilize esse espaço virtual para sua organização imagética, observamos em alguns casos interferências de um desenho feito de modo improvisado. Essa alternativa estratégica de Blass burla qualquer dificuldade técnica ou limitadora do *software*.

No caso da série *Acidentes* (Figuras 7, 8 e 9), as fotografias das pinturas em processo passam, por vezes, pela utilização do *software Photoshop* para testar cores e formas, no qual ocorre uma aproximação da imagem digital que, por vezes, é projetada sobre a tela já pintada. Aqui não há a contratação de serviços especializados e é a artista quem determina todas as etapas do processo nessa **autonomia do fazer.**

---

[366] BLASS. Entrevista nossa.
[367] Ver capítulo "A intenção do artista" no qual apresentamos a discussão sobre a frustração enquanto regra poética de Blass.

O tempo do fazer ressurge aqui enquanto tema e processo. Embora essa dita suspensão do tempo seja uma constante reflexão em suas obras, a **noção de autonomia** não se vincula necessariamente ao tempo delongado, embora seja muito comum que o artista ao optar pelo modo de fazer autônomo gaste mais tempo de sua vida.

Ademais, cientes de que há muito é construída essa aproximação entre o fazer manual e o artista, a concepção da autonomia enquanto modo de fazer não deve ser compreendida como **a única maneira ou a mais coerente para o "ser artista"**. Ainda que reconheçamos que em uma escolha racional, a articulação entre mão e mente seria o modo de trabalho mais remoto de que temos notícias.

Nos processos pictóricos de Blass, o tempo atravessa uma busca pela associação entre ideia e a matéria, o que é proveniente da prática – e não ditado pela teoria. Essa atenção ao tempo vincula-se na prática de cada pintura, que muitas vezes é lenta e exige uma constante pesquisa técnica reverberando na expressão artística.

Indo ao encontro com este fazer, a ciência moderna tentaria até hoje justificar a aproximação entre a **mão e a mente**. Sennet revisita as pesquisas de Charles Bell que diziam que o uso da mão criou alterações no cérebro e não alterações na sua estrutura, e as argumentações de John Napier que determinavam que a oposição entre o polegar e os demais dedos teria possibilitado que a mão ficasse mais articulada para embasar sua argumentação sobre esse diálogo entre a mão e o cérebro.

Sennet recorre ao pensamento sobre a **preensão** para exemplificar o que o sociólogo nomeia de evolução. Para entender o proposto, é necessário lembrar que a preensão consiste no movimento de agarrar algo com as mãos e, através da consciência daquilo que pode acontecer, o largamos. Um exemplo do cotidiano pode ser atribuído quando pegamos um copo de café muito quente e o colocamos novamente na mesa para esperar que esfrie um pouco. Afinal, ao reconhecer a temperatura quente, sabemos que se continuarmos com aquilo nas mãos iremos nos queimar.

Neste sentido essa relação que se vincula a "não esperamos para pensar até que todas as informações estejam à mão"[368] em que "antecipamos o significado"[369], resulta naquilo que Sennet sintetizou: "A preensão indica um estado de alerta"[370]. Tendo em vista este atributo, o autor observa que ele representaria o conhecimento abstrato no qual "o que a mão sabe é o que

[368] SENNETT, 2012, p. 174.
[369] *Ibid*., *Ibidem*.
[370] *Ibid*., *Ibidem*.

a mão faz"[371]. Destarte, a autonomia do artista articula através do fazer manual uma vinculação entre a mão e a mente na materialização do fazer.

A partir de sua visão pragmática, Sennet sustenta ainda que para a execução é fundamental a experiência. Destrinchando o conceito de experiência pela etimologia da língua alemã, Sennett afirma que a palavra se divide em "*Erlebnis* e *Erfahrung*. A primeira designa um acontecimento ou relação que causa uma impressão emocional íntima, a segunda, um fato, ação ou relação que nos volta para fora e antes requer a habilidade que sensibilidade"[372]. Nessa abordagem, para o autor, corre-se o risco de cair no instrumentalismo se focarmos somente no *Erfahrung.* todavia, é nessa volta para o exterior que o artífice trabalha. E ainda que não interessa aqui avançar na discussão sobre a separação entre a arte e o artesanato; observamos que essa proximidade do ofício do artista com o fazer manual revisita esse lugar da prática constante e daquele que experimenta técnicas e materiais. Conflui-se, portanto, o que anteriormente mencionamos: para pensar a experiência do artista é necessário lembrar que ele atravessa dois momentos: como fazê-la e como tê-la.

Como visto, a **autonomia do fazer** requer uma experiência com o saber técnico e o conhecimento tácito das materialidades. Embora Sennett ao referir-se ao conhecimento tácito discorra sobre a perícia técnica do bem-acabado, observamos que, no caso de Blass, é a autonomia da artista quem define o acabamento. Assim, não é prudente nem pertinente atribuir a noção de acabamento às obras de arte, afinal esse fator alinha-se à intenção do artista e a uma subjetividade que compõem sua poética e a construção simbólica das obras.

Contudo, ao revisitarmos as demandas de trabalho do Blass, recuperamos uma possibilidade daquilo que a construção institucional permite ao artista: dinheiro para realizar suas pesquisas.

De modo distinto, o vetor da criação associado ao recebimento de encomendas dá-se por uma ordem do outro, a dizer institucional/curatorial. Seja através de residência ou exposição coletiva com determinado tema, o fio condutor do fazer já é predeterminado e costumeiramente possui um prazo específico para ser executado. Blass relata que esse vetor é comum em sua trajetória, o que é absorvido em seus processos criativos de forma fluida. Aqui, observa-se que a inspiração é utilizada de forma mais racional, tal como na declaração em que afirma: "Eu sento e digo, vou ter ideias". Para auxiliar o processo, após saber a temática da obra comissionada, a artista revisita seus diários de bordo com diversas anotações e de suas coleções de imagem que arquiva em pastas no seu computador.

---

[371] *Ibidem*, p. 176.
[372] *Ibidem,* p. 321.

Ora, a inspiração aqui acontece, mas a artista absorve o controle do processo de forma consciente. Não espera por uma ideia através do ócio e constitui o fator-tempo como um limite ao fazer. Ainda que revisite seus cadernos e seleção de imagens para encontrar dentro de sua poética algo que se relacione com o tema proposta, cria uma regra racional da sua forma de criar.

Ao encontro disso, Fayga Ostrower ao se debruçar sobre o processo criativo e sobre a elaboração de obras afirma:

> No trabalho, o homem intui. Age, transforma, configura, intuindo. O caminho em toda tarefa será novo e necessariamente diferente. Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê diante de encruzilhadas.[373]

Essas encruzilhadas seriam para Ostrower um momento do processo em que o artista não sabe necessariamente para onde vai. Perfaz-se assim, em partes uma falta de controle do artista já que a matéria se modifica, e o autor precisa lidar com essas questões já que para ela "ao nível de intenções nenhuma obra pode ser avaliada"[374].

Concordamos com Ostrower de que em grande parte dos casos o artista não pode justificar suas ações ou defini-las em conceitos. Contudo, na medida em que o artista trabalha, ele passa a ter um maior controle processual e aproxima-se mais de suas intenções. Ademais, a dedicação do trabalho de Blass não condiz somente com o aprendizado técnico, mas indica um conhecimento da arte e de seus processos que corroboram para uma aproximação de intenções que consolidem um sentido simbólico mais elaborado em relação ao mundo e ao campo artístico.[375]

Concordamos com Ostrower quando afirma que "pensar a inspiração como um instante aleatório que venha a desencadear o processo criativo é uma noção romântica. Não há como a inspiração ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente"[376]. Ora, reiteramos que a inspiração atravessa o fazer de Blass tanto no sentido da sua dedicação ao fazer sem estar vinculado à alguma exposição, bem como no caso em que este dado já é predeterminado. Em ambos os casos a ação racional perante o processo incide no que Ostrower já anunciava: "O indivíduo não precisa buscar inspirações.

---

[373] OSTROWER, 2004, p. 70.
[374] *Ibidem*, p. 71.
[375] Sabe-se que nem sempre isso acontece e que essa passagem não acontece com todos os artistas, mas se é no processo de uma involução que o processo se expande, há uma necessidade de insistência e constância do fazer para que o artista se aproxime de suas intenções.
[376] *Ibidem*, p. 72.

Ele se apoia em sua capacidade de intuir nas profundezas da concentração em que elabora seu trabalho".[377]

Ainda que Ostrower não aponte uma definição ao termo trabalho, sua análise do fazer artístico indica a necessidade da prática artística enquanto um vetor determinante. Contudo, essa associação não implica que o artista que terceiriza sua prática não teria que praticar. Ou seja, o que anunciamos aqui é que ainda que o artista terceirize parte ou completamente sua obra ele precisa de uma prática constante de construção de ideias e experimentações, ainda que seja contratando outros profissionais e/ou coordenando equipes.

Desta forma, as instalações de Blass aproximam-se, em muitos momentos, desse *modus operandi*, já que o fator tempo requer a agilidade do processo e a realização de instalações. Entretanto, outras necessitam de mão de obra de profissionais para que sejam executadas. A exemplo disso, citamos a instalação *Vaga* (Figura 23), realizada em 2012, na Galeria Millan. A fim de "evidenciar o tempo perdido"[378], Tatiana enterrou parcialmente um carro na frente da galeria. Para realizar a obra, contratou profissionais que cavassem e uma empresa que concretasse o carro na altura da calçada.

Em *Vaga*, a coordenação de uma equipe foi imprescindível já que seria, por motivos óbvios, impossível que a artista enterrasse um carro sozinha. Contudo, a contratação de serviços especializados, no caso de Vitrine sem descanso (Figura 24) vincula-se a outro objetivo. Aqui, a operação da parceria se deu através da consulta técnica com um fotógrafo, para resolver a temperatura da luz necessária para o derretimento da cera. Alicerçada à construção do molde, Blass estabeleceu uma parceria com a fundição na grande São Paulo a fim de contratar o trabalho de modelagem em cera. Ou seja, nesse caso, a terceirização desta obra ocorreu por duas vias: em uma consulta técnica de detalhes para a construção da obra e na feitura da modelagem do corpo humano em cera.

Ainda que ambas sejam provenientes de sua experiência com a matéria, mesmo que a artista tivesse tais conhecimentos e hipoteticamente tivesse executado a obra de maneira autônoma, sua intenção não foi impactada pelo auxílio técnico prestado, mas viabilizada.

Destarte, no caso dessas duas obras de Blass, percebemos que a terceirização do fazer se fortalece em dois formatos: 1- na impossibilidade técnica do trabalho ser realizado por uma única pessoa e 2- no auxílio técnico para executar uma obra com determinada linguagem que o artista não possui conhecimento.

---

[377] *Ibidem*, p. 74.
[378] BLASS, 2012, s.p.



FIGURA 23 – Tatiana Blass. *Vaga*. Carro Mazda e fulget. 150x300x500cm, 2012. Galeria Millan | Fotos Everton Ballardin. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/60.

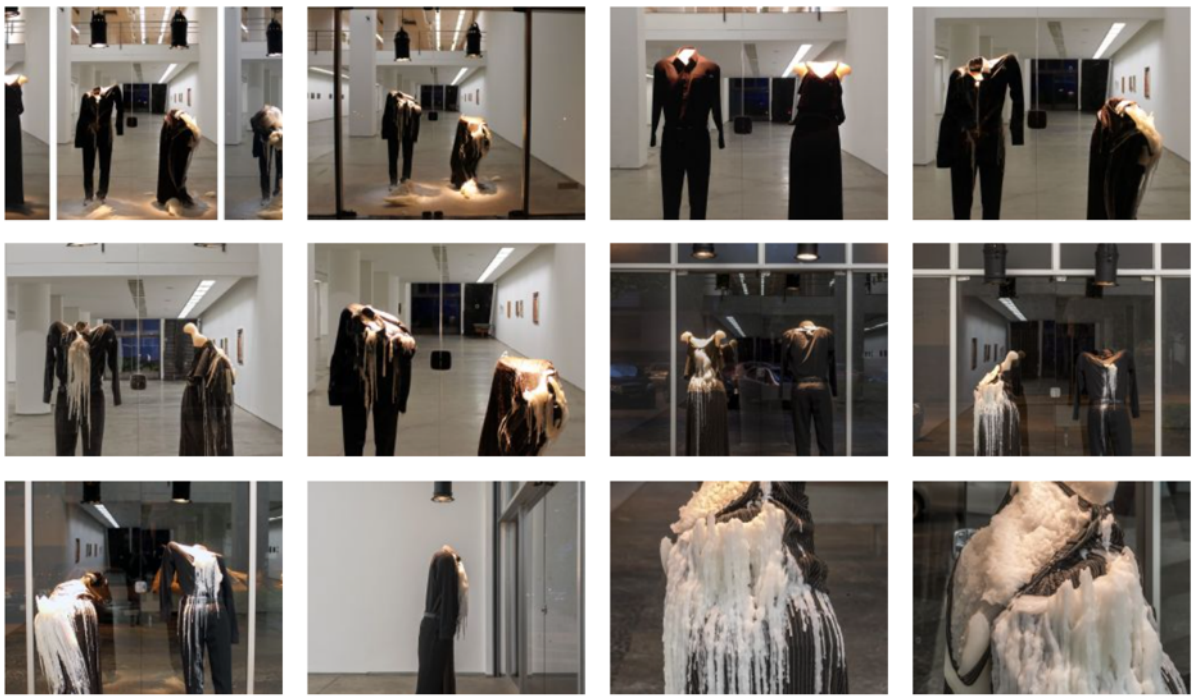


FIGURA 24 – Tatiana Blass. *Vitrine_Boneco sem descanso*, manequim feminino e masculino de parafina, roupas e refletor. 200x200x100cm, 2018. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/130

Eis que o caráter da cooperação aqui atravessa em primeiro momento a autonomia do artista, quando, por exemplo, Blass escolhe detalhes do projeto. Todavia, a necessidade do conhecimento do material aqui é posta como secundária ao fazer.

Destarte, a partir dessas duas regras de trabalho, a dizer prática de ateliê e demandas, o caso de Blass setoriza um formato que não necessariamente serve a todo artista e que deve ser compreendido com cautela.

Especialmente ao considerarmos que as demandas se dão por um caráter isolado da experiência pictórica da artista, observamos o ponto de encontro da suspensão do tempo enquanto ponto fulcral de seu fazer. No que tange o processo criativo, o tempo delongado das pinturas contrapõe-se à agilidade das demandas. Contudo, o fator tempo e a possibilidade de produção de uma obra comissionada possibilitam a artista a produzir obras que não se vinculam necessariamente à lógica de produto. Há, por fim, uma liberação da necessidade econômica, uma vez que esse formato somente costuma ser adquirido por museus ou grandes coleções.

Assim, a exemplo de Blass, percebemos que a escolha da **terceirização do fazer** do artista se dá tanto por uma intenção de encurtar o tempo do fazer, tal como veremos a seguir no caso de Leirner, quanto pode ser trazida mediante um auxílio técnico proveniente de uma falta de conhecimento do artista.

Através da longa trajetória de Leirner, ainda que o artista tenha sido constantemente associado à lógica da apropriação e da sua constante provocação com o mercado de arte, propomos aqui um momento: parar para observar a lógica dos modos de produção que o artista constantemente utilizou enquanto tema em suas obras.

Conforme mencionamos anteriormente, na fábrica de brindes que teve em sociedade com Henrique Macedo Netto, no final da década de 1960 e início de 1970, Leirner atuou enquanto designer das peças construindo projetos a partir de objetos industriais que seriam executados pelos diversos funcionários da empresa.

Em 1977, seu amigo e diretor do MAM-SP, Pietro Maria Bardi, convidou-o a ocupar uma das salas do museu. Eis que Leirner realizou a exposição *O artista e a empresa*, na qual expôs alguns desses diversos múltiplos elaborados ao longo dos anos por sua empresa (Figura 25). Como observamos nas imagens a seguir, esses múltiplos eram um aglomerado de pequenos objetos: conjunto de dados, lápis de cor, tubos de ensaios, bolas de gude, tubos de metal. Esses brindes, sobretudo, coorporativos, serviram por muito tempo como porta-cigarros, charutos, canetas ou até mesmo peso de papel.

No entanto, a ação de Leirner que desloca esses materiais corriqueiros, demarca um vínculo da apropriação dos produtos industrializados, tal como Chiarelli descreve:

> (...) os múltiplos de 71 apresentavam uma "contradição" que só aumentava o interesse sobre os mesmos: embora múltiplos, em sua maioria eram produzidos por meio da junção de objetos extremamente frágeis, feitos de vidro. Eles pareciam objetos preciosos demais para serem múltiplos. Mas tudo não passava de uma contradição aparente porque, produzidos com material muito barato, poderiam ser reproduzidos por qualquer pessoa. O que atesta mais uma vez na produção de Leirner a presença dos conceitos da obra de arte e da morte do artista romântico, único detentor do poder de criar. [379]

Não houve grande menção a essa exposição ao longo dos textos dos principais livros e catálogos sobre o artista. Tanto é que Agnaldo Farias e de Tadeu Chiarelli[380] enfatizaram a exposição *Múltiplos ao Cubo*, realizada anteriormente na Galeria Inter/Design – SP, em 1975, e, em 1971[381], na Galeria Ipanema – RJ (Figuras 27 e 28).

Obviamente ao olhar esses múltiplos, visualizamos sua vinculação ao gesto duchampiano, ainda que o artista só tenha de fato conhecido os trabalhos de Duchamp em 1975, quando já era professor da FAAP. No entanto, focando na lógica que Leirner instaura acerca de uma suspensão do gesto manual do artista, entendemos junto a ele que o ponto fulcral que atravessou seu fazer foi justamente colocar em suspensão, ou melhor, em questão os modos de fazer dos artistas.

Nas exposições de 1971 o artista somente utilizou de uma parcela desses mesmos múltiplos, divulgando em jornais em circulação da época um convite ao público replicá-los. Tal como a publicação em abril de 1971 no *Jornal da Tarde*:

> Teste aqui seu talento
> Nelson convida nossos leitores a usarem bocas de garrafas, copos, porcas, funis de vidro e bolas de pingue-pongue para fazer seus múltiplos (...) [382]

Essa exposição estabelece uma lógica com o resgate de objetos do cotidiano, evidencia a possibilidade de que qualquer pessoa poderia replicar tal objeto em sua casa. Na exposição de 1977, há uma ênfase com ao aspecto empresarial ao qual fizeram parte. Como observamos nas imagens anteriores da empresa de Leirner (Figura 10 e 11), o processo de trabalho do artista

---

[379] CHIARELLI, 2001, p. 79.
[380] Referimo-nos aos catálogos e livros: *Nelson Leirner: a arte do avesso* (2012), que contempla textos de Agnaldo Farias, Lilia Moritz Schwarcz e Piero Leirner; *Nelson Leirner: arte e não arte* (2001), escrito por Tadeu Chiarelli; *Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos* (2011), com textos de Agnaldo Farias, Lilia Moritz Schwarcz e Fernanda Lopes; *Nelson Leirner: uma viagem* (1997) e *Nelson Leirner 1994+10 do desenho à instalação* (2004), ambos com textos de Agnaldo Farias; e por fim, *Adoração* (2003), com texto de Moacir dos Anjos e entrevista com Leirner realizada pelo Moacir dos Anjos em parceria com Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas.
[381] Como lembra Chiarelli (2001), foi a exposição de 1971 que inaugurou a utilização dos múltiplos no Brasil.
[382] *Jornal da Tarde*. 14 de abril de 1971 apud CHIARELLI, 2001, p. 79.



FIGURA 25 – Exposição *O artista e a empresa*, 1977. MASP. Fotógrafo: Henrique Macedo Netto.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.

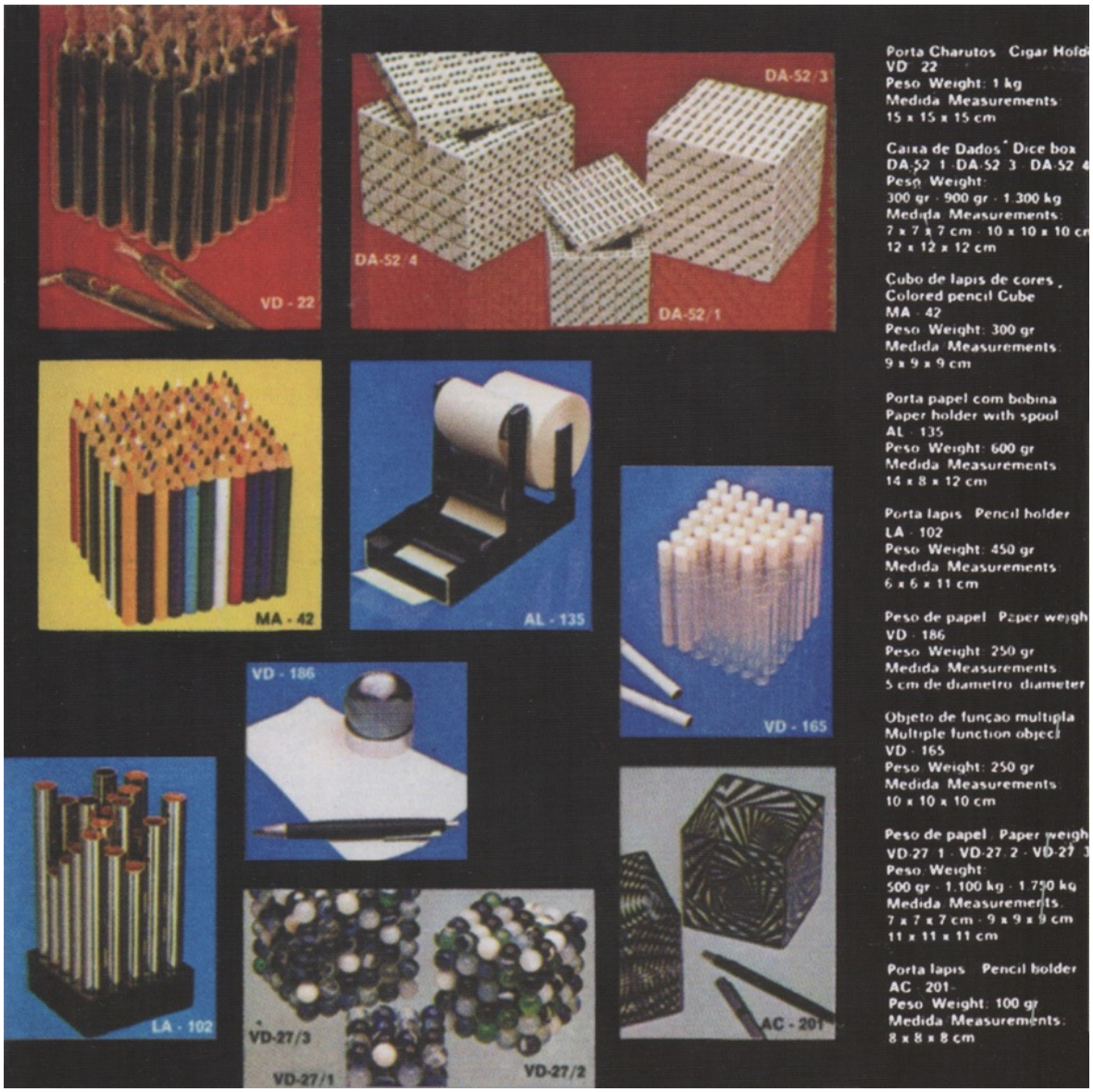


FIGURA 26 – *O artista e a empresa*. Folder da exposição no Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: MORGADO; VENTRELLA, 2007, p. 29.

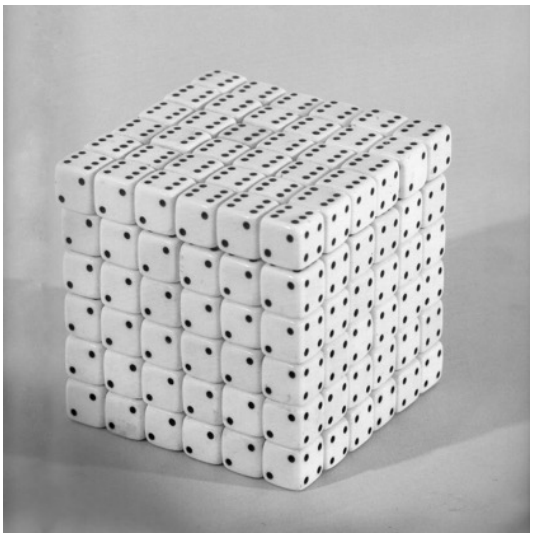


FIGURA 27 – Nelson Leirner. *Cubo de dados*, 1970. 7 cm x 7 cm x 7 cm.
Fonte: CHIARELLI, 2001, p. 76.

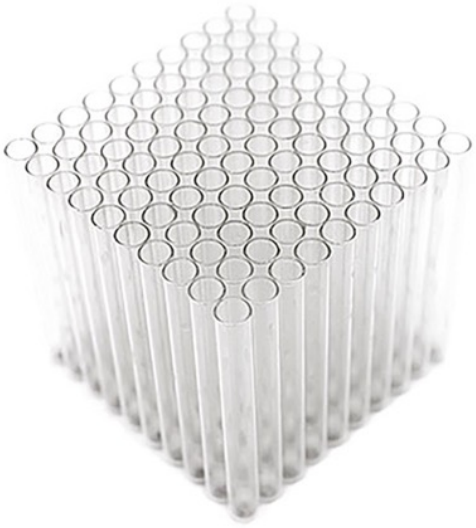


FIGURA 28 – Nelson Leirner. *Tubos de ensaio*, 1971. 8 cm x 8 cm x 8 cm.
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65014/cubo-de-tubos-de-ensaio



FIGURA 29 – Nelson Leirner. *Projeto Aula*, 1989.
Fonte: CHIARELLI, 2001, p. 19.

esteve ali, na fábrica que ele mesmo coordenava[383], motivo pelo qual o artista utilizou a própria imagem do catálogo de produtos da empresa enquanto folder do convide da exposição *O artista e a empresa* (Figura 26).

Essa lógica que alicerça o *modus operandi* do fazer enquanto tema também é observada posteriormente em *Projeto aula* (Figura 29). E falar desse ofício do artista implica em repensar sua técnica e suas habilidades específicas para a criação.

Ao utilizar desses pressupostos em uma aula de desenho convidou seus ex-alunos de graduação da Fundação Armando Álvares Penteado e pessoas que nunca haviam trabalhado com a arte a seguirem suas orientações para estruturação de uma imagem. Tal como descreve:

> (...) eu não estava ligando para o processo da arte, mas para as regras que eu impunha. Eu dei flores, o tamanho do papel, o desenho da flor, eu fiz várias flores, para cada uma eu dei uma flor, que eu tirei de um livro de uma americana, e você só podia usar a caneta bic. (...) Quatro cores: verde, vermelho, azul e preto. À vontade, e você tinha que preencher com essa caneta *bic* todo o papel e preencher as flores. Então a pessoa recebe a folha de 170 cm, já com a flor – uma flor grande, sempre uma flor... porta lápis –, uma com folha, outra sem folha... Era uma cópia. Como se você fizesse um xerox de uma flor e eles tinham, cada um, que preencher ou fazer a flor do seu modo. E quando você pega o resultado de 24 pessoas que fizeram e você colocou uma perto da outra e você misturou, não dava para saber quem era quem e não dava para saber quem estava ligado à arte e quem não estava ligado à arte. [384]

Agenciador[385], Leirner utilizou a terceirização da mão de obra como conceito para destituir a tão questionada fatura da obra feita exclusivamente pela mão do artista. Resgatando a ideia e a ação enquanto catalisadores do fazer, ao considerar sua descrição: "eu posso fazer uma obra aqui, sentado na sala da minha casa"[386], lembra-nos que seu ofício se pautou em algumas regras: a ideia e a apropriação a fim de engendrar discursos irônicos de suas temáticas.

Assim, observamos que essa experiência consolidada na obra *Projeto Aula* traz o ofício de Leirner enquanto a **terceirização do fazer**. Este modo de fazer estende-se à construção do campo simbólico da obra. Ou melhor, ao agenciar a mão de obra de seus alunos-artesãos, provocando uma cisão com o fazer manual do artista e a noção de autoria, pouco importava se os desenhos que visualizamos seriam flores, objetos ou qualquer outra figura.

---

[383] O processo de trabalho de seus funcionários para fazer o porta-lápis "LA-102", publicado no canto inferior à esquerda do folder comercial.
[384] LEIRNER apud CHIARELLI (org), 2001, p. 17.
[385] Para Bourriaud (2003), o agenciamento incide no ato de escolher, selecionar equipes de trabalho, contratar mão de obra terceirizada.
[386] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

Na exposição, ao incluir ao lado da obra uma descrição das suas etapas de construção, Leirner reitera e apresenta de modo didático uma reflexão sobre o fazer do artista associado à produção de ideias. Com isso, exemplifica o processo enquanto o fator-obra e sua materialização torna-se um registro desse fazer, tal como observamos em suas palavras:

> (...) esta instalação não parte de uma aula ou de uma maneira de ensinar, mas sim visa firmar um conceito de tentar eliminar do chamado conteúdo artístico o gestual, colocando em seu lugar a construção coletiva que busca o anonimato ligado a um pensamento vindo de épocas medievais. [387]

Essa **apropriação** enquanto regra poética atravessa a construção de diversas de suas obras, nas quais objetos e símbolos são apropriados e reorganizados através de um ofício que não se conclui com a estruturação da obra e exige que a obra de arte seja exposta. Não falamos aqui necessariamente do *site specific* nem da relação com o espaço expositivo o qual Rosalind Krauss elaborou. Mas na necessidade de a obra estar em circulação.

A exemplo disso, lembramos dos trabalhos *Adoração* (1966) e *Futebol* (2001) que questionam quem são nossos ídolos, *A primeira missa* (2000) e *Lot(e)* (2006) criticam o colonialismo brasileiro, *Você faz parte* (2001) que investiga o pertencimento e o criacionismo, o célebre *O Porco* (1967) satiriza sua própria inserção no circuito.

Ao adotar a apropriação, na entrevista cedida para essa pesquisa, Leirner descreve que não reconhecia que seu processo era semelhante ao gesto duchampiano. Para além do aspecto processual daquilo que descreveu como

> (...) a apropriação não é vamos dizer *a la* Duchamp. Não seria uma apropriação como o urinol: pegou, colocou, apropriou, expôs. Eu me apropriava digamos de um portão, mas dava um retoque e uma cor no meio, uma pincelada. (...) Então, se eu pensar bem, eu praticamente nunca usei do *ready made* como apropriação direta.[388]

A lógica da apropriação utilizada por Leirner evidencia aquilo Serroy e Lipovetsky anunciam na vinculação entre **arte e consumo**. Para observar o exposto é importante lembrar que no ofício de Nelson, há uma lógica que interessou ao sistema das artes: ser criticado e

[387] *Ibidem*, p. 19.
[388] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

criticar o mercado de arte. Ao levar em conta a personalidade irônica, lembramos de alguns posicionamentos[389]:

1- Que os artistas e seus alunos o respeitavam demais;
2- Que a crítica tampouco compreendia a arte;
3- Que a arte havia se tornado séria demais;
4- Que os artistas se preocupavam demais com sua inserção mercadológica.

A primeira acepção condiz com seu sucesso mercadológico; a segunda, com sua postura perante uma crise da crítica de arte; a terceira, com a vinculação sistemática ao sistema das artes, embora pareça paradoxal, é importante lembrar, que Leirner criticou constantemente a arte mercenária – ainda que os meios para tal embate possam ser criticáveis. Por fim, paramos por um momento para analisar o quarto item.

Na construção do texto "*O que ele faz é orte"*, Chiarelli reitera que para Leirner a palavra arte deveria ser substituída por "orte". O uso desse termo vai de encontro com a problematização "de conceitos e verdades preestabelecidos, tanto no campo da arte como fora dele, ampliando muito a possibilidade do debate sobre o estatuto da arte na sociedade contemporânea"[390]. Essa substituição do termo infere na criação de outro, o "ortista", que é aquele radical e anárquico. Para entender a subversão do termo, há de se lembrar de sua aproximação com uma desorientação. Próximo ao termo grego "(orth(o)-)"[391], a concepção de artista de Leirner é, parafraseando Chiarelli, ao mesmo tempo um demolidor e um instaurador/esclarecedor.

Diante dessa noção, revisitamos um depoimento de Daniel Benevides no *Jornal da Tarde*, publicado em 5 de dezembro de 1989, que diz:

> Para Leirner, a arte hoje tem uma relação excessiva com o comércio, quando ela deveria ser apenas uma "opção de se fazer". Por isso, propõe que se crie um outro termo que substitua a palavra tão desgastada, para justamente salvá-la. "Sugiro que façamos orte, construamos galerias de orte, lidemos com marchands de orte, leiamos publicações de orte. [392]

Ainda que Benevides tenha se valido dessa estrutura para consolidar seu sucesso

[389] Essas inserções foram baseadas na entrevista concedida pelo artista para essa pesquisa (2018), na conversa entre Leirner, Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas publicada no livro *Adoração* (2003).
[390] CHIARELLI, 2001, p. 17.
[391] *Ibidem*, p. 17.
[392] BENEVIDES apud CHIARELLI (org), 2001, p. 17.

artístico e econômico e que não concordamos que a mudança do termo de "arte" para "orte" seria uma estratégia para resolver o problema. É necessário entender que é a **opção do fazer** que Leirner constantemente afirmava buscar para si, com o intuito de construir suas intenções que o mantivessem próximo à lógica das obras de arte e não na de produtos.

Neste sentido, retornando ao *Projeto aula*, é importante lembrar que ele não se direciona meramente à criação de um monumento, já que para Leirner, o processo constituiu-se como um momento mais importante do que a simples objetivação da materialização de um resultado. Leirner parece ter compreendido, desde muito cedo, que seu modo de trabalho seria tão ou mais importante do que a própria materialização de suas obras.

Pensando sobre esse **gesto da escolha** de Leirner, relembramos que na mesma época que Walter Benjamin escrevia sobre a obsolescência da manualidade, Henri Focillon dedicava-se ao texto *Elogio da mão*. Foi Focillon quem destrinchou a importância da experiência humana que, para ele, seria mais plenamente vivenciada pelo artista. Esse guardião do que sobrevive do fazer manual restaura a tactilidade aquilo que o autor define:

> A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas.[393]

Nesse contato com a matéria, o artista retomaria a relação com certas experiências primitivas. Aproximando-se de uma ancestralidade e de vivências da infância, seria necessário mais do que a linguagem para traduzir a experiência da mão. Apalpar, sentir, medir, modelar, suavizar, ocultar, velar, quebrar. Poderíamos mencionar inúmeras ações que se direcionaram à matéria, no entanto, para o autor, "apesar de que é na linguagem do tato que estabeleceria a visão e apesar de que a fala seria menos rica do que as impressões que a mão pode obter, é necessário mais do que uma linguagem para que se traduza sua plenitude".[394] Haveria na mão uma potência criativa e através dela é que o homem entra em contato com seu pensamento, tal como Focillon afirma:

> (...) o espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade

[393] FOCILLON, 2010, p. 11.
[394] *Ibidem*, p.16.

> receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número.[395]

Contudo, Nelson é herdeiro da noção de desmaterialização da arte e de uma compreensão de que as **ideias se sobressaem ao modo de fazer**. Eis que se em primeiro momento poderíamos colocar Leirner no clichê "artista de mercado" que repete a lógica produtiva em larga escala para ganhar dinheiro. Um olhar mais cuidadoso parece anunciar que o artista compreendia muito bem o motivo pelo qual escolhia terceirizar suas produções. Em suas palavras:

> (...) teve uma época que eu tinha ateliê, mas agora, por exemplo, eu não tenho mais ateliê. Havia uma época eu que era meu próprio produtor, mas agora eu já não produzo mais nada, eu mando produzir. Então o fato de eu chegar numa idade que realmente eu me sinto fisicamente cansado para produzir certo tipo de trabalho me obriga a modificar a maneira onde eu vou encontrar o *feedback*, a maneira onde eu vou encontrar a maneira física de executar o pensamento.[396]

Estrategista, Leirner já entendeu, tal como apontou Bourriaud, que ele não precisava fazer a obra de maneira autônoma. Resultando, por fim, naquilo que em suas palavras descreve: "as forças de trabalho artístico podem se deslocar para onde bem entendem"[397].

Para entender esse percurso que já na arte moderna encontramos vestígios, é importante lembrar que a racionalização do trabalho e a tal sistematização da produção em massa de produtos vincularam-se no taylorismo difundido a partir de 1891. E foi Frederick Winslom Taylor o responsável pela sistematização da lógica do capitalismo industrial, que posteriormente passa a ser aperfeiçoada por Ford em suas fábricas.[398] Essa sistematização que possibilitava programar uma cadência de quantidade de itens produzidos, foi alicerçada no que anteriormente mencionamos enquanto um auxílio de liberação do tempo e de diminuição de custos.

Contudo, o que nos interessa resgatar com essa rápida inserção é que a especialização dos operários foi para os artistas do século XX utilizado de forma inversa. Ou seja, ao refletirmos sobre o vínculo manual que o artista manteve nessa época, há um encontro com

---

[395] FOCILLON, 2010, p. 34.
[396] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.
[397] BOURRIAUD, 2011, p. 93.
[398] Conforme Bourriaud, 2011, p. 94-95 e SENNET, 2012, p. 13-45.

certa qualificação do artista. E, diante disso, pensando nos processos de Leirner, talvez esse vínculo passe a se estruturar justamente na lógica operativa das ideias.

Ao se afastar desse fazer manual definitivamente no final da sua carreira, o artista reconhece que tal fato não aconteceu porque ele realmente quis, mas por uma impossibilidade corporal. Contudo, esse afastamento é posto em dúvida. Afinal, no relato da sua assistente Letícia Pimez, já em trabalhos anteriores, tampouco era o artista quem os executava.

Embora Leirner reconhecesse essa potência criativa proveniente da articulação entre o gesto e a mente que tão bem Focillon descreve, o artista entendeu que o contato com a materialidade não interferia no resultado final da obra caso esta fosse bem conduzida. Não há um aprendizado do artista através dessa aproximação com a manualidade que observamos nas pinturas de Blass ou na obra *Entre Pele,* de Rolla. Há um distanciamento no qual o apalpar, sentir e o modelar revigoram-se numa experiência mental daquilo que um dia o artista fez. Ou daquilo que imagina como seria.

Ao levar em conta esse modo de fazer de Leirner, relembramos aqui que Bourriaud descrevia: "A arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo"[399]. E é exatamente entre a sociedade de consumo, a máquina do circuito de arte e a lógica de liberação do fazer que Leirner parece ter adquirido seu maior êxito.

Ao confrontar a direção de *Projeto Aula* com as suas tapeçarias da exposição *A Nova Revolução Industrial*, enquanto a primeira quis apresentar a problemática das ideias como uma forma de pensamento do fazer do artista, em sua última exposição pretendeu se aproximar daquilo que estava no início de sua carreira: **o fazer artesanal.**

Leirner revisita a perícia artesanal e se apropria desse gesto que tem no resgate aos modos de fazer operados a partir da Revolução Industrial um de seus principais alicerces. Revisitamos um aspecto simbólico da manualidade, no qual o artista que ao longo da carreira trabalhou com a apropriação de objetos industriais, retornou ao manual. Claro, ao modo terceirizado que tanto esteve presente em seu fazer.[400]

Conquanto, Leirner tampouco executou qualquer tapeçaria. Foi sua "produtora-assistente-artista"[401][sic] Letícia Pirmez quem desenhou os projetos, articulou junto ao tapeceiro a escolha das linhas, da talagarça e dos profissionais que iriam bordar as tapeçarias.

---

[399] BOURRIAUD, 2003, p. 77.

[400] Tal como veremos no próximo capítulo, lembramos aqui que esse ciclo de retorno se inspira em Boetti, refazendo uma crítica a desigualdades sociais e econômicas que resultaram das Revoluções Industriais.

[401] Termo associado a partir da entrevista realizada com Letícia Pirmez.

Ainda que tudo passasse pelo aval do artista, foi ela a responsável pelas escolhas de diversas formas e composições da obra, na lógica construtiva da obra, criando toda a rede de terceirização do fazer.

Embora essa construção seja analisada com mais cuidado no próximo capítulo, é interessante lembrar que para a curadora Lilia Schwarcz, a exposição *A Nova Revolução Industrial* não significa, pois, um recuo saudosista. É antes um avanço, um conselho, um ato de revolta contra a naturalização em que vivemos e a aceleração do trabalho, que vem roubando nosso espaço livre até então dedicado ao "não fazer" e ao lazer"[402].

Relembrando que a terceirização foi uma lógica utilizada para agilizar o tempo de produção, é importante citar que num contexto operacional, as empresas contratam serviços terceirizados para aumentar seus lucros ou viabilizarem de modo mais rápido a confecção de determinado produto. Ao associarmos os modos de fazer de um artista com a terceirização percebemos que, no caso dos artistas aqui analisados, não se restringe somente pela lógica da aceleração do tempo. Talvez em Leirner, devido a suas demandas mercadológicas.

No entanto, a operação que encontramos em *A Nova Revolução Industrial* ainda que se utilize de uma estrutura de aceleração do tempo, sobretudo, Leirner a utiliza enquanto formato do processo criativo que procurou reaver a lógica da encomenda, da artesania. Além disso, Nelson presta uma dita homenagem às tapeçarias de Aliguiero Boetti, que a sua forma encaminhou seus desenhos para que mulheres afegãs e paquistanesas executassem suas tapeçarias.[403]

Assim, em Leirner, essa tônica da utilização da mão do outro enquanto uma operatividade do processo ao tema, acontece diferentemente da forma utilizada por Rolla, que vai ao encontro e convive com determinado saber resgatando-o através de uma aproximação com uma experiência compartilhada. Quando Leirner revisita Boetti, ele revisita também uma estrutura alicerçada ao universo econômico. Conforme relembra Bourriaud, "Boetti inscreve-se num âmbito de relações de trabalho capitalistas"[404]. E foi a essa lógica que Leirner utilizou: daquilo que liberou tempo de criação de ideias ao artista para um novo processo.

***

[402] SCHWARCZ, 2018, p. 6.
[403] Ver capítulo "Autoria múltipla".
[404] BOURRIAUD, 2011, p. 156.



FIGURA 30 – Prancha 11 - Tatiana Blass. Imagens do processo de “Aquele que nos contavam as horas”. Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 31 – Prancha 12 - Tatiana Blass. Imagens do processo de “Aquele que nos contavam as horas”. Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 32 – Tatiana Blass. *Aquele que nos contavam as horas*, 2008. Faisão versicor taxidermizado e latão fundido. 60 cm x 80 cm x 10 cm (aproximadamente). Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 33 – Tatiana Blass. *Aquele que nos contavam as horas*, 2008. Faisão versicor taxidermizado e latão fundido. 60 cm x 80 cm x 10 cm. (Detalhe). Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

Tanto em Blass, quanto em Rolla, há um interesse e/ou uma abertura à possibilidade de revisitar um saber desconhecido. Assim, a linguagem escolhida atravessa uma seleção que entra em consonância com a ideia. Isso não quer dizer que o artista que trabalha de modo autônomo não faça suas escolhas com a matéria, contudo, ele se limita no conhecimento desta ou daquela linguagem.

A exemplo de um pintor, o ponto fulcral que difere essas polaridades do modo de fazer está no fato de que o conhecimento técnico da pintura, entre a tela e a tinta pode trazer pela consciência tácita aliada à materialidade e à ideia. Enquanto aquele que opta por lidar com uma terceirização, ainda que tenha algum conhecimento sobre a materialidade **jamais partirá de uma experiência de um conhecimento tácito.**

E isso tampouco pode ser visto como um problema, apenas como uma modificação na forma de relação com as matérias. Assim, o caso do Rolla parece responder em certa medida esse afastamento com a materialidade que o fazer tem possibilidade. Afinal, nas obras *O nascimento do amor* e em *Pela Pele* há uma imersão no processo com suas parcerias, em que o artista coloca a tônica do seu fazer em uma **hibridização entre o fazer autônomo e os serviços especializados** com que contrata e compartilha o fazer.

Atravessando esse percurso, é importante lembrar que a autonomia do artista ainda é vista em diversos casos, tal como nos processos criativos de Rolla e de Blass. E, enquanto a lógica produtiva do fazer manual opera a lógica reflexiva da experiência: não é mais uma necessidade ao artista conhecer técnicas e determinados tipos de saberes específicos com os quais opta por trabalhar. Já a terceirização do fazer estratifica-se numa outra lógica: daquela em que tudo é possível. Tampouco há um modelo único do fazer. Eis que entre essas atribuições sobre as lógicas aqui observadas, deve-se considerar cada artista em seu arquipélago exemplar: tal como Herkenhoff já lembrava.[405]

Ao situar a criação sobre essas duas lógicas operativas, é importante perceber que nos casos acima mencionados não houve uma estruturação única que se limita sob um mesmo formato. Ou melhor, ainda que aglutinássemos as modalidades de criação sob duas polaridades, percebemos que as escolhas dos artistas aqui analisados modificam-se de acordo com a compreensão do mesmo sobre seu processo. Ou seja, em um mesmo artista, a modalidade do fazer não se estrutura exatamente sob um mesmo formato que outro. Ao considerar as variáveis artista, imagem do artista, escolhas processuais, materialidades e agenciamento de equipes: nos três artistas não há uma mesma lógica operativa que se repita.

[405] Referimo-nos aqui à menção de Herkenhoff sobre um artista atipológico que citamos anteriormente.

Na estruturação que une os três multiartistas opera-se uma variação. Afinal, ao transitar por distintas linguagens e campos de trabalho, eles constantemente reconstroem uma forma de lidar com seu processo criativo.

Como visto, as pistas deixadas pelos artistas no que tange a estratégia de criação de uma terceirização do fazer[406] não sintetizam suas produções. Ao reduzir tal apreensão a partir de sua fala em nossas entrevistas em confronto com uma rede de associações que abarcam seu espaço de trabalho, suas intenções, materialidades e sua circulação, há de se compreender que o dinamismo desta estratégia destina-se de múltiplas formas a seus processos criativos. Algumas por uma consulta técnica, algumas por uma execução da obra. Mas o que essas escolhas operam em cada processo aproxima-se de algumas particularidades.

Obviamente algumas questões persistem.

Constatamos, por exemplo, em Blass que na série *Acidentes* há uma lógica principal que se dá através das imagens de referência que são projetadas sobre a pintura, que por sua vez é novamente fotografada e, por fim, com o uso do *Photoshop* é manipulada e novamente projetada sobre a pintura. Logo, o uso das imagens como fonte de referência repete-se nesta série e em outros processos pictóricos.

Contudo, ainda que nos projetos *Mais dia, menos noite* e *Penélope* observamos uma operação que vai ao encontro desse uso do *Photoshop* como ferramenta auxiliar para pensar o espaço da obra, no qual a artista desenha e estuda as formas que seriam materializadas em bronze. No caso dos processos das instalações *Vitrine – Boneco sem descanso* e *Luz que cega,* o catalisador do processo foi justamente sua experiência com a cera na obra *Aquele que nos contavam as horas* (Figuras 30, 31, 32 e 33), que por sua vez surgiu de suas pinturas espaciais, *Atavio* e *Cauda*. Em *Vitrine – bonecos sem descanso,* não houve um estudo do derretimento da cera, não há um controle absoluto sobre a forma da obra, aproximando-se de uma experiência com o acaso, do inesperado.

Destarte, não podemos reduzir as regras de trabalho de Blass através de um olhar sobre uma associação somente à manipulação das imagens, afinal, na construção de suas instalações, a lógica estruturada com suas parcerias técnicas estabelecem particularidades. Os catalisadores processuais se modificam, as escolhas pelos temas partem de imagens, textos ou de músicas. A coordenação das equipes também suscita outras formas de pensar, e o contato com uma consulta técnica ou com a experiência com determinado fazer, surgem outros caminhos que se bifurcam em outras ideias e conceitos.

---

[406] Termo abordado por Bourriaud como uma operação do fazer artístico contemporâneo.

Já no caso de Marco Paulo, as obras aqui mencionadas, como *O nascimento do amor* e *Entre Pele,* estratificam um encontro entre uma autonomia do artista associada à terceirização do fazer. Nas escolhas processuais da obra *O Nascimento do amor,* a lógica estruturadora do corpo em ação performática se dá enquanto ação processual. E esse não foi exatamente o caso adotado nos corpos de cerâmica da série *Entre Pele*. Ou seja, ainda que as duas obras associem-se enquanto a criação desse resgate de um fazer manual, de um compartilhamento próximo ao conhecimento tácito; a compreensão do processo das obras aproximam-se enquanto formato do uso do corpo do artista. Enquanto em *O nascimento do amor* temos uma performance em bronze, em *Entre Pele* há uma performatividade que tange a concepção processual do artista.

Como observamos anteriormente através "desse estado de processo" enquanto tônica central de sua concepção de trabalho, há um resgate das cerâmicas do Vale do Jequitinhonha enquanto um encontro com a terra. Ainda que as diferenças operatórias nesse processo sejam da ordem da sutileza, elas se vinculam à perícia técnica. Não parece prudente determinar que as duas operem pela repetição do mesmo procedimento. Ainda que Rolla consolide em ambos os projetos imagens de referência e o modo de atuação através do encontro e da escuta, o detalhe que parece criar uma cisão operatória da regra é aquilo que o artista nomeou:

> Meu método é invertido, né? Ele é a não rigidez. Meu método é não deixar passar as coisas, de qualquer ordem, que me cativem. Que me dê certo tipo de atuação que eu sei que tem a ver com o trabalho, que tem a ver com a percepção. É ficar atento nisso, meu método é esse, eu acho. E isso ligado a um aprendizado com o improviso, principalmente na música. Eu tenho certeza que tem a ver com isso, porque o improviso trabalha com a sinestesia, com o sentimento sinestésico. (...) As ideias vão sendo geradas pelos acontecimentos perceptivos, né? Aí, é um método que tenho observado, não é? Não é um método do rigor que fixa, mas do rigor que deixa aberto.[407]

Eis que em Rolla suas criações se bifurcam nas involuções. Naquilo que o artista percebe e entra em contato para retornar e prosseguir. Ao anúncio de um possível "método invertido", observamos a ausência de rigor. De um planejamento constante. Algo que acontece nos encontros daquilo que outrora chamamos de entre saber ter e fazer experiências.

Por fim, essa divergência também é encontrada no caso de Leirner. Em suas palavras, descreve que: "Diverge conforme as coisas andam. Elas podem divergir. Eu posso estar trabalhando em cima do outro artista como posso estar trabalhando em cima de mim mesmo. Então não existe essa regra"[408]. Como descreve:

---

[407] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.
[408] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

> (...) trabalhei em cima de Picasso, trabalhei em cima de da Vinci, trabalhei em cima do Mondrian. Quer dizer, que fiz uma releitura minha em cima de todos esses. Tanto que, por curiosidade, eu vou fazer agora uma exposição em Curitiba, para onde eu fui convidado e me perguntaram como é que eu gostaria de fazer. Como eu não iria fazer trabalhos novos, eu decidi só fazer trabalhos que eu reli, trabalhei em cima de Duchamp, do outro, Monet, uma infinidade de outros artistas. Eu até chamo essa exposição do nome de *Papel Carbono*, que com papel carbono a imagem é a cópia, mas com a modificação porque você passa pela duplicação pelo papel carbono. (...)[409]

Destarte, talvez a lógica operativa de Leirner revisitasse justamente a lógica operativa desses artistas. E esse parece ser um dos fatores que aglutinam seu fazer. Afinal, ainda que o artista tenha justificado a inexistência do método do trabalho através das relações que cria com os outros artistas, é possível compreender sua justificativa levando em conta a variabilidade do seu fazer consonante à terceirização justamente pelo fato de ele considerar a cada obra uma nova possibilidade de agenciar um modo específico que seja consonante com seu tema e com o artista revisitado. Lembramos aqui como no caso da exposição *O artista e a empresa* Leirner falava do processo da lógica do designer; em *Projeto Aula,* da liberação para o artista das ideias; em *A nova Revolução Industrial* recupera a sua forma, *o modus operandi* de Boetti; em *Construtivismo Rural*, opera próximo a Malevich; em *Homenagem à Fontana*, uma aproximação com Lúcio Fontana.

Ainda que pudéssemos em um primeiro momento reduzir Leirner à lógica da apropriação, há uma segunda camada: aquela que vai de encontro justamente com a lógica operativa do modo de fazer do artista revisitado. E a isso realmente não podemos definir uma regra única. Há a repetição da terceirização, mas, como veremos no próximo capítulo, esse modo de fazer vai muito além do que a simples retomado da mão do outro.

Esses multiartistas aproximam-nos de uma lógica na qual o conhecimento técnico não é uma baliza para a construção de uma obra. No entanto, cientes de que já na arte moderna isso era utilizado, o que interessa aqui é observar como cada um dos três encontra sua forma, de acordo com as especificidades de seus temas, ideias e compreensão de seu trabalho. Sobretudo, é nesse agenciamento das equipes que nos debruçaremos a seguir.

---

[409] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

2.3 Autoria múltipla

Em 1938, Mário de Andrade proferiu uma aula inaugural para os cursos de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal. Posteriormente, sua fala foi publicada no texto nomeado como "O artista e o artesão", no qual Andrade propõe uma reflexão sobre a técnica artesanal traçando um olhar para a dimensão social da arte. Para entender o percurso criado pelo autor, relembramos aqui a parte inicial da aula, na qual afirma que "a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, para que a obra se faça".[410]

Ao retomar o aspecto material das obras, Andrade alerta que a prática que se direciona à matéria requer que "todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão"[411]. Contudo, essa visão parece se colocar em suspensão no encontro com os artistas desta pesquisa. Para entender o exposto, notamos que é necessário levar em conta que o autor direciona-se sobretudo à análise da arte moderna, propondo, assim, a sistematização de três aspectos do uso da técnica: **o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal.** Primeiramente, "o **artesanato** é a parte da técnica que se pode ensinar"[412]. Atrelado a um processo de movimentação da matéria, haveria nessa construção uma "verdade interior do artista"[413], e, a partir disso, um aprendizado em relação e com a matéria[414].

Já o **virtuosismo** alia-se ao conhecimento rebuscado da técnica, próximo de uma noção tradicional. Ao recuperar esse aspecto, o autor declara que ele poderia se tornar um risco limitador ao artista, que possivelmente o vincularia à tradição, à imitação ou ao academicismo. Haveria uma necessidade desse virtuosismo técnico aliar-se à experiência com o material construindo instrumentos de trabalho para, por fim, associar-se à solução pessoal do artista em seu fazer.

No caso da **solução pessoal**, apesar de discordamos de Andrade quando ele atribui o talento ao processo criativo, concordamos com o autor que uma parte do gesto do artista seria "imprescindível e (...) inensinável"[415]. Nesta última acepção, o artista é observado enquanto um indivíduo consciente da criação, cuja individualidade seria intrínseca a seu fazer. No lugar da

---

[410] ANDRADE, 1975, p. 11.
[411] *Ibid*, *Ibidem.*
[412] *Ibidem*, p. 13.
[413] *Ibidem*, p. 13.
[414] Ainda que o autor não mencione o termo do conhecimento tácito proposto por Sennet, observamos que surgem muitas proximidades, afinal, é no movimento do artista com a matéria em ritmo delongado que surge o aprendizado com a fatura e a criação que surge a partir dessa experiência.
[415] ANDRADE, 1975, p. 17 - 25.

solução pessoal surgiria, a seu modo, o "espírito do seu tempo"[416]. Logo, ao se ater à arte moderna, para o autor, restaria ao artista uma resolução técnica "inensinável", ou seja, um espaço no qual de um lado estaria a matéria, a dizer tela, pincel, gesto, palavra etc. E de outro, a técnica vista pelo autor enquanto "um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move"[417].

Eis que ao se debruçar brevemente sobre os casos contemporâneos, Andrade aponta que o caos e a desorientação não proveem da variedade do uso das técnicas, mas da ausência de atitude dos artistas. Ao exemplificar seu pensamento na crítica ao Salão de Maio, realizado em São Paulo, observou que ao invés de se construir um pensamento estético ressaltava-se a vaidade de "ser artista", conforme percebemos nas palavras do autor:

> Em vez de uma atitude artística é uma atitude sentimental. De forma que para eles a obra de arte quase desaparece ante esta desmedida inflação do eu. Não pesquisam em verdade sobre o material. Não pesquisam sequer sobre si mesmos, o que também pode ser uma atitude estética. Não são pesquisadores. São escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisa.[418]

De acordo com essa reflexão de 1938, ainda hoje percebemos a pertinência e os desdobramentos que a reflexão – ou a falta de pesquisa – de parte dos artistas contemporâneos conduz. Colocamos aqui em questão a crítica do autor sobre a "**inflação do eu**"[419].

Ao levar em conta a terceirização e as consequentes parcerias dos artistas aqui estudados, o virtuosismo da imagem do artista que se sobrepõe à pesquisa atravessa um alerta. Um alerta dos riscos que operam a lógica trazida por Damisch de que "o artista antes de tudo seria um nome"[420], daquilo que opera na construção de uma **curadoria de si** e da **imagem do artista** enquanto aspecto mais relevante que a construção das obras.

Como discutimos anteriormente, a curadoria de si faz parte do processo criativo. Aqui dirigimo-nos a outro aspecto da criação: às parcerias que o artista agencia. Para avançarmos em nosso estudo sobre o ponto central deste subcapítulo, chamamos atenção para a última frase da citação de Andrade. A que menciona que os artistas seriam escravos da determinação de que é preciso pesquisa[421]. Ora, a crítica feita por Andrade ecoa para um ponto muito importante: uma ação que deveria se sobrepor à imagem do artista. É difundida em um discurso que descreve a pesquisa sobre determinada coisa, mas que, em si distancia-se do que ela deseja.

---

[416] *Ibidem*, p. 17-19.
[417] *Ibidem*, p. 25.
[418] *Ibidem,* p. 32.
[419] *Ibid, Ibidem*.
[420] DAMISCH, 1974, p. 72.
[421] ANDRADE, 1975, p. 32.

Assim, ao considerar as reivindicações que Andrade propõe sobre a proximidade do artista com o fazer manual, observamos a defesa de que este ajuste a lógica interna do processo criativo. E levando em conta os artistas estudados nesta tese e estendendo nosso olhar para outros que utilizam a terceirização do fazer, constatamos que, por vezes, a relação com o material se dá enquanto **uma noção do que ela poderia ser**[422]. Perante essa construção podemos estabelecer múltiplas leituras, a mencionar rapidamente o afastamento do conhecimento técnico e com as materialidades. Com isso, o eixo movente da criação aproxima-se das ideias construídas a partir da experiência com o mundo e não mais com aquilo que surge a partir da prática.

Como discutido, o artista agenciador terceiriza parcial ou completamente a execução de suas obras. A aproximação com a manualidade que Andrade propunha, já em 1938, parece requerer uma observação sobre outra perspectiva: a de que o material é posto em ação através das ideias e da criação das parceiras. Eis que retomamos a pergunta: em que medida o agenciamento influencia o aspecto simbólico das obras? E, tendo em mente que a relação com a materialidade não precisa da vinculação com a mão do artista, outra inquietação surge: em que medida o mercado de arte interfere na criação? E também ao situarmos a inscrição do artista associada ao mercado de arte: as redes de materiais e/ou parcerias estabelecidas pelos artistas influenciam nos aspetos simbólicos das obras?

Conforme mencionado anteriormente[423], Boris Groys na construção do termo "autoria múltipla" determinou uma aproximação entre o artista e a curadoria na construção do conceito da obra de arte. Enquanto na arte moderna "a criação era primária e a seleção, secundária"[424], na arte contemporânea o autor observa modificações nessa estrutura. Na elaboração de seu pensamento, esse conflito tenciona a noção de autoria. Em síntese, descreve:

> os papéis do curador e do artista são um só: posto que criação e seleção convergem no *readymade* duchampiano, a autoria de hoje é necessariamente uma "autoria múltipla", mais semelhante à de um filme, uma produção teatral ou um concerto.

[422] Conforme mencionamos no capítulo anterior, referimo-nos aqui à lógica que a terceirização do fazer opera: em alguns casos, os artistas não possuem um conhecimento tácito ou dos melindres técnicos de determinada fatura. E é justamente uma noção de como ela funciona, ou melhor, daquilo que ele "imagina como deveria ser" que possibilita o contato e a seleção de determinada parceria técnica. A exemplo disso citamos o caso de Ana Vládia, que relatava que os artistas pediam a materialização de determinado fazer em bronze. Eis que haveria uma noção do que seria uma peça em bronze e não necessariamente uma pesquisa que surge a partir da prática com tal ofício.
[423] Cf. capítulo "Por um processo de criação contemporâneo".
[424] GROYS, 2015, p. 119.

Para Groys, a criação estaria no âmbito da seleção e não mais na gênese da inovação. Para compreender essa parametrização é necessário partir da premissa proposta pelo autor de que o artista mantém sozinho toda a compreensão autoral da obra. Ao levar em conta que as imagens no sentido tradicional devem ser questionadas perante a assinatura do artista, o autor relembra:

> Hoje cada vez mais protestamos contra o culto tradicional da subjetividade artística, contra a figura do autor e contra a assinatura autoral. Essa rebelião, normalmente, se vê em revolta contra as estruturas do poder do sistema das artes, que encontra sua expressão visível na figura do autor soberano. Repetidamente, críticos tentam demonstrar que não há gênio artístico e, consequentemente, que a condição autoral do artista em questão não pode derivar do suposto fato dele ser um gênio. Ao contrário, a atribuição da autoria é vista como uma convenção utilizada pela instituição, mercado e críticos da arte para, estrategicamente, construir estrelas e, então lucrar comercialmente com elas. [425]

Neste sentido, é no âmbito da circulação que surge o que o autor nomeia como "autoria múltipla". Ou seja, no encontro com os curadores, agentes e instituições há uma variedade de processos de escolha que se somariam às escolhas dos artistas.

Ademais, outra característica que repercute desses processos seria o fato de os artistas não serem mais julgados pelas obras, mas pelas mostras nas quais expõem. Essas famosas linhas dos currículos parecem contribuir para um movimento em que a obra teria se tornado documento de arte. Ou seja, a obra, para Groys "não manifesta a arte; ela apenas promete"[426].

Posto isso em dúvida, tal aproximação também é encontrada na construção dos círculos de reconhecimento da obra de arte propostos por Nathalie Heinich. Para entender a construção da socióloga, é necessário lembrar que ela retoma os preceitos da sociologia dos produtores de arte organizados por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, a hierarquia entre os agentes do sistema, vista como os fundamentos de uma ciência das obras são seu objeto de estudo, que não "seria não apenas a produção do material em si, mas também a produção de seu valor"[427]. Logo, a direção a uma sociologia dos produtores, não nos aproxima de uma análise sobre a quê a obra em si se refere, mas sobre uma investigação crítica sobre crenças de quem faz ou estabelece vínculos nesse campo.

---

[425] *Ibidem*, p. 122.
[426] *Ibidem*, p. 124.
[427] *Ibidem*, p. 113.

Ao encontro disso é importante lembrar que a obra de arte para Bourdieu se aproxima do *habitus*. Este conceito refere-se às conexões com as estruturas sociais do indivíduo, já que sua posição no campo social pertenceria a um conjunto. Logo, para o autor o *habitus* de um artista estaria ligado a suas condições sociais, tais como aquelas ligadas a sua família, a sua formação artística e aos vínculos profissionais que se associam a instituições, inclusive com o mercado de arte.

Dessa forma, ao levar em conta o campo conceitual de Bourdieu, Heinich define que "o que chamamos de 'criação' é o encontro entre o *habitus* socialmente constituído e uma certa posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural"[428]. Afinal, para o sociólogo a obra de arte direciona-se também ao campo de sua produção com todas as suas variáveis e não somente ao artista ou a um grupo específico.

Destarte, ao considerar a sociologia da dominação, cabe lembrar que existem hierarquias entre as interações, mas elas são mais complexas do que uma simples relação entre dominado e dominante. Tal como descreve Heinich no artigo que destrincha o estatuto do artista contemporâneo[429], os dominados são dominantes de outros. Ao encontro disso, em seu livro *Sociologia da Arte,* a socióloga revisita os escritos de Alan Bowness que propõem que até a arte moderna havia três círculos de reconhecimento.[430] O primeiro seria atribuído ao artista, o segundo contemplado pelos especialistas (colecionadores, galeristas, marchands etc), e, por fim, o terceiro que seria constituído por expectadores. Entretanto, na arte contemporânea, os críticos e os curadores ganhariam mais espaço e ocupariam no sistema de dominação um espaço próximo ao dos artistas. Esta inversão alicerça a fama e a projeção de visibilidade na criação de parcerias sociais.

Embora pareça simplório falar tal fato acerca dessas relações que são muito comuns nos sistemas da arte hoje, entendemos que essa vinculação ecoa no que Leirner chamava a atenção para as parcerias sociais que os artistas estabelecem. Isso resulta no que a socióloga mencionava como o maior fracasso que poderia ser alcançado na arte contemporânea, que não é baseado no fato de o artista ser ruim, medíocre, mas se resume a não existir, não ser mencionado[431].

---

[428] *Ibidem*, p. 115.
[429] HEINICH, Natalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.* Porto Arte, v. 13, n. 22, maio 2005. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517. Acesso em 27 de mar. de 2016.
[430] Para entender o que Reinich propõe aqui é necessário levar em conta que a socióloga retoma os preceitos da Alan Bowness acerca dos "círculos de reconhecimento", que o autor descreveu no texto "The conditions of the success" (1989).
[431] HEINICH, 2005, p. 142.

Eis que além da dita parceria entre curadores e artistas, no caso da terceirização do fazer de Blass, Leirner e Rolla, notamos outras redes de associação: aquelas vinculadas à execução de projetos, ideias e rascunhos. Com isso, avançaremos nossos estudos da autoria múltipla por dois aspectos: 1- **círculos de reconhecimento, mais precisamente a articulação entre curadoria, artista e galeria/espaço expositivo,** e 2- **rede de execução da obra.**

Para traçar tal análise, recorreremos à noção de reconhecimento de Heinich, como também pretendemos não perder de vista a hierarquia do campo que Bourdieu destacava. Afinal, ainda que o sistema da arte vinculado ao mercado de arte possua uma estrutura de agentes que determina o valor artístico e econômico das obras, as parcerias agenciadas pelos artistas compartilham o fazer em uma rede de reconhecimento e de visibilidade.

Iniciando a análise com o estudo de algumas obras, retomamos duas exposições individuais de Nelson Leirner: *O artista e a empresa*, realizada em 1977, e *A nova revolução industrial*, em 2018.

No caso da primeira exposição, destacamos que ela foi realizada através do convite de Piero Maria Bardi. De antemão, constatamos com o discurso de Henrique Macedo Netto e de Nelson Leirner[432] que não houve uma parceria na construção simbólica das obras. Afinal, Bardi queria apenas uma exposição de Nelson e não importava quais seriam as obras expostas. Por outro lado, o acesso ao convite se deu através do contato social articulado pela amizade entre os dois, fato que para Nelson era um atributo fundamental para o trabalho do artista contemporâneo inscrito no mercado de arte[433].

A exposição contemplou uma seleção de diversos múltiplos projetados por Leirner através de uma apropriação da lógica industrial. Na construção desses objetos, Leirner foi o responsável pela elaboração dos projetos e conforme Henrique Macedo e Alex Ceverni, respectivamente codiretor da empresa e funcionário, o trabalho consistia em juntar pequenos objetos. Ou seja, a rede de pessoas que materializou esses múltiplos tampouco interferiu na sua construção simbólica.

Para Leirner bastavam as ideias e o desenho de alguns projetos. Não importava como seriam executados, tal como aconteceu no caso dos tubos de ensaio em que a cola Araldite foi utilizada para unir um vidro ao outro.[434] Ainda que os múltiplos serviram, em um primeiro momento, como brindes coorporativos, o uso do objeto não sobrevém apenas de uma lógica da multiplicidade, mas reafirma uma analogia de que o artista seria o dono da empresa com

[432] Cf. Entrevista nossa com Henrique Macedo Netto e NELSON *apud* CHIARELLI, 2001, p. 76.
[433] Referimo-nos aos contatos sociais que Leirner declarou na entrevista. Cf. LEIRNER. Entrevista nossa.
[434] Cf. Entrevista nossa de Henrique Macedo Netto e Alex Ceverni.

inúmeros operários aos quais ele recorre para realizar a materialização de suas pesquisas. Acrescenta-se que Leirner usou este poder dado a ele, ou melhor, traçou o percurso de uma exposição sem que fosse necessariamente determinada pela direção do espaço uma curadoria das obras. Contudo, Leirner aproveitou essa inserção para escolher justamente os produtos gerados pela sua empresa, resguardando ao convite uma ênfase de sua ação.

Conforme citamos no capítulo anterior, Nelson foi dissidente da absorção da lógica industrial na década de 1950, cuja experiência com a direção de empresas acompanhou sua trajetória. O artista evidenciou ao longo da carreira a lógica das parcerias artísticas, tendo expandido constantemente sua rede de parcerias técnicas e de assistentes que executavam suas obras. Ainda que o uso de fichas técnicas que menciona os profissionais que executaram as obras não ter sido o *modus operandi* adotado pela grande maioria dos artistas, no caso da última exposição de Leirner percebemos um encontro. Não somente da ficha técnica que delimitou todas as parcerias estabelecidas, mas um encontro com um movimento ao qual ele se referiu enquanto um "retorno ao manual"[435]. Relembro aqui que o conceito de ficha técnica tão facilmente absorvido e entendido nas artes cênicas, cinema e música, não foi percebido com tanta facilidade nas artes visuais que atribuem valor pela escassez. Se na última exposição de Leirner a presença de uma lista de agentes tem como motivação a valorização do retorno ao manual, é interessante perceber que o gesto foi melhor recebido e entendido devido a seu histórico anterior, conquistado depois de muitas exposições sem ficha técnica.

Em um primeiro momento, chamamos a atenção para a coerência entre o artista que terceiriza seu modo de fazer com a construção de sua compreensão processual e esta em concomitância com o aspecto simbólico da obra. Para compreender isso, ao rever as parcerias traçadas pelo artista na exposição *A Nova Revolução Industrial*, em um primeiro momento lembramos da trajetória de empreendedorismo vivenciada por Leirner. Absorvendo a experiência com a criação de uma empresa em parceria com Henrique Macedo, ultrapassou todos os casos das diversas obras vinculadas com a apropriação dos objetos. Em sua última exposição, a lógica que o artista operou vinculou-se sobre uma faceta da terceirização: **a de ganhar tempo**.

Na linha desse pensamento, a parceria com Lilia Schwarcz proporcionou a construção conceitual estabelecida entre o artista e as obras expostas. Como podemos observar nas palavras da curadora, o recorte conceitual foi elaborado em conjunto:

---

[435] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.

> (...) Em *A nova revolução Industrial*, por exemplo, já tinha alguns tapetes confeccionados e outros, e ele me explicou o que faria. Eu me lembro de ver desenhos, eu me lembro que nessa exposição, ou melhor, eu me lembro sim de ver desenhos. Inclusive nós expusemos alguns projetos e desenhos. E ele conversava detalhadamente com as tecelãs que foram fazer as tapeçarias. Então acho que é um pouco o modelo dele. Ele fazia tudo muito intuitivamente e, ao mesmo tempo, planejava tudo na cabeça dele. (...) No caso de *A Nova Revolução Industrial* nós fizemos tudo "*pari pas*". Fomos bolando juntos. Bolamos também as vitrines com as linhas e também a referência às artesãs, que tiveram um papel muito fundamental. Então eu acho que o Nelson trabalhava com um esquema bem híbrido.[436]

Avançando mais precisamente sobre *A Nova Revolução Industrial*, o aspecto fulcral que observamos na autoria múltipla da exposição sobrevém na modalidade do fazer de Leirner. Referimo-nos mais precisamente ao tempo do fazer e àquilo que Schwarcz mencionou como uma liberação do tempo.

Enquanto, por um lado, Mário de Andrade certamente criticaria a forma como o artista lidou com o fazer artístico justamente por haver uma separação do contato do fazer manual na execução das obras, por outro, o autor situa no que Leirner discutia em *A Nova Revolução Industrial*: uma operação que pretendia revisitar o fazer manual. A lógica agenciada pelo artista iniciava-se com o relato de suas ideias a assistente-produtora Letícia Pirmez que, a partir disso, executava os projetos[437]. Além disso, era Pirmez quem apresentava uma gama de cores de linhas e da seleção de algumas obras que fizeram parte da exposição. Como podemos observar na imagem do projeto (Figuras 34 e 35), não há um rebuscamento técnico do desenho. Afinal, o esboço feito por Pirmez servia apenas enquanto uma referência para que outro profissional especializado nos motivos das tapeçarias entendesse qual deveria ser a imagem a ser tecida.

Contudo, lembramos que esses projetos idealizados por Leirner e esboçados por Pirmez expandiram-se para outro agente: Gil Rembischevski. O dono da empresa carioca *Gobelin Fios* foi o responsável pela passagem dos projetos para a talagarça e pelas resoluções técnicas da sua adaptação para a tapeçaria. Aliado a isso, criou-se uma **rede de profissionais** especializados contratados por Pirmez: Elys Bellagamba, Maria Ester Nogueira Alves, Teixeira Ferraz, Maria do Carmo Gabriel de Deus, Maria das Graças Gabriel da Costa, Tarciso Moreira e Yael Angel [438]. Esses sete tapeceiros foram os responsáveis pela execução das tapeçarias.

---

[436] SCHWARCZ, 2021. Entrevista nossa.
[437] PIRMEZ, 2020. Entrevista nossa.
[438] Conforme publicado no catálogo da exposição: LEIRNER, Nelson. *A nova Revolução Industrial*. Rio de Janeiro: Silvia Cintra+Box 4, 2018.



FIGURA 34 – Nelson Leirner. *Projeto realizado por Letícia Pirmez*, 2017.
Fonte: Arquivo Letícia Pirmez.

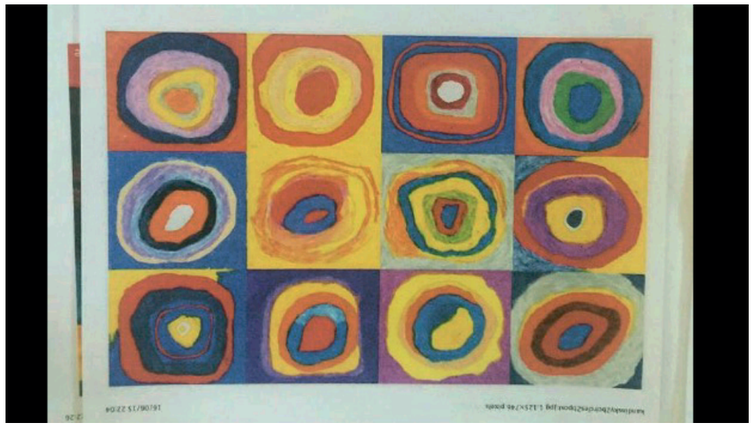


FIGURA 35 – Nelson Leirner. *Estudo para Boetti Desconstruído II*, 2017.
Fonte: Arquivo Letícia Pirmez.

FIGURA 36 – Prancha 13 - Nelson Leirner. Processo das tapeçarias para exposição “A Nova Revolução Industrial”. Fonte: Arquivo Letícia Pirmez.



FIGURA 37 – Nelson Leirner em seu ateliê, 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

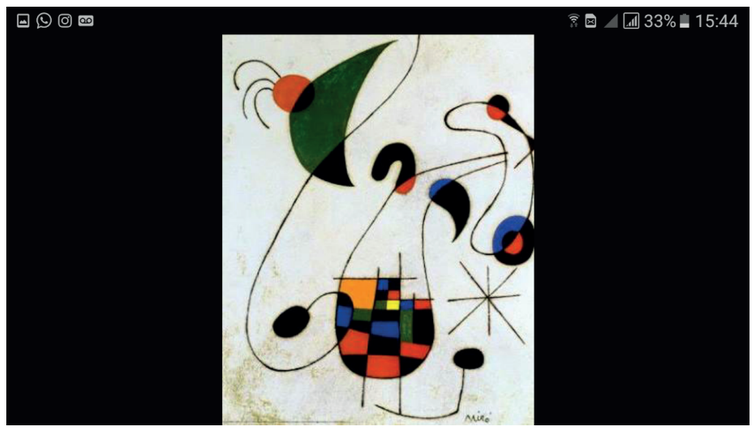


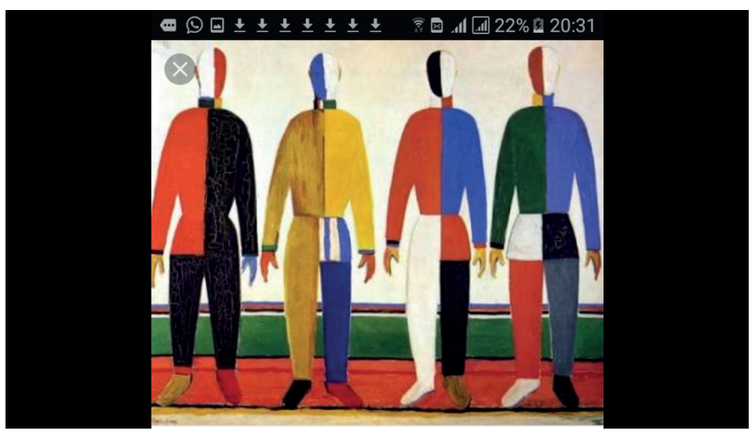


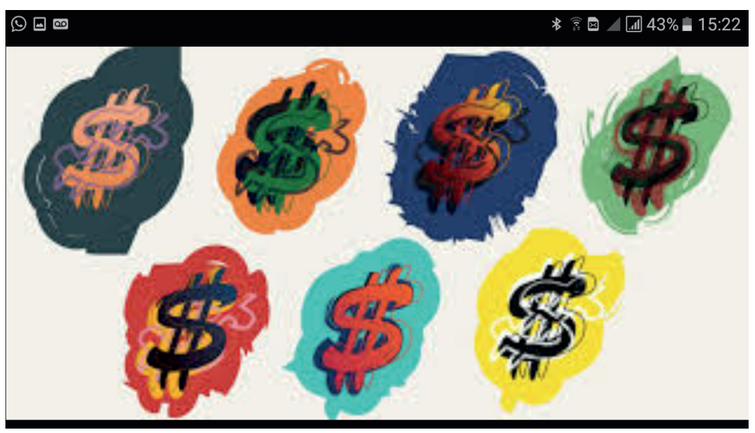












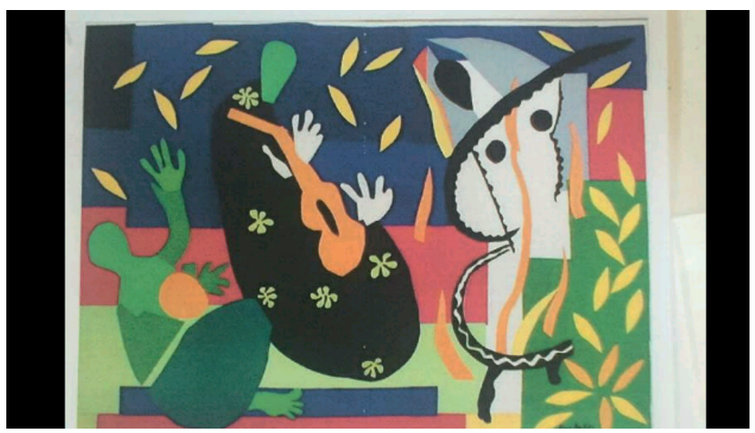


FIGURA 38 – Prancha 14 - Nelson Leirner. Imagens selecionadas para referência de “Eles e eu no mundo”. Fonte: Arquivo Letícia Pirmez.

FIGURA 39 – Prancha 15 - Nelson Leirner. Processo da tapeçaria “Eles e eu no mundo”, 2017. Fonte: Arquivo Letícia Pirmez.



FIGURA 40 – Nelson Leirner. *Eles e eu no mundo,* 2017. 120 cm x 205 cm. Lã e trama. Fotografia: Giovanna Lanna. Fonte: Catálogo da Exposição publicado pela Silvia Sintra + Box4, p. 17.



FIGURA 41 – Aliguiero Boetti. *Mappa,* 1989.
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/80620.



FIGURA 42 – Nelson Leirner. *Boetti Desconstruído II,* 2018. 130 cm x 260 cm. Lã e trama. Fotografia Giovanna Lanna / Jaime Acioli. Fonte: Catálogo da Exposição publicado pela Silvia Sintra + Box4, p. 15-16.

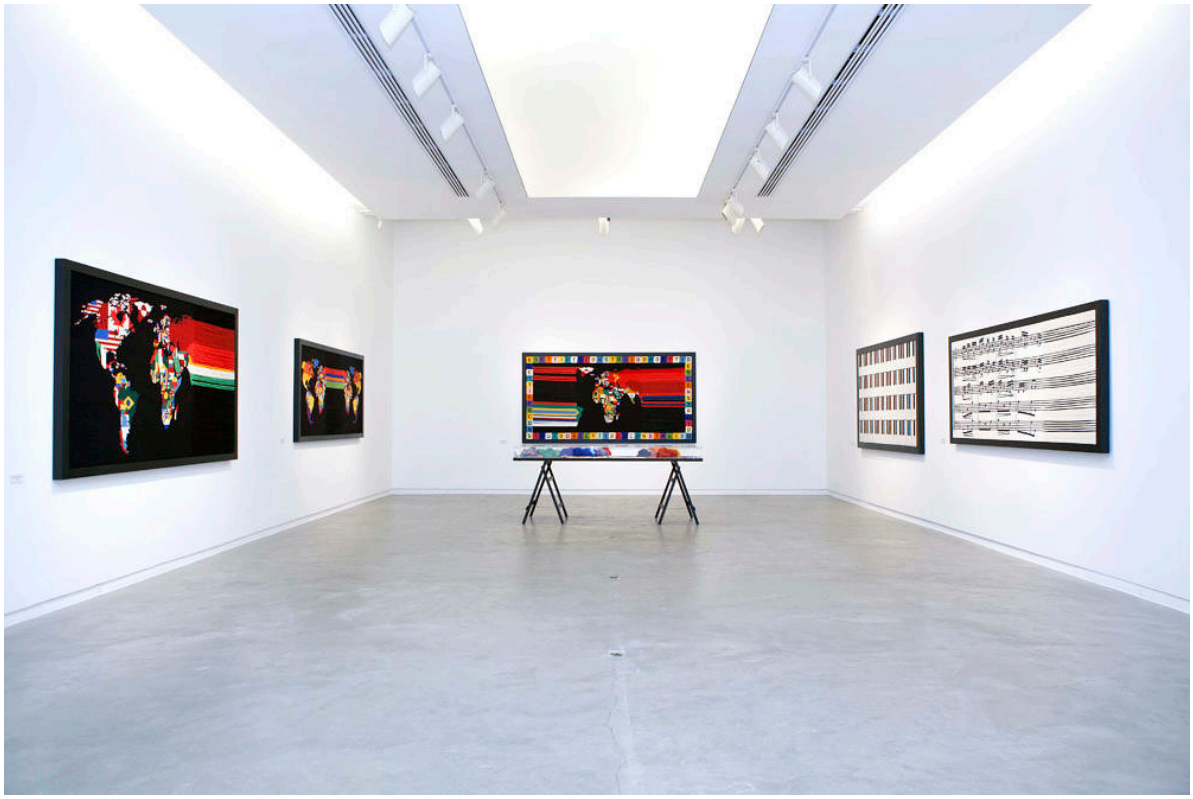


FIGURA 43 – Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018.
Fonte: https://silviacintra.com.br/exposicoes/nelson-leirner/.



FIGURA 44 – Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018.
Fonte: https://silviacintra.com.br/exposicoes/nelson-leirner/.

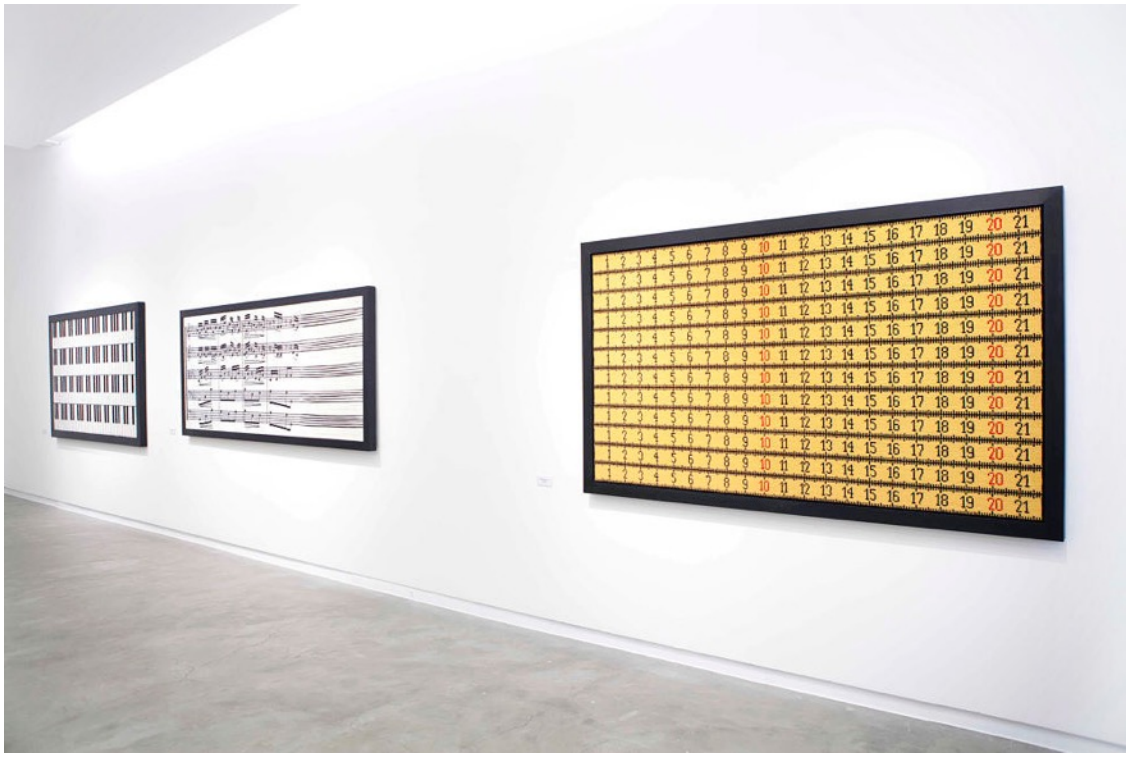


FIGURA 45 – Nelson Leirner. *Exposição A nova Revolução Industrial,* 2018.
Fonte: https://silviacintra.com.br/exposicoes/nelson-leirner/.

Conduzidos por Pirmez, os tapeceiros receberam orientações e uma parcela de autonomia nas resoluções técnicas e, em alguns momentos, no uso das cores.[439] (Figura 36). No entanto, antes de seguir na análise dessa rede de agentes do fazer da obra, retornamos a Leirner. Seu humor debochado e aquilo que descreveu Lilia Schwarcz enquanto **burla** são cruciais para compreender seu agenciamento e suas escolhas.

O uso do termo "burla" é mencionado por Schwarcz nos textos *Quanto tempo perde o tempo: Nelson Leirner ou as vantagens de ser 2000* e em *Pois tudo nesse mundo é burla* (ambos publicados anteriormente a essa exposição). Para traçar sua amarração teórica, a pesquisadora revisita uma fala de Leirner na entrevista realizada com o artista por Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas, em Recife, no ano de 2003. Assim, para que o leitor compreenda nosso caminho, retomamos a declaração de Leirner quando questionado por Navas acerca da burla:

> Adolfo Montejo Navas: Eu queria insistir nessa questão da burla, porque eu achei a palavra iluminadora em relação à sua obra. Parece-me que tanto o sarcasmo como a ironia que, embora sejam coisas distintas, existem em muitos de seus trabalhos, estariam relacionados a esse conceito de burla. Por um lado, a burla se destina obviamente às instituições de arte, aos sistemas de arte; mas, por outro lado, ela não teria também a ver com a necessidade de ironizar a própria arte, que tem ficado muito séria ultimamente?[440]

E nas palavras do artista, sua resposta:

> Eu vou lhe responder da seguinte forma. Uma das coisas que faço em minhas aulas é estabelecer os dez mandamentos do artista. Um dos mandamentos é não ser honesto demais. Há artistas que querem ser honestos demais e acabam atrapalhando sua própria obra. Os alunos ficam revoltados: "Como vou ser desonesto? Eu fui educado para ser honesto, para não roubar". Mas eu não falo para você assassinar alguém. Eu falo só para você bater carteira de quem pode ter a carteira batida. Não precisa bater a carteira de um miserável. Por exemplo, eu escrevi meio livro sem ter escrito, eu próprio nada sobre mim. A orelha do livro eu peguei de um texto do Roland Barthes, a *Câmara Clara*, em que ele fala sobre sua própria vida. Todo mundo que fala um pouco sobre sua própria vida fala um pouco também da vida de todo mundo. Então, eu peguei o texto e comecei a riscar as coisas que não se encaixavam na minha biografia. Coisas que estavam "erradas" para ser parte da minha biografia e fui "corrigindo". Depois, lendo o texto, era a minha biografia, já pronta. Era a orelha do meu livro. O livro chama-se *Nelson Leirner por Nelson Leirner*. Depois, vi que o [artista americano] Sol LeWitt tinha feito uma autobiografia baseada em fotos. Fotos de livros, de rua, da rua em que ele morava, garfos e facas com os quais ele comia, coisas do cotidiano dele. Era a autobiografia dele. Só que, em quase todas aquelas fotos, alguma coisa se encaixava na

[439] Conforme relato da tapeceira Maria Ester Nogueira Alves.
[440] NAVAS *apud* MOACIR (org), 2003, p. 66.

> minha vida. Alguns livros se encaixavam na minha vida. Os nomes de rua não se encaixavam; então jogava fora. Os garfos e as facas se encaixavam, uma cadeira se encaixava. Então eu fiz, em cima da autobiografia dele, os cortes necessários e fiz minha autobiografia. Utilizando esse método, fui pegando outros textos, editando e fazendo a minha autobiografia. Contei isso em aula e perguntei para os alunos se tinha sido desonesto. Claro que há uma desonestidade nisso, pois estou me apropriando do trabalho do outro. Mas daí eu começo, na aula, a falar, evidentemente de Duchamp. Será que Duchamp também não foi desonesto ao se apropriar de objetos feitos por outras pessoas?[441]

Nesse trecho da entrevista do artista observamos que a lógica da burla não se atém somente a certo aspecto didático adotado para o ensino de arte. Vai ao encontro de um *modus operandi* de Leirner que edita, reedita, apropria, desvirtua e transforma. Não necessariamente nessa ordem, mas em um direcionamento ao modo de fazer que se apropria de fragmentos das lógicas operativas de outros artistas.

Dessa forma, a burla que Schwarcz descreve na entrevista que realizamos acerca da curadoria da exposição *A Nova Revolução Industrial* aponta para um movimento necessário para compreender o processo criativo de Leirner: um artista que desde cedo compreendeu que não precisava fazer manualmente suas obras e que poderia criar de qualquer lugar, de qualquer canto (Figura 37). Aquele que ao entender a lógica operativa do agenciamento tampouco precisava conhecer os melindres técnicos da tapeçaria, bastava direcionar suas ideias àquilo que consistia a obra. A burla aproxima-se do deboche, da ironia e da sagacidade com que Leirner compunha suas escolhas.

Para exemplificar esse raciocínio, em *A Nova Revolução Industrial,* o artista resgatou o modo operativo de Aliguiero Boetti. Enquanto Boetti contratou artesãs afegãs e paquistanesas para fazer suas tapeçarias, Leirner, em parceria com sua assistente Letícia Pirmez, articulou uma rede de artesãos cariocas para a execução de suas tapeçarias.

A exemplo disso, a seleção de imagens específicas dos artistas da tapeçaria *Eles e eu no mundo* (Figura 38) foi indicada por Pirmez, restando a Leirner a confirmação da imagem predefinida (Figuras 39 e 40).

Perante essa forma de criar, cabe lembrar que as obras dos artistas que circundam o mapa global são utilizadas enquanto símbolos. A escolha deste ou daquele trabalho de Pollock não traria, na visão de Nelson, uma mudança simbólica da obra em si. Assim, neste caso, somente poderíamos alavancar uma discussão de que o sentido da obra se modifica se passarmos a analisar cada obra específica. Ou seja, se levarmos em conta a obra específica dos

[441] LEIRNER *apud* MOACIR (org.), 2003, p. 66-67.

artistas para estipular uma análise, certamente poderemos afirmar que houve uma contribuição da rede de agentes para a construção simbólica das obras. No entanto, esse fator não interfere na intenção de Leirner, uma vez que se levarmos em consideração o título da obra, sua pretensão poderia se referir ao artista e não ao que cada obra em si significa.

O ajuste estabelecido pelos rigores da técnica tem também uma vinculação com o que Alighiero Boetti[442] (Figura 41) fez no caso da execução de sua tapeçaria. Afinal, o artista cuja prática serviu de ponto de apoio a Leirner também terceirizou a execução das tapeçarias, apropriando-se do trabalho de artesãs afegãs e paquistanesas.

As desigualdades sociais e econômicas que Boetti apontava através do avanço do capitalismo são revisitadas por Leirner tanto na construção da imagem, sobretudo nas tapeçarias *Espelho, espelho meu*, em *Puzzle* e *Boetti Desconstruído II* (Figura 42). No entanto, não somente enquanto uma apropriação da imagem da obra. Expande-se também ao processo de construção das obras que utiliza as mãos de artesãos, juntamente com as ideias de Leirner e o seu próprio nome, agregando um alto valor econômico no mercado de arte.

Talvez essa seja uma inquietação plausível que Gil Rembischevski descreve no final de nossa entrevista, ainda que não interesse discutir neste capítulo a construção econômica das obras de arte: deve-se lembrar que ainda que a **autoria seja múltipla, o autor das ideias é aquele que detém o poder sobre o conceito das obras.** Além disso, ainda que a estrutura simbólica seja compartilhada com a curadoria, ao considerarmos a estrutura do sistema da arte desse mercado ao qual Leirner se vinculou, é sobre o nome do artista que recai a construção econômica e simbólica da obra.

Dessa forma, Leirner burla, mas referencia Boetti. Assume a esquiva e transporta para seu contexto algumas questões que outrora Aliguiero havia alertado. Leirner adverte sobre os jogos de insubordinação entre arte e artesanato que criticam os incêndios florestais; a convenção de que a América do Norte está sempre acima da América do Sul – uma vez que a terra é redonda; o pensamento sobre as métricas que regem nosso tempo e espaço e outros detalhes que poderíamos aqui mencionar. Todavia, *A Nova Revolução Industrial* aponta para um caos político e social, para algo que nos separa de nossa essência que pede tempo.

Esse artista como bem pontuava Lilia Schwarcz pedia tempo. Pedia calma.

---

[442] Boetti por muito tempo foi vinculado ao movimento de *art povera* e parece não ter se desvinculado completamente de estratégias antielitistas e antidemocráticas que teve como centro de suas pesquisas até 1972. Foi por volta da década de 1970 que o artista passou a utilizar a caneta *bic* alicerçada ao bordado; mas só na década de 1990 que encontramos suas primeiras tapeçarias. Muito interessado pela cultura do Afeganistão, viajou diversas vezes ao país e foi nessas empreitadas que o despertar pela técnica da tapeçaria aconteceu.

E mais uma vez a burla: essa que utilizava da mão do outro e paradoxalmente através de uma lógica que se apropriava do modo de fazer do outro. Embora os melindres da construção técnica do fazer à primeira vista não importassem a Leirner, por outro, é justamente o uso da mão do outro que o processo dessa exposição revisita.

Esse tempo que passa. Esse tempo que nos instiga a indagar: qual é o tempo da criação?

A resposta para essa pergunta avança sobre uma questão complexa. Estende-se a um campo particular de cada artista em relação a suas escolhas de pertencimento no sistema da arte e vincula-se com suas estratégias de criação. No caso de Leirner, embora a parte executiva de suas obras fosse destinada a outros profissionais que contratava, Nelson tinha clareza dos pontos fulcrais que consolidariam suas intenções[443]. Conforme podemos observar, ainda que agencie uma rede de profissionais, a condução de Leirner não trouxe de fato uma modificação simbólica das obras se observarmos as intenções do artista.

Essa aproximação com a reflexão sobre o tempo da criação é traçada por Lilia Schwarcz enquanto um dos eixos centrais da exposição *A Nova Revolução Industrial* (Figuras 43, 44 e 45). Há um eco sobre o tempo da feitura de uma obra em contraposição ao tempo do artista. Falamos aqui do tempo cronológico, tal como a curadora define:

> (...) parar e ver as tapeçarias de Nelson Leirner representa imaginar e compartilhar de um outro tempo (bem) gasto; pensar no significado simbólico do trabalho manual e aceitar o convite para refletir criticamente sobre nossos regimes de temporalidade. Perder tempo, nesse caso, é ganhar.[444]

Eis que a autoria múltipla agenciada pelo artista libera o seu tempo através da terceirização do fazer operando uma lógica que resgata a manualidade através das mãos dos artesãos. Quem ganha tempo é Leirner, mas tampouco os artesãos perdem tempo deles, afinal, são eles quem imergem no campo do fazer delongado e de um trabalho que através da perícia artesanal requer aquilo que outrora discutimos enquanto conhecimento tácito.

---

[443] Não pretendemos discutir os parâmetros do que é a obra de arte nesta tese, mas a partir dessa reflexão sobre a autoria múltipla, reiteramos que há a necessidade de uma revisão consciente do artista perante as escolhas de seus processos criativos enquanto estratégias de apresentação à circulação das obras.

[444] SCHWARCZ, 2018, p. 7.

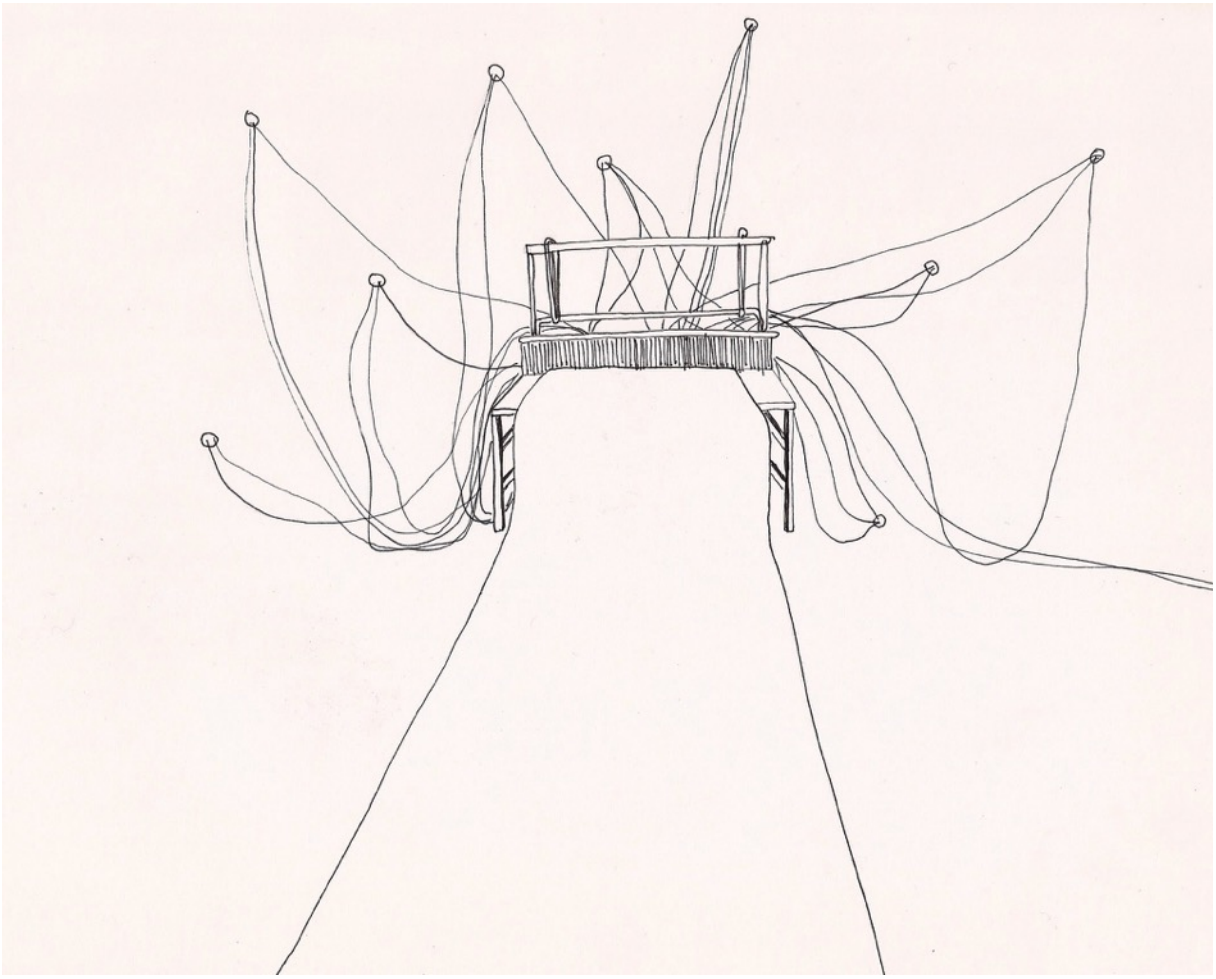


FIGURA 46 – Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

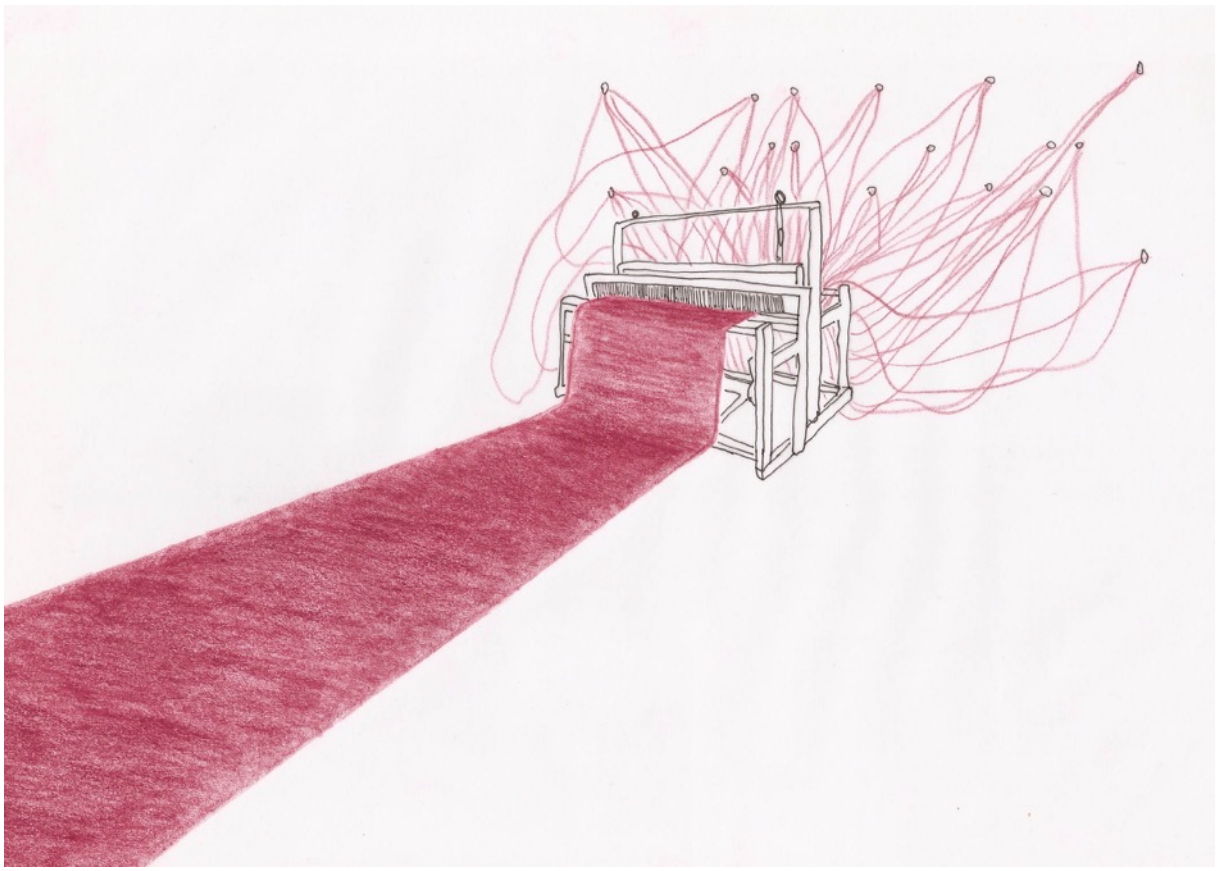


FIGURA 47 – Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 48 – Tatiana Blass. Projeto Penélope, 2011.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



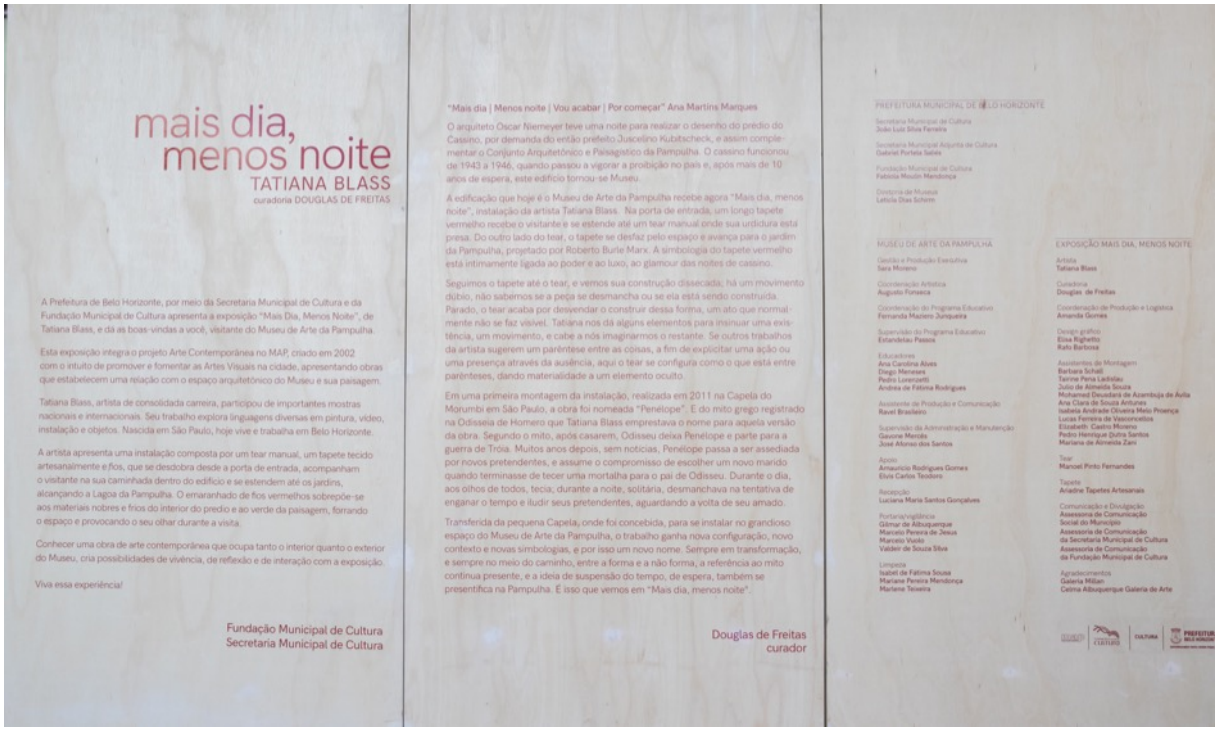
FIGURA 49 – Tatiana Blass. Registo da exposição *Penélope*, 2011.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 50 - Prancha 16 - Tatiana Blass. Montagem Exposição “Penélope”, 2011. Arquivo Tatiana Blass.



FIGURA 51 - Prancha 17 - Tatiana Blass. Montagem Exposição “Mais dia, menos noite, 2019. Arquivo Tatiana Blass.



mais dia,
menos noite
TATIANA BLASS
curadoria DOUGLAS DE FREITAS

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Municipal de Cultura apresenta à exposição "Mais Dia, Menos Noite", de Tatiana Blass, e dá as boas-vindas a você, visitante do Museu de Arte da Pampulha.

Esta exposição integrá o projeto Arte Contemporânea no MAP, criado em 2002 com o intuito de promover e fomentar as Artes Visuais na cidade, apresentando obras que estabelecem uma relação com o espaço arquitetônico do Museu e sua paisagem.

Tatiana Blass, artista de consolidada carreira, participou de importantes mostras nacionais e internacionais. Seu trabalho explora linguagens diversas em pintura, vídeo, instalação e objetos. Nascida em São Paulo, hoje vive e trabalha em Belo Horizonte.

A artista apresenta uma instalação composta por um tear manual, um tapete tecido artesanalmente e fios, que se desdobra desde a porta de entrada, acompanham o visitante na sua caminhada dentro do edifício e se estendem até os jardins, alcançando a Lagoa da Pampulha. O emaranhado de fios vermelhos sobrepõe-se aos materiais nobres e frios do interior do predio e ao verde da paisagem, forrando o espaço e provocando o seu olhar durante a visita.

Conhecer uma obra de arte contemporânea que ocupa tanto o interior quanto o exterior do Museu, cria possibilidades de vivência, de reflexão e de interação com a exposição.

Viva essa experiência!

Fundação Municipal de Cultura
Secretaria Municipal de Cultura

"Mais dia | Menos noite | Vou acabar | Por começar" Ana Martins Marques

O arquiteto Oscar Niemeyer teve uma noite para realizar o desenho do prédio do Cassino, por demanda do então prefeito Juscelino Kubitscheck, e assim complementar o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha. O cassino funcionou de 1943 a 1946, quando passou a vigorar a proibição no país e, após mais de 10 anos de espera, este edifício tornou-se Museu.

A edificação que hoje é o Museu de Arte da Pampulha recebe agora "Mais dia, menos noite", instalação da artista Tatiana Blass. Na porta de entrada, um longo tapete vermelho recebe o visitante e se estende até um tear manual onde sua urdidura está presa. Do outro lado do tear, o tapete se desfaz pelo espaço e avança para o jardim da Pampulha, projetado por Roberto Burle Marx. A simbologia do tapete vermelho está intimamente ligada ao poder e ao luxo, ao glamour das noites de cassino.

Seguimos o tapete até o tear, e vemos sua construção dissecada; há um movimento dúbio, não sabemos se a peça se desmancha ou se ela está sendo construída. Parado, o tear acaba por desvendar o construir dessa forma, um ato que normalmente não se faz visível. Tatiana nos dá alguns elementos para insinuar uma existência, um movimento, e cabe a nós imaginarmos o restante. Se outros trabalhos da artista sugerem um parêntese entre as coisas, a fim de explicitar uma ação ou uma presença através da ausência, aqui o tear se configura como o que está entre parênteses, dando materialidade a um elemento oculto.

Em uma primeira montagem da instalação, realizada em 2011 na Capela do Morumbi em São Paulo, a obra foi nomeada "Penélope". É do mito grego registrado na Odisseia de Homero que Tatiana Blass emprestava o nome para aquela versão da obra. Segundo o mito, após casarem, Odisseu deixa Penélope e parte para a guerra de Tróia. Muitos anos depois, sem notícias, Penélope passa a ser assediada por novos pretendentes, e assume o compromisso de escolher um novo marido quando terminasse de tecer uma mortalha para o pai de Odisseu. Durante o dia, aos olhos de todos, tecia; durante a noite, solitária, desmanchava na tentativa de enganar o tempo e iludir seus pretendentes, aguardando a volta de seu amado.

Transferida da pequena Capela, onde foi concebida, para se instalar no grandioso espaço do Museu de Arte da Pampulha, o trabalho ganha nova configuração, novo contexto e novas simbologias, e por isso um novo nome. Sempre em transformação, e sempre no meio do caminho, entre a forma e a não forma, a referência ao mito continua presente, e a ideia de suspensão do tempo, de espera, também se presentifica na Pampulha. É isso que vemos em "Mais dia, menos noite".

Douglas de Freitas
curador

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE

Secretaria Municipal de Cultura
João Luiz Silva Ferreira

Secretaria Municipal Adjunta de Cultura
Gabriel Portela Sales

Fundação Municipal de Cultura
Fabíola Moulin Mendonça

Diretoria de Museus
Letícia Dias Schrimi

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

Gestão e Produção Executiva
Sara Moreno

Coordenação Artística
Augusto Fonseca

Coordenação do Programa Educativo
Fernanda Mazzeo Junqueira

Supervisão do Programa Educativo
Estandelas Passos

Educadores
Ana Carolina Alves
Diego Meneses
Pedro Lorenzetti
Andreia de Fátima Rodrigues

Assistente de Produção e Comunicação
Ravel Brasileiro

Supervisão da Administração e Manutenção
Gevonne Mercês
José Afonso dos Santos

Apoio
Amaurício Rodrigues Gomes
Elvis Carlos Teodoro

Recepção
Luciana Maria Santos Gonçalves

Portaria/vigilância
Gilmar de Albuquerque
Marcelo Pereira de Jesus
Marcelo Vuolo
Valdeir de Souza Silva

Limpeza
Isabel de Fátima Sousa
Mariane Pereira Mendonça
Mariane Teixeira

EXPOSIÇÃO MAIS DIA, MENOS NOITE

Artista
Tatiana Blass

Curadoria
Douglas de Freitas

Coordenação de Produção e Logística
Amanda Gomes

Design gráfico
Elisa Righetto
Rafo Barbosa

Assistentes de Montagem
Barbara Schiati
Tarrine Pena Ladislau
Julio de Almeida Souza
Mohamed Deusdará de Azambuja de Ávila
Ana Clara de Souza Antunes
Isabela Andrade Oliveira Melo Proença
Lucas Ferreira de Vasconcellos
Elizabeth Castro Moreno
Pedro Henrique Dutra Santos
Mariana de Almeida Zani

Tear
Manoel Pinto Fernandes

Tapete
Ariadne Tapetes Artesanais

Comunicação e Divulgação
Assessoria de Comunicação
Social do Município
Assessoria de Comunicação
da Secretaria Municipal de Cultura
Assessoria de Comunicação
da Fundação Municipal de Cultura

Agradecimentos
Galeria Midan
Celma Albuquerque Galeria de Arte

FIGURA 52 – Tatiana Blass. Folder da exposição *Mais dia, menos noite*.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

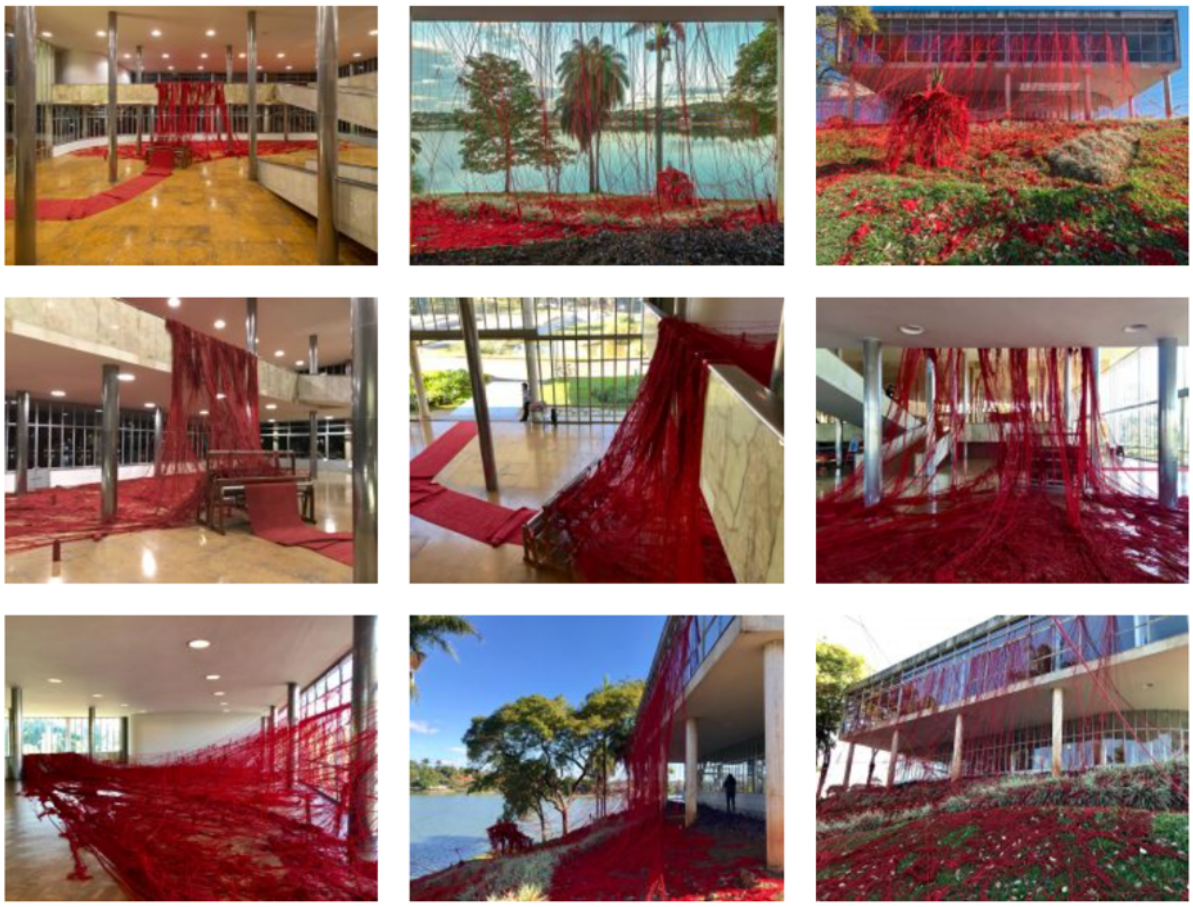


FIGURA 53 – Tatiana Blass. Registro da exposição *Mais dia, menos noite*, 2019.
Fonte: Arquivo Tatiana Blass.

A questão do tempo da criação se sobrepõe no caso de Tatiana Blass acerca daquilo que Bourdieu lembrava: que o sujeito da arte não é somente o artista nem o campo social que o abarca, mas "o campo de produção em seu conjunto"[445]. Eis o motivo pelo qual revisitamos a concepção e a produção de duas de suas obras: *Penélope* e *Mais dia, menos noite.*

Oito anos separam a exposição das obras que compartilham um mesmo processo criativo. Em 2011, do convite para ocupar a Capela Morumbi pelo curador Douglas de Freitas surgiu a obra *Penélope.* A instalação a partir da experiência com o fazer manual evidencia uma organização de linhas que se expandem ao espaço. Esse emaranhado de fios vermelhos que avançava para fora do espaço expositivo, transformava-se em um tapete vermelho de 14 metros que entrecortou a capela. O tear localizado no altar, entre o tapete e o emaranhado de fios, potencializava uma dúvida acerca da dualidade entre ordem e desordem. São os fios que atravessam os buracos da parede de taipa e se organizam na ênfase simbólica de um lugar sagrado? Ou seria o sentido simbólico do sagrado que ao atravessar o tear e o altar expande-se ao exterior da capela pela grama e pelas árvores?

Entre a construção e a desconstrução, o título estabelece uma alusão à mitologia de Penélope.[446] Para além do sentido simbólico da obra, retomamos seu catalisador: ocupar a Capela do Morumbi. Na execução do processo criativo da instalação, a artista contratou Manuel Pinto Fernandes que foi o profissional responsável pela construção do tear observado no projeto da artista. A empresa Ariadne Tapetes Artesanais foi contratada para a execução do tapete vermelho. Nesse agenciamento, observamos nas imagens (Figura 46, 47 e 48) os estudos de Blass para a ocupação do espaço da capela (Figuras 49 e 50).

Contudo, na análise de sua circulação, observamos que a mesma foi redimensionada em 2019 para uma exposição individual da artista no Museu de Arte da Pampulha. O mesmo profissional do tear confeccionou outro, agora mais amplo. E junto a uma equipe de estudantes de arte a artista construiu a obra no espaço do Museu da Pampulha (Figura 51).

---

[445] BOURDIEU, 1983, p. 165.

[446] Conforme Homero descreve no livro *Odisseia*: Filha de Icarius e Periboa, Penélope esperou por Ulisses por mais de 20 anos antes e depois da guerra de Tróia. Diante disso, seu pai propõe que ela se case novamente. Como isso definitivamente não era uma opção para ela, afirmou ao pai que só o faria quando terminasse de tecer uma colcha. Assim o fez: durante o dia ela trabalhava no tear e durante a noite desfazia tudo o que havia tecido. Há uma espera, há um encontro com o amor e com a existência, mas há também um vínculo com uma continua reconstrução.

Em conversa com o curador Douglas de Freitas, modificou o título da obra para *Mais dia, menos noite*. E este é o principal aspecto que deixa vestígios de um olhar atento para a adaptação da obra a um novo espaço. A modificação espacial direcionou-se ao sentido de construção da obra, e ele compartilhou com o curador escolhas que se adaptaram ao lugar. Espaço e lugar tornaram-se os aspectos que moveram a construção do sentido da obra. Se na primeira versão da obra temos uma dimensão curatorial da ocupação do espaço direcionada à ocupação de uma igreja, na segunda temos um cassino.

Convidamos o leitor a um jogo:

Igreja – Mitologia – Título da obra: *Penélope*
Cassino – x – Título da obra: *Mais dia, menos noite*

Nesse raciocínio, na segunda exposição a mitologia é colocada em segundo plano. Ainda que revisite a mitologia através da construção e desconstrução do tapete, tomamos o termo "x" como a indagação sobre o que resta.

Com atenção ao título, *Mais dia, menos noite,* e à perspectiva histórica a qual o Museu da Pampulha está intrinsicamente ligado: a edificação teria como destino abrigar um cassino. Ora, nesse âmbito, houve uma escolha na construção de uma outra perspectiva da obra.

Contudo, em ambos os casos não se lida com o caráter do tal cubo branco que Brian D'Oherthy (2002) propunha. O discurso construído para essa segunda exposição traz uma escuta ao museu e também a sua paisagem. Ao revisitar o poema de Anna Maria Martins "Mais dia | Menos noite | Vou acabar | Por começar"[447] (Figura 52), Blass em parceria com Freitas desloca o uso do tapete vermelho do aspecto sagrado de uma igreja para o de um cassino. Em uma análise rápida de jogo de palavras poderíamos pensar na passagem do sagrado ao profano. Mas a instalação de Tatiana vai além. Conforme o curador menciona no texto divulgado no folder da exposição, o tapete vermelho "está intimamente ligado ao poder e ao luxo, ao glamour das noites do cassino"[448], e há uma ação trazida pelo tear. O ponto de encontro entre o desfazer e o refazer. Nessa ação que constrói e reconstrói o tapete, a obra questiona o próprio uso diurno do Museu da Pampulha em contraponto aos eventos noturnos que ali aconteceram.

Mais dia, menos noite (Figura 53) desfaz e refaz um olhar para a paisagem, para o ambiente que a abriga. Expande-se através da janela, que emoldura o olhar do público para o entorno do museu. A janela e a moldura tornam-se um lugar de passagem para o exterior.

[447] Folder do convite da exposição. Imagem cedida pela artista.
[448] FREITAS. *In*: Folder do convite da exposição, 2019.

Essa readaptação da obra evoca o *site specific* e em ambos os casos afasta-se do espaço idealizado do cubo branco enquanto lugar asséptico e ideal para obras de arte. No caso da história da construção na década de 1940 da Capela Morumbi não é possível deixar de lado sua construção histórica:

> São várias as interpretações históricas atribuídas a estas ruínas: ora como sendo uma capela consagrada a São Sebastião dos Escravos, ora como capela acompanhada de sepulturas destinadas aos proprietários da fazenda. Outros estudiosos acreditam ainda que tenham sido apenas ruínas de um paiol. A ausência de documentação mais detalhada não permite afirmar com segurança qual dessas hipóteses é a mais correta. Visando atrair compradores e valorizar ainda mais os terrenos, a Cia. Imobiliária Morumby contratou o escritório do arquiteto Gregori Warchavchik (1896 – 1972) para fazer a reconstrução das ruínas de taipa de pilão. Interpretando-as como remanescentes de uma antiga capela, Warchavchik completou a edificação com alvenaria de tijolos. Convidou a pintora Lúcia Suanê que, em afresco, representou a cena do batismo de Cristo e os anjos com fisionomias de índios, nas paredes do batistério. A Capela do Morumbi ficou fechada até por volta de 1975 e continuou sendo propriedade da Cia. Imobiliária Morumby. Nesta época, a empresa transferiu para o município parte dos terrenos remanescentes do loteamento que havia feito e junto com eles a Capela. A partir de então, o imóvel passou à responsabilidade direta do Departamento do Patrimônio Histórico como bem arquitetônico e cultural, sob os cuidados da recém-criada Secretaria Municipal de Cultura.[449]

Conforme o texto publicado no site do Museu da Cidade de São Paulo, a capela foi reformada em 1979, abrigando a partir de 1980 no espaço da nave algumas atividades culturais.[450] Já em 1991, o espaço passou a abrigar instalações contemporâneas, através de um projeto criado por Sônia Zalzstein, conforme relata o curador Douglas de Freitas:

> Ela criou um projeto que chamou de Programa de Exposições que era a programação anual de exposições, palestras e cursos do Centro Cultural, e as exposições de artistas convidados, instalações *site specific* ou de pinturas inéditas de grande formato na Capela do Morumbi. E o edital de jovens artistas, que até hoje existe no Centro Cultural, herdou esse nome: Programa de Exposições. A Sônia criou isso em 1991 e ela ficou em 1991 e 1992 no CCSP fazendo a gestão desse projeto incluindo a Capela. Lá ela chamava artistas mais consagrados. Então era Fajardo, Carmela Gross, Sergio Sister, Dudi Maia Rosa... Depois ela saiu do Centro Cultural e por mais um ano o centro manteve este programa, mas já misturando artistas consagrados e artistas jovens. Então em 1993, a Capela do Morumbi recebeu uma exposição do Nelson Leirner, Leonilson, que na época era um artista jovem, mas já consagrado, e Flávia Ribeiro. Se não me engano foram os três. E logo depois

[449] MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO, s. d. Disponível em: https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/capela-do-morumbi/. Acesso em: 3 de abr. de 2021.
[450] *Ibid*, *Ibidem*.

> o Departamento de Patrimônio Histórico pediu de volta a gestão do espaço. Ficou um tempo vazio e eles criam um "*open call*" para jovens artistas.[451]

Eis que Douglas de Freitas tornou-se assistente de curadoria do Museu da Cidade, entre 2008 e 2011. No último ano foi convidado a apresentar uma proposta curatorial para a Capela Morumbi até 2013. Entre artistas com uma trajetória mais consolidada e outros em início de carreira, Freitas convidou Blass a ocupar a capela.

Entre essas trocas, conversas e um compartilhamento de estudos, a parceria criada entre a artista e o curador foi motivada pela compreensão de ambos do que aqui chamamos de autoria múltipla.

Quando questionamos sobre seu perfil de trabalho, o curador relatou que:

> (...) eu estou com um artista, então sempre que faço um projeto eu vou questionar o artista pra saber o que ele quer e, se precisar, eu vou questionar a ideia sim. Mas eu vou propor para o artista, e se ele achar que meu questionamento é uma bobagem e ele quiser seguir com a ideia dele, eu vou seguir com ele, apoiando totalmente, porque acredito que meu papel como curador, principalmente em instituição, é abrir espaço para o artista potencializar e realizar sua obra. A decisão final é dele. Eu jamais vou deixar de fazer uma obra porque eu acho que não está no lugar, e o artista está errado. A ideia é dar espaço para o artista e não controlar o que ele vai dizer ou expor.[452]

Fortalecendo essa ideia, quando questionamos Blass sobre o compartilhamento das duas exposições, ela declarou que "(...) eu quis chamar ele novamente para refazer esse trabalho aqui e dividir com ele mesmo algumas decisões. Por exemplo na mudança de título, de deixar os carretéis. Várias coisas conversei com ele sobre se fazia ou não sentido."[453]

Mesmo que não exista nesse momento um relato completo de todos os detalhes. Nas duas declarações observa-se o compartilhamento de pensamentos, sendo que nas palavras de Freitas a decisão final é da artista. Todavia, ainda que não se possa analisar especificamente como isso ocorreu, percebemos que a partilha do processo criativo da obra, em seus dois formatos, evoca nossa conjectura inicial de que o artista não produz sozinho. Contudo, é necessário lembrar aqui que existem dois campos de criação: o do artista e o do curador. A maneira como Freitas compreende seu trabalho se dá enquanto um compartilhamento. Conforme o relato do curador, além do tempo de estudo sobre a trajetória de Blass, seu modo de trabalho não é o de uma orientação do artista, mas de uma parceria realizada através de

[451] FREITAS. Entrevista nossa.
[452] *Ibid*, *Ibidem*.
[453] BLASS. 2018, Entrevista nossa.

conversas. Nesses encontros, a autoria múltipla ocorre no sentido de que não podemos dimensionar até onde a construção da obra partiu do artista, em qual ponto o curador interferiu. Aproxima-se de um silêncio em que a voz final da artista consolida toda a construção processual e suas possíveis interferências anteriores com outros agentes.

Aqui a ideia é compartilhada através da experiência da artista e de suas intenções. Tal como Heinich indica que artista e curador se equiparam num mesmo campo de reconhecimento na tal rede de agentes, observamos que a parceria entre Blass e Freitas constitui um exemplo de partilha do processo de criação.

Todavia, nesse raciocínio, podemos conjecturar que outras pessoas também possam ter contribuído para o pensamento de Blass nesse processo criativo. Eis que lembramos do que anteriormente mencionamos sobre a relação do artista com a experiência. Aqui referimo-nos às conversas e ao lançar-se sobre o mundo – nesta experiência próxima à metáfora de um mergulho no mar sem que se saiba nadar. Ou melhor, quando nos abrimos ao diálogo, compartilhamos nossas experiências e acessamos a experiência do outro. Referimo-nos a conversas que não necessariamente aconteceram sobre essa obra específica, diálogos traçados com agentes não especializados. E se levarmos isso em conta, uma conversa na fila do mercado, um compartilhamento sobre o processo criativo com um familiar pode contribuir para o artista acessar uma outra forma de pensar ou de decidir como a obra poderia ser elaborada.

Essa inserção aproxima-se do inconsciente, dessa parte do processo que escoa pelas mãos dos artistas. E também pelas nossas enquanto pesquisadores, afinal, não temos como provar a não ser por um relato do artista que isso acontece.

Como observamos na trajetória de Blass, o encontro com a poesia de Anna Maria Martins foi um eixo movente da re-criação da obra *Penélope*. Entre aquilo que acaba e começa, Blass observa o fim do ciclo da primeira obra para recomeçar outro: aquele que apresenta a paisagem de um novo espaço e que atravessa as janelas em uma contiguidade direcionada à história do cassino. Ou seria o Museu da Pampulha?

Eis que o processo ativa a memória dos dois espaços, tal como o procedimento feito em *Penélope*, onde igreja e espaço expositivo criavam um diálogo atemporal entre uma constante construção e reconstrução.

Blass paralisa o tempo, suspende a cronologia. Não sabemos onde a obra começa nem onde ela termina. Talvez porque pouco importa tentar seguir por esse caminho, já que onde um ciclo termina, outro se inicia.

Essa suspensão do tempo também se encontra no compartilhamento do fazer adotado nas obras *O Nascimento do amor* (Figuras 54 e 55) e no projeto *Entre peles* (Figuras 56, 57 e

58), ambos de Marco Paulo Rolla. Conforme apontamos nos capítulos anteriores, Rolla parece se aproximar da autoria múltipla enquanto uma forma de compreensão de seu próprio processo criativo. Na primeira obra, compartilha o processo da fundição com Ana Vládia e, na segunda, com Zezinha.

Há uma escuta singular que foi atravessada por uma parceria com Manuel Macedo na exposição *Transmutações* e também com Tadeu Bandeira na *Entre Peles*. Em ambos os casos, os agentes somente possibilitaram que as obras de Marco entrassem em circulação. Não havia, portanto, interferências ou algo que nos arremetesse a uma defesa da autoria múltipla.

Na escuta desse processo criativo deparamo-nos com uma forma de compreender em que a criação é atravessada pelos encontros. Ao se direcionar ao aprendizado da técnica e da matéria, o artista reconhece e revisita um fazer manual. Aquele que provém da escuta de quem há muito tempo compreendeu que a criação, por vezes, é consolidada pelo artista, mas atravessada pelas mãos e pelos saberes dos outros.

Rolla não só cria junto, como compartilha sua forma de entendimento de arte e do pensamento do corpo. Em *Entre Peles* revisita aqueles aspectos que socialmente são vinculados ao ser homem e ao ser mulher. Ao questionar esses estereótipos, questiona também a si mesmo enquanto um artista das ideias. Revisita a tal cisão entre arte popular e arte erudita para chamar atenção de que as mãos capturam e refletem o gesto do fazer. E este parece ser impregnado com diversas histórias: a de Zezinha, a do artista e a de todos os alunos que foram convidados no auxílio da impregnação de barbotina nas paredes da galeria.

Há um olhar do artista que encapsula e sedimenta. Assim como o pó que se mistura com a água em uma transformação da matéria, Marco contamina-se com os encontros. Entende que o fazer pode ser compartilhado e experimentado pelas mãos dos outros, fortalecendo, por fim, não uma, mas diversas histórias daqueles que se deixam contaminar pelos pensamentos do que nos constitui enquanto seres humanos.

Inevitável não lembrar de Pirandello e do seu livro *Um, nenhum e cem mil*, quando o personagem de tanto olhar-se no espelho acaba "ver se vendo". Ao olhar para a exposição *Entre Peles*, olhamos também para nós. Afinal, somos um, nenhum e cem mil.

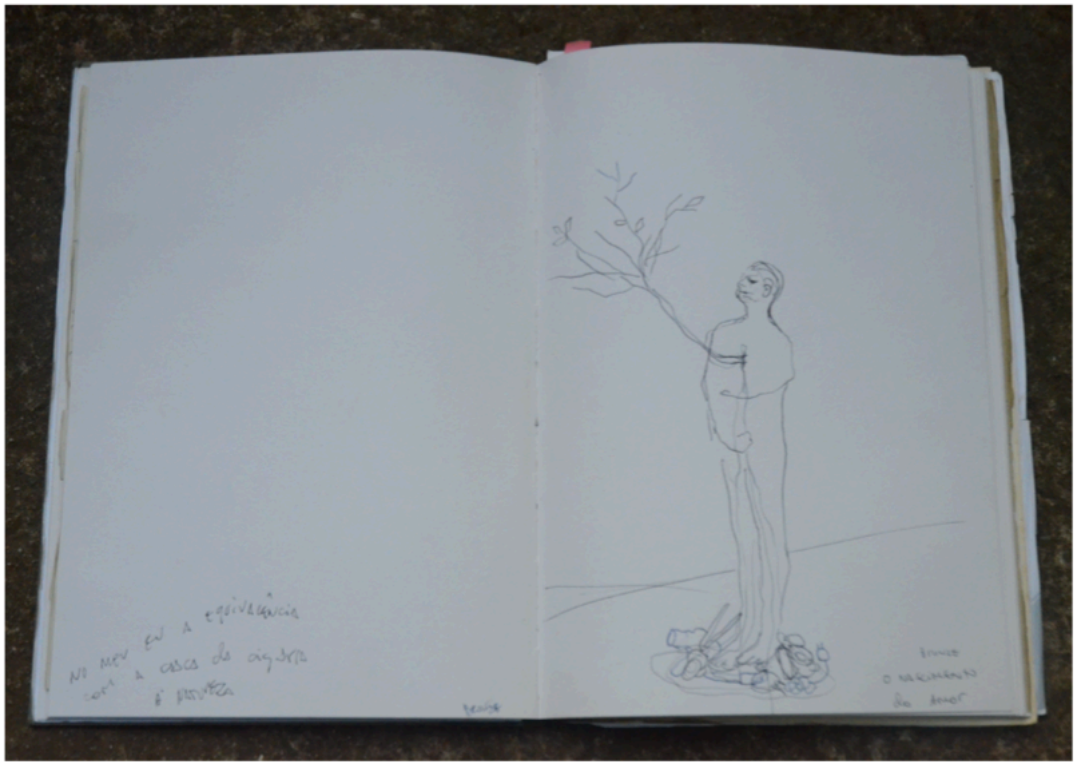


FIGURA 54 – Marco Paulo Rolla. Projeto para *O Nascimento do Amor*, 2017.
Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.



FIGURA 55 – Marco Paulo Rolla. *O Nascimento do Amor*, 2018. (Detalhe).
Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.



Figura 56 – Marco Paulo Rolla. Montagem da exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 57 – Marco Paulo Rolla. Exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018. (Detalhes).
Fonte: Catálogo da exposição publicado em parceria com o Centro de Arte Popular – CEMIG.



Figura 58 – Marco Paulo Rolla. Exposição *Pela Pele: Desconstruindo o homem e a mulher*, 2018.
Fonte: Catálogo da exposição publicado em parceria com o Centro de Arte Popular – CEMIG.

Parte III – Estratégias de pertencimento

> Quem sobe e quem desce no âmbito da arte? Como se constrói e como se mede a reputação um artista? Como uma obra pode ser inflacionada? Como fazer para que ela simplesmente não seja vista? Questões como essas, logo se vê, não pertencem apenas ao mundo da arte, mas ao mundo como um todo. Desde o princípio, Nelson Leirner desvendou esse princípio, acusou-o com sarcasmo e doses de iconoclastia calculadamente violentas. Afinal, quer equívoco maior, pior ainda, quer má-fé maior do que a dos que apregoam que a arte está acima deste mundo? Cumpre denunciar mais essa armação.
> FARIAS, Agnaldo.[454]

Primeiramente gostaríamos de situar o leitor sobre a noção de pertencimento. Tal como Bauman lembra no texto *Modernidade líquida*, no mundo atual há uma constante busca por segurança. E onde há mais segurança, há menos liberdade; onde há mais liberdade, menos segurança. A partir desse raciocínio, ao situar seu pensamento sobre a construção da identidade, concordamos com o autor de que ela é, sem dúvida, um processo sem fim. Com suas mudanças e experimentações, construiriam uma lógica contínua ao longo de toda a vida. Ao transpor essa lógica ao campo do artista, percebe-se que a curadoria de si atravessa um outro caminho que vai além do fazer artístico, de suas estratégias de criação: aproximando-nos de uma construção de pertencimento.

Mas pertencer a quê?

Poderíamos eleger múltiplas formas de abordar esta questão, todavia selecionamos uma: a inscrição no sistema da arte, mais precisamente no mercado de arte.

Tal como observamos no capítulo anterior, as parcerias criadas pelos artistas são estabelecidas através de vínculos sociais, e cada artista traça um percurso individual – ainda que alguns pontos em comum possam ser encontrados. Para percorrer esse raciocínio, há uma percepção de escolhas realizadas para o pertencimento ou a manutenção de uma conquista de reconhecimento. Eis que para compreender as estratégias agenciadas por Blass, Leirner e Rolla neste capítulo retornamos a uma pergunta:

1 Quando a obra acontece?

[454]Disponível em: https://www.bolsadearte.com/oparalelo/nelson-leirner-em-curitiba. Acesso em: 20 de fev. de 2021.

> A verdadeira obra de arte nasce do "artista" – criação misteriosa, enigmática, mística. Ela desprende-se dele, adquire vida autônoma, torna-se uma personalidade, um sujeito independente, animado de sopro espiritual, o sujeito que vive uma existência real – um ser.
>
> Wassily Kandinsky, 1991.

Ao refletir sobre a função do ateliê, em 1970, o artista Daniel Buren estabelece uma profícua análise no entorno do mito do ateliê do artista moderno. Nas palavras do artista:

> No ateliê, a obra está isolada do mundo real. Enquanto isso, é exatamente neste momento, e somente neste momento, que ela está mais próxima de sua própria realidade. Subsequentemente a obra não parará de se distanciar dessa realidade, eventualmente tomando emprestadas outras realidades que não poderiam ser antecipadas por ninguém, nem mesmo pelo próprio artista que a criou. Esta realidade pode até mesmo ser totalmente contraditória à própria obra, em geral o despejo do artista acabando por servir a benefícios mercantis e à ideologia dominante. Dessa maneira, é quando a obra está no ateliê, e somente nesse momento, que **a obra está em seu lugar**.[455]

Apesar de Buren reiterar que seria fundamental para a crítica de arte que ela analisasse as obras retornando às bases da criação, o artista refletindo sobre a década de 1960 salienta que seria impossível ver a obra num lugar adequado. Afinal, quando a obra está no ateliê ela estaria privada de seu público e, quando exposta no museu, fora de seu lugar. A seu ver, para que esse processo efetivamente acontecesse, deveria atender a dois pressupostos: 1- "o lugar definitivo da obra seja a própria obra"[456] e 2- o criador deveria imaginar "o lugar onde a sua obra irá acabar".[457] Essas objeções anunciam a necessidade de o artista coptar não somente o espaço de criação, mas também sua ação e compreensão de quando e como a obra acontece.

Buren questiona a costumeira configuração do espaço de trabalho como um lugar em que as obras são produzidas com a prerrogativa de se tornarem públicas. Em suas palavras: "em muitos casos o ateliê é mais necessário (crucial) para o artista do que a galeria e o museu. De fato, ele precede a ambos e serve a uma dupla seleção, primeiro a do artista, distante dos olhos dos outros, e depois, a dos curadores e *marchands*".[458] Assim, o que Buren avalia a partir dessa inserção é a necessidade de a obra contemplar em si a potência simbólica e não resguardar ao sistema sua legitimação.

---

[455] BUREN, 2004, p. 18.
[456] *Ibidem*, p. 51.
[457] *Ibid, Ibidem*.
[458] *Ibidem*, p. 17.

Tal apontamento é reiterado com o que Tatiana Blass, Nelson Leirner e Marco Paulo Rolla declararam nas entrevistas realizadas para esta pesquisa. Em suma, cada qual a sua forma apresenta uma forma de compreensão dos aspectos do ateliê. Conforme mencionamos anteriormente, Leirner atribuía a qualquer canto, Blass, a um espaço alheio a sua casa e, por fim, Rolla compartilha o espaço com sua casa. Todavia, aqui avançamos um pouco mais. O ateliê enquanto objeto de estudo de Buren direciona-se para a função do ateliê. E ao levar em conta essa inserção, não podemos perder de vista a compreensão da forma de lidar com esse espaço por cada artista. Com isso, para Leirner, Blass e Rolla o ateliê não é um limitador de suas práticas, mas o local onde a obra pode ser realizada. Ainda que Rolla possua ateliê, ele vai em busca de um local adequado para a realização de suas pesquisas e processos criativos. O mesmo também acontece com Blass e Leirner. Tendo em mente essa vinculação, cada um compreende o processo de criação de modo particular. Leirner e sua constante revisitação dos modos operativos de outros artistas; Rolla e a performatividade e Blass e seu jogo entre suas pesquisas pictóricas versus suas instalações.

Há diferenças na forma de lidar com o processo, mas chamamos a atenção para uma inquietação comum: a ausência de visitas e de acompanhamento nos ateliês pelos agentes. Obviamente essa característica não se limita aos artistas mencionados, já que essa é uma manifestação comum entre os contemporâneos[459]. Todavia, essa inserção apresenta-se na criação de uma curadoria de si. Aqui não falamos somente das materialidades, técnicas ou do espaço de trabalho, mas na forma como os agentes da arte tem lidado com o processo criativo dos artistas hoje.

Conforme exploramos no capítulo anterior sobre a voz do artista e a construção de sua imagem, aqui retornamos ao pensamento de que, muitas vezes, é através da narrativa do artista e sobre seu processo que absorvemos uma parte de suas intenções. Há nessa construção uma experiência do processo criativo que vai de encontro com uma narrativa sobre o processo de criação – tal como replicamos ao utilizar entrevistas como meio de encontro aos aspectos racionais da criação. Assim, acessamos os processos não mais por uma experiência do olhar sobre o fazer, mas sobre a forma como o artista opta por apresentar seu processo criativo. Nesta curadoria de si ele narra. Escolhe as palavras e a forma como quer ser visto e compreendido enquanto artista.

[459] Percebemos que são diversos os motivos pelos quais isso acontece. Entre eles podemos citar: a profissionalização da figura do curador, editais de exposição com tempo restrito e/ou orçamento baixo, falta de interesse em pesquisa, grande número de artistas visuais, inacessibilidade dos artistas etc.

Eis que temos um eixo que pendula entre a memória e o esquecimento. No entanto, porque então retornamos à função do ateliê? Porque é ali onde essas escolhas são realizadas. Muitas vezes compartilhadas com outras pessoas, tal como observamos nas situações de autoria múltipla, como foi tratado no capítulo anterior. Esse espaço físico que abriga as escolhas dos artistas ainda hoje atravessa uma aproximação dos vestígios que abrigam a obra. Contudo, como observamos nas obras selecionadas, os três artistas transitam, e o ateliê apresenta-se como um laboratório. O espaço acaba se tornando um laboratório de si. Ou melhor: um laboratório do próprio artista enquanto aquele que escolhe inclusive a forma como compartilha suas escolhas.

Neste momento, o que Buren explora como função do ateliê são os encontros no ambiente físico, aqui é direcionado para encontros sociais. Afinal, os vestígios da criação desta ou daquela obra muitas vezes só são acessíveis por um encontro com a fala do artista.

Deve-se considerar que um espaço ideal para a obra enquanto o espaço do ateliê acaba se "exaurindo". Ou melhor, atravessa as fronteiras do espaço da gênese que na arte moderna prevalecia enquanto a noção tradicional de ateliê. Para compreender o exposto, retomamos a definição de Buren que visava a atribuição de um local privado. E este tampouco é o uso do ateliê para Leirner para a exposição *A Nova Revolução Industrial*, de Blass para a construção das instalações *Penélope* e *Mais dia, menos noite* e, por fim, para Marco Paulo Rolla nas obras *O nascimento do amor* e *Entre Peles*.

Esse *corpus* de obras compartilham um espaço público para a realização/execução da obra. Assim, não é mais no ateliê nos moldes tradicionais que encontramos os vestígios da criação. Contudo, tampouco podemos afirmar que não há um retorno dele no caso dos processos criativos de Tatiana Blass e de Leirner. Afinal, pensando na criação enquanto uma circunvolução percebemos involuções de obras anteriores, tal como podemos citar o pensamento pictórico no uso do espaço por Tatiana, a obra *Que horas são, Dona Cândida?* de Nelson, reflete sobre a questão do tempo e, por fim a obra *Daphne ou Possessão* (Figura 59), de Marco, que investiga uma retenção do tempo, da matéria e da própria gênese da criação artística.

Ainda que parte dessas obras tenha partido de algum lugar particular e reservado do artista, em todos esses casos houve uma parte da produção realizada em parcerias com outros espaços e, no caso específico de Blass, no âmbito institucional em que as obras foram executadas.

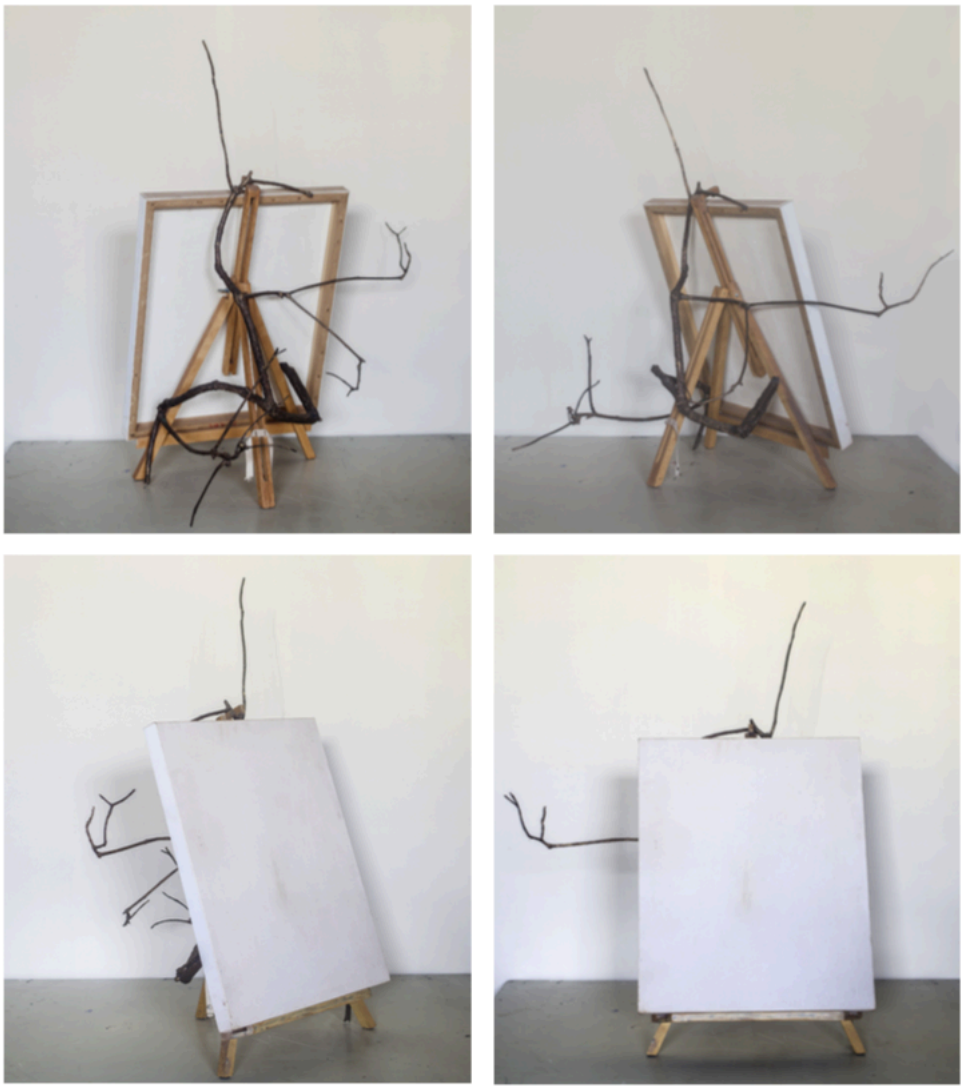


Figura 59 – Marco Paulo Rolla. *Daphne ou possessão*, 2013.
Fonte: Arquivo Marco Paulo Rolla.

E se para Buren o ateliê era um lugar de produção e de difusão, uma "estação de triagem", percebemos que o filtro da seleção das obras, por vezes, recai na escolha do que o artista apresenta aos agentes com quem se relaciona. Falamos no termo "filtro" justamente para utilizar um termo trazido pelo autor enquanto lugar de seleção e de compartilhamento promocional de suas pesquisas.[460]

Enquanto sua abordagem indica que a obra estaria em seu lugar enquanto permanecesse em seu ateliê, atravessamos com o autor uma outra perspectiva: "Em contrapartida, se a obra de arte permanecer nessa realidade – o ateliê –, é o artista quem corre o risco de morrer... de fome!"[461]

Eis que a obra requer aquilo que Duchamp mencionou no texto "O Ato Criador": ser vista. Exposta a questão, retomamos aqui o artigo "Quando (onde) a obra acontece", escrito por Jean-Marc Poinsot[462], e que inspira o título deste capítulo.

Quando a obra acontece?

O mistério que circunda a obra nos leva a um abismo. Abismo no sentido de trazer um desafio para o artista perante o sistema das artes. No artigo, o pesquisador francês discute estratégias desenvolvidas na Modernidade acerca das circunstâncias que se correlacionam com o surgimento da obra de arte moderna ou contemporânea. Pensando sobre o lugar que a obra ocupa, em um primeiro momento, retoma William Rubin quando ele afirma que os museus nunca foram e jamais serão um ambiente adequadamente justo para as obras de artes. Neste sentido, contrariando o que já discorremos anteriormente neste texto, Rubin afirma que quando as obras se isolam da vida elas lhe interessariam menos. Em contrapartida, considerando que as obras seriam acessadas pelo público no museu, seria cada vez mais comum encontrar artistas que colocariam essa premissa como algo central e imprescindível para suas obras.

Da mesma forma que Buren, Poinsot também enfatiza através da arte moderna que ela teria se diferenciado pela multiplicidade de estilos e por seu caráter individualista, com isso, o museu se tornaria "um edifício público por excelência, inadaptado às obras modernas de endereçamento privado e justificaria a preocupação em esconder ou pelo menos atenuar sua aparência de lugar público"[463]. Desta forma, ao se afastar dos lugares públicos, teria sido o museu o responsável por (em certa medida) se anular para abrigar uma arte sem função social.

---

[460] BUREN, 2005, p. 49.
[461] *Ibid*, *Ibidem*.
[462] Intitulado "Quando (onde) a obra acontece?", o texto traduzido ao português em 2005 foi publicado na *Revista Artes & Ensaios*.
[463] *Ibidem*, p. 153.

Por isso, para o autor "convém, portanto, que o museu se apague para não deixar que ele tome o lugar do palácio ou da igreja. Tendo construído assim a história da arte e da ideologia de seu museu"[464].

Pensando no lugar de exposição e no contato com as intenções dos artistas, as obras estariam sujeitas a enganos se não fossem preservadas pelos relatos autorizados. Para Poinsot, "os relatos autorizados permitem assim preservar ou, ao menos, informar no que consiste a integridade das obras expostas e podem, pelas indicações práticas que fornecem, permitir que não se cometam enganos sobre o estatuto semiótico dos componentes do signo estético"[465]. Neste sentido, a exposição teria possibilitado que o artista utilizasse todo tipo de material e experimentasse mais as possibilidades e variedades das linguagens artísticas, já que a legitimação pelo espaço e pelo contato com o público traria uma autonomia para o objeto artístico e para o artista.

Perante essa construção, lembramos que a gênese artística constrói a obra, mas é o contato com o público, com o outro, que confere a existência da obra. Afinal, perguntamo-nos: a ausência de contato físico com determinada obra ainda a definiria enquanto um objeto de arte? Falar sobre as características ou sobre a existência da obra aos outros seria criar uma ficção?

Procurando traçar respostas, lembramos que o endereçamento ao público requer o contato, seja através de uma visita ao ateliê ou quando a obra é exposta. É através da exposição que temos contato com a obra e seria fundamental considerar que ela não é secundária à produção artística. Na construção da destinação da obra muitas são feitas já direcionadas a algum espaço institucional e é justamente pela existência deste lugar que ela seria legitimada. Segue ao encontro disso a afirmação de Poinsot:

> A exposição não se esgota na descrição dos microacontecimentos que cercam a aparição de uma obra e não se limitam a suas coordenadas espaço-temporais. A exposição é uma situação complexa de discurso que possui regras próprias em permanente evolução, mas não tem história própria, independente das prestações estéticas que atualiza. Cada obra produzida é também concebida com o conhecimento dessas regras sejam elas admitidas de maneira implícita, sejam explicitadas ou mesmo transgredidas. É pelo conhecimento dessas regras que os artistas podem conceber obras que se adaptam de maneiras variadas às situações de discurso ao mesmo tempo em que continuam a transformá-lo.[466]

---

[464] *Ibidem*, p. 154.
[465] *Ibidem*, p. 163.
[466] POINSOT, 2005, p. 160.

A exposição determina certa hierarquia entre a obra autônoma e a exposta perante o sistema das artes. A relação entre o status do museu com a obra de arte contemporânea está atrelada inevitavelmente aos arquivos ou ao discurso dos artistas. No caso de algumas obras, é imprescindível o arquivamento da maneira como deve ser exposto, tal como podemos citar o caso de instalações, no entanto, além disso, cabe lembrar que esses arquivos são uma forma de acessar a obra.

A exposição legitima a obra de arte por torná-la acessível e este é um lugar de encontro com o espectador que Marcel Duchamp defendia como uma necessidade para a existência da obra. Em suas palavras: "O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador".[467]

O advento da obra de arte é endereçado ao público. Contudo, percebemos que na arte contemporânea a obra se legitima nesse contato, na fricção com o outro, reafirmada pelos museus, espaços institucionais, informais ou em qualquer lugar que possibilite um contato entre a obra e o espectador.

Essa legitimidade trazida pelo valor da exposição afeta a natureza da obra e a maneira como a recepção é construída com e para o público. É inevitável não lembrar que o contexto da exposição afeta a obra e seu significado – embora possa ser comum refletir sobre esse assunto, é imprescindível ter consciência dessas características modeladoras do campo de relações e significações da obra para compreender seus regimes de funcionamento.

A documentação das obras contemporâneas e do seu fazer tem sido cada vez mais um procedimento utilizado pelos artistas. Rascunhos, diários, registros e esboços evidenciam a materialidade e registram experimentações técnicas, conceituais e estéticas. Os documentos de criação preservam movimentos criadores, entretanto, conforme já mencionamos anteriormente, não é possível acessar uma leitura totalizante, tampouco um alcance à gênese de fato. Conforme Paul Valéry (s.d.) dizia, a origem de tudo é imaginária. Ir ao encontro da gênese é aceitar probabilidades, estabelecer arqueologias do fazer, percorrer labirintos, abismos e lacunas. Eis que determinar o momento que a obra acontece parece determinar dois momentos: 1- aquele em que o artista determina a finalização da obra e 2- aquele em que ela é exposta.

Dentro desse caminho parece-nos plausível indicar que o processo de criação contemporâneo expande-se também às escolhas do artista perante a circulação de suas obras. Ora, conforme Poinsot reiterava que a obra acontece quando ela é exposta, parece-nos crucial

[467] DUCHAMP, 2013, p. 74.

levar em conta que este é o caminho da visibilidade. Ou seja, enquanto a determinação da obra em si indicada pelo artista poderia outrora constituir certo acontecimento; dentro do sistema da arte ela só acontece quando está exposta.

2 Atipologias

A partir da memória, a fala e as documentações das obras dos artistas dessa pesquisa construímos um percurso sobre investigativo sobre as parcerias sociais dos artistas. O ateliê ou o espaço de construção dessas obras funciona como um possível primeiro espaço de legitimação da obra, porém, esse caminho só acontece quando ela é apresentada ao outro. O contato de curadores, galeristas e demais agentes com as obras nos ateliês parece indicar o primeiro círculo de legitimação.

Desta forma, cabe lembrar brevemente que no século XIX, a atividade artística já mantinha um espaço social da arte. Museus, galerias, artistas, historiadores, espectadores, *marchands* e críticos constituíram a consolidação do mercado. O artista passou paulatinamente a desenvolver um processo criativo individual em prol de encomendas. Estas encomendas feitas aos artistas não desapareceram, no entanto, como nos lembra Pevsner esses fatores foram decisivos para a libertação social do artista.

Já na análise do caso contemporâneo, Nathalie Heinich diz que ela "(...) exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista." [468]

Como apresentado anteriormente, enquanto a singularidade e a excentricidade eram exigências impostas ao artista moderno, Heinich considerou também dois modos de singularização: o individual e o coletivo. Enquanto o coletivo direcionava-se para a formação de grupos de artistas que se consolidavam principalmente com seus manifestos; o individual ligava-se na invenção biográfica. Todavia, para a autora, "há aí uma personalização do estatuto que é uma das características principais da modernidade. (...) Após o deslocamento para as carreiras, (...) produz-se na primeira metade do século XX, um deslocamento de obras para pessoas"[469]. Edições de revistas e livros com biografias, autobiografias, escritos e correspondências passaram a ser amplamente difundidos, contribuindo para a concepção de que

[468] HEINICH, 2014, p. 38.
[469] HEINICH, 2005, p. 139.

as obras dos artistas eram menos importantes do que eles mesmo. Nesse contexto, ser conhecido e reconhecido como artista tornou-se algo imprescindível, cuja norma imposta pela originalidade associou-se a noção de inovação e personalização construídas através da transgressão dos cânones. Esse novo paradigma do artista moderno modificou-se na arte contemporânea, já que há uma reconfiguração de sua identidade na qual a criação artística influencia diretamente sobre seu estatuto.

Através dessas fronteiras, lembramos que não há valorização do artista sem o estabelecimento de parâmetros. Assim, atravessando um estudo particular de cada um dos artistas, percebemos que cada um percorreu um caminho único e atipológico perante o pertencimento no sistema das artes.

Marco circulou entre projetos autônomos, a academia e o mercado de arte de uma forma fluida ao longo dos anos. Sua sensibilidade para com as proposições de suas aulas, a partilha e a configuração do CEIA e sua dificuldade em se alinhar com os discursos basilares e tensionados da academia e do mercado de arte parecem isolar o artista em um lugar que destoa dos clichês: artista acadêmico e artista de mercado.

Marco lembra que artista é artista e não necessita de um adjetivo para qualificar sua circulação nem sua inserção no campo da arte. Talvez sua postura de entender sua ação artística enverede por um caminho de cisões. Seja por mudanças geográficas ou por rupturas institucionais, essas desvinculações aliaram o artista na construção de sua visibilidade, num percurso que determinou escolhas de suas intenções, do seu modo de fazer e dos temas de seu processo criativo.

Como destaca Heinich ao analisar a relação entre o artista e os agentes da arte, a modificação para com a arte contemporânea que aproxima curadores de artistas tem no caso de Rolla uma particularidade: rompimentos. Através da variação de linguagens artísticas, a consciência de Marco Paulo do lugar em que ocupava no campo da arte proporcionou uma demarcação de involuções para que o artista prosseguisse em derivações e desdobramentos que aproximassem suas obras de suas intenções. Essas rupturas e escolhas de vida delimitaram consequências na forma e nos lugares em que suas obras circularam e ainda se inserirão.

Elencamos aqui três marcos: 1- a mudança para São Paulo; 2- a vivência na Holanda; 3- a saída da Galeria Vermelho.

Na construção de seu processo criativo, sua mudança para São Paulo delimitou suas pesquisas artísticas sobre a pintura e a vivência na cidade deixou o artista com tempo diminuto para suas pesquisas artísticas. Ainda que essa vinculação geográfica não tenha repercutido *per se* na modificação para com o processo criativo, foi a partir dessa época que teve contato de

modo mais intenso com as discussões aqui impostas da aproximação entre arte e vida.

Levando isso em consideração, as regras aqui são impostas por Rolla seleciona os modos de associar sua vida a suas escolhas artísticas. Ao compreender que sua liberdade de criação atravessava suas escolhas e sua maneira como se apresentava ao mundo, Marco Paulo estruturou sua visibilidade a partir da sua prática artística.

Esse imbróglio perfaz uma construção sutil de um artista que necessita do diálogo para com o fazer artístico enquanto potência criadora. Sua atuação docente na Escola Guignard (UEMG), tanto como professor de pintura, bem como com o ensino de performance reverberam enquanto parte do seu processo criativo. Como mencionamos anteriormente, em nossas entrevistas Rolla relatou que não há uma separação do artista vinculado à galeria, do artista-professor, do artista-pesquisador: há um artista.

Todavia, a ruptura com a Galeria Vermelho em 2017 foi consonante ao seu relato de que ali, naquele momento em que todas as suas obras haviam retornado para sua casa-ateliê é que ele estava completo.[470]

Enquanto seu trabalho é compreendido enquanto uma ação, em Marco Paulo conflui-se uma aproximação entre a circulação de obras e o pensamento do fazer artístico. Seja na modalidade de residência e palestras elaboradas através do CEIA, na vinculação com a academia, na vida e no dito fazer artístico, no entendimento de Rolla não há necessariamente lacunas que as separam. Há uma confluência em que tudo engloba o seu fazer.

Essa contiguidade de seu processo criativo é demarcada de modo mais incisivo no que tange sua inserção no campo artístico de cunho econômico. [471] Margeando a experiência obtida em São Paulo e ciente das devidas frustrações que sua opção por tentar se enquadrar no que achava que deveria ser produzido para a venda, Marco Paulo parece ter compreendido que suas intenções são mais importantes que o ganho recebido através do mercado de arte.

Nessa construção não poderíamos deixar de lembrar do silêncio que envolve o mercado de arte. Na busca por conduzir uma leitura sobre a estrutura que envolve os agentes vinculados ao sistema da arte é necessário lembrar que Raymonde Moulin já alertava que os negociantes de arte inserem o artista em uma economia social, transformando valores estéticos em econômicos. Em suas palavras, descreve que "a constituição dos valores artísticos efetua-se com a articulação do campo artístico e do mercado. No campo artístico são operadas e revisadas

[470] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.
[471] Apesar de ter realizado a exposição *Transmutações* na Galeria Manoel Macedo, em 2019, Marco apenas utilizou o espaço expositivo e não se vinculou à galeria.

as avaliações estéticas. No mercado se realizam as transações e elaborações de preços."[472]

Para compreender tal processo é importante lembrar que a obra enquanto mercadoria atravessa um percurso particular na construção de seu valor. Quando colocada à venda atravessa dois fatores temporais de rarefação: um atribuído ao fato de serem fisicamente imperecíveis, "soma-se a isso que os acasos do destino póstumo dos artistas diminuíram as chances de sobrevivência de certas obras". Em segundo momento, os acervos presentes nos museus estariam abrigados de certas intempéries que possivelmente destruiriam as obras. Todavia, esses acervos, em partes, são retirados da circulação permaneceriam alheios ao mercado de arte. Ao encontro dessa acepção, no contexto global, Moulin destacava que "a partir dos anos 60, nos países ocidentais, se desenvolve uma ação pública em favor dos artistas, ao mesmo tempo em que as escolhas artísticas em âmbito nacional (ou federal) são orientadas para formas avançadas de arte contemporânea"[473]. Contudo, próximo a uma involução, a repressão política na década de 1970 no Brasil enfraqueceu o mercado, as instituições e consequentemente a produção artística.[474]

Analisando uma perspectiva histórica, Bueno debruça-se na relação com o reconhecimento institucional e da consequente legitimidade da arte. Ciente da crise da legitimidade, concordamos com Bueno que a instabilidade com a qual os artistas brasileiros deparam-se evidencia a problemática da formação, da produção e da inserção da arte no Brasil. Se as pesquisas anteriores a 1930 já revelavam a costumeira dificuldade de custear o trabalho do artista , "sendo forçada a recorrer a atividades paralelas"[475], seu texto *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o mercado* reitera que não foram grandes os avanços no âmbito da circulação de arte.

Concordamos com Bueno que a produção artística brasileira, ainda "continuou se desenvolvendo e preservando a qualidade, mesmo nos momentos mais críticos". Contudo, ao contrapor a qualidade das obras em contraponto com o mercado de arte, ainda que sua afirmação perfaça um elogio para com a relevância simbólica perante toda a dificuldade em trabalhar com arte no Brasil. Bueno parece ter abdicado do pensamento de que não é necessariamente a qualidade ou a relevância da obra do artista que determina seu valor econômico. Ademais, a socióloga não leva em conta os inúmeros espaços de fomento artístico autônomos como auxiliadores desse diálogo entre os pares que auxiliaram na manutenção desta construção do

[472] MOULIN, 2007, p. 9.
[473] *Ibidem*, p. 24.
[474] FIALHO, 2017
[475] BUENO, 2016, p. 337.

pensamento e da circulação da arte.

Ao encontro disso, nos relatos do fazer artístico de Marco não há uma distinção temporal entre o que é processo criativo e o que não é. Neste espiralado, o artista insere suas obras em diversas tentativas na busca de compreender os diversos lugares de apresentação de suas obras. Além disso, sua vivência na Holanda trouxe uma outra forma de compreender seu processo criativo. O interesse pela performance e pela potência de seus desdobramentos desencadeou uma imersão para com suas intenções no que tange o ser humano, um dos eixos principais de suas pesquisas.

Ao refletir sobre a essência do ser, há uma contiguidade processual da experiência para com outras formas de associar intenções. Ainda que seja um dos temas centrais de suas pesquisas, é ele que abarca suas escolhas que se expandem em linguagens, no aspecto simbólico da obra e também da inserção e difusão do seu pensar.

A partir da residência da Holanda o artista transitou entre linguagens e delimitou enquanto parte de sua criação o CEIA - um espaço de fomento do conhecimento e do pensamento artístico. Não apontamos aqui o CEIA como uma obra do artista, mas a sua necessidade de imergir e dialogar com seus pares enquanto uma das regras de seu trabalho parece-nos ter proporcionado este espaço de circulação.

Em uma outra via, mais próxima a da frustração, sua experiência para com a Galeria Vermelho atravessou certo abismo do silêncio que circunda a construção dos valores do produto de arte.

Ao encontro disso, cabe salientar que não fazer sucesso econômico é um aspecto muito mais comum do conquistar um reconhecimento e uma inserção. Ainda que o sistema das artes de grande sucesso econômico tenha se fortalecido por quase uma década, a dificuldade de inserção de Rolla no mercado paulista parece elucidar muito bem a pouca equiparação entre a produção, a crítica, as instituições e o mercado.

Analisando obras e artistas da galeria Vermelho dessa época em contraponto com o agenciado pela galeria hoje, observa-se certa preocupação próxima da experimentação para com a materialidade das obras. Há um perfil de artistas múltiplos e que, nas palavras do diretor da galeria Eduardo Brandão, é um dos fatores fulcral para a seleção dos artistas[476].

Para Brandão, Rolla é um "artista completo" [sic], cuja potência atravessa a performatividade e suas múltiplas linguagens. Embora a galeria Vermelho tenha buscado uma divulgação de suas performances, pouco se ateve na busca de vendê-las. Como o galerista

[476] BRANDÃO. Entrevista nossa.

reconheceu, a questão da venda de performances ainda hoje acontece em escala pequena e estritamente associada a acervos institucionais.

Assim, se por um lado, as performances parecem desafiar o trabalho do galerista no âmbito do colecionismo, por outro, há um lamento em sua fala de não ter insistido mais na venda das obras de Marco Paulo. Ainda que a galeria Vermelho tentou consolidar um lugar para o artista no mercado de arte ao longo dos anos, diagnosticamos uma frustração do galerista e do artista.

Embora Rolla não tenha se atido a muitos detalhes desse processo, questionamos Brandão acerca do motivo pelo qual o artista tenha sido constantemente renegado pelo colecionismo. Nas palavras do galerista "o motivo não se deu pela temática, nem pela variedade das linguagens"[477] – já que a Vermelho trabalha, de um modo geral, com artistas multidisciplinares. Uma das confabulações do galerista teria sido "o excesso do barroquismo de Marco Paulo porque a Vermelho trabalho com o mínimo, com trabalhos mais limpos"[478].

Certos de que não há um único fator ou argumento para que Marco não obtivesse sucesso de vendas ao longo dos anos, embora o artista dialogasse no âmbito da potência da multiplicidade dos outros artistas da Vermelho. Em primeiro momento, pensamos que seriam suas críticas sociais o motivo pelo qual os colecionadores não tinham interesse em adquirir suas obras. Conquanto, como nos lembra Brandão, a galeria trabalha com a crítica social, tal como em algumas obras de Marcelo Cidade, Cinthia Marcelle, Marilá Dardot, Jonatas de Andrade, Dora Longo Bahia, Clara Ianni, André Komatsu. Assim, o argumento utilizado pelo diretor não se aproxima da temática, mas dos aspectos formais da construção da obra.

Se por um lado a galeria e, em especial, Brandão tenha insistido em uma outra abordagem representativa, por outro, Marco parece ter relutado e não aceitou modificar o excesso de elementos que compõem suas imagens, ou melhor, parte daquilo que lhe faz potente.

Ainda que o galerista reconheça a potência de suas obras, declara que conversou e acompanhou o artista por anos no intuito de conseguir "emplacar" [sic] um lugar econômico a esta visualidade. Contudo, o anúncio de que "eu tentei conversar com o Marco para que ele diminuísse o barroquismo"[479] parece indicar uma interferência do sistema das artes nas obras dos artistas.

---

[477] *Ibidem*.
[478] *Ibidem*.
[479] BRANDÃO. Entrevista nossa.

Compreendemos junto a esse relato que não há necessariamente um indivíduo responsável pelo insucesso nas vendas, mas um sistema que se constrói dentro de um padrão estético. Conforme descreve Bueno (1999):

> Até a modernidade, a produção artística se pautou por normas estabelecidas pela História da Arte e a Estética. Os modernos abandonaram as convenções para construir sua própria expressão plástica. Do desprezo às regras – origem da afirmação da liberdade de criação -, emergiu uma arte inovadora num universo social ainda conduzido por antigas tradições. A intolerância do público e da crítica com relação à arte moderna deveu-se, em parte, pela incapacidade de assimilar, naquele momento histórico, as novas formas estéticas.[480]

Assim destaca-se que o mercado moderno já detinha uma autonomia da instituição, a dizer o pensamento acadêmico. Para a socióloga, desde os anos 1950 houve um crescimento das transações fomentadas pelos leilões de arte. Essa expansão do mercado consolidado internacionalmente com a ascensão dos impressionistas e pós-impressionistas transformou-se em grandes shows milionários.

Por conseguinte, nessa época, a dizer no final da década de 1940 e início da década de 1950, surgem as galerias de arte que passam a servir enquanto espaços de reuniões de artistas. E essa "centralidade artística exercida pelos franceses favoreceu a emergência de um núcleo de galerias de vanguarda em Paris depois da guerra. Porém foi em Nova Iorque que se constituiu uma estrutura para a arte contemporânea."[481]

Nessa passagem, Bueno observa que os museus não ofereciam mais suporte para a arte da vanguarda, resultando assim no favorecimento das galerias privadas e da imprensa o fomento para a arte contemporânea.

Ainda que essa passagem tenha acontecido em âmbito internacional, não podemos perder de vista suas implicações no favorecimento das galerias de arte no Brasil. Como analisa Ana Letícia Fialho, é necessário rever que o espaço de uma galeria determina um importante lugar dentro do que se valida enquanto visualidade de arte contemporânea.

Embora não se justifique rapidamente esse fator, é necessário compreender que o sucesso econômico que viabiliza a dedicação às pesquisas plásticas, criando uma vertente importante na circulação das obras. Destarte, não podemos desconsiderar que embora nem tudo o que esteja no mercado seja necessariamente uma obra-prima, nem tudo se resguarda somente ao lugar de produto de arte.

---

[480] BUENO, 1999, p. 144.
[481] *Ibid*, p. 170.

Destarte, nesse trânsito entre a validação econômica que viabiliza uma validação simbólica: é necessário considerar o papel das galerias de arte enquanto ambientes formadores do nosso olhar. E a partir desse exemplo de Rolla encontramos algo que não é muito mencionado, mas que atravessa um subtexto.

O que seria uma arte com menos barroquismo? Mais sutil, com menos dramaticidade? Com menos excesso de elementos?

Pensando numa estratificação daquele artista que procede pela organização do pensar, ou seja, vai do caos à ordem; e daquele que, por via oposta, vai da ordem ao caos. Marco parece se situar nessa segunda acepção. De reorganizar um certo caos representativo.

É justamente nessa sobreposição que há tempos Rolla compreendeu a própria potência de suas obras. E torna-se impossível, a nosso ver, imaginar hoje o que seria um Rolla com menos barroquismo. Destarte, o que Rolla justificou enquanto "acho que sou *kitsch* demais para eles"[482], parece se direcionar mais ao olhar do colecionador/público do que necessariamente do galerista. Com isso, na partilha da criação com o mercado de arte, o artista parece ter aprendido desde cedo o risco de perda do lugar simbólico em contrapartida com aquilo que acaba por permanecer enquanto produto de arte.

E é nessa escolha, não do afastamento da galeria, mas de manter uma vinculação com o que acreditava enquanto pesquisa, que decorre a potência de suas obras. Marginal, mas nem tanto, Rolla acabou por se inserir na Galeria Verve em 2020, retomando assim sua vinculação com uma galeria interessada em trajetórias e em consolidar a carreira de um artista que por suas cisões: reinventar-se.

Em um caminho distinto, Leirner atribui sua rápida inserção no circuito artístico, sendo este independente da qualidade de suas obras. Ainda que se incomode com a ausência do olhar do rigor simbólico sobre seu fazer até a morte de seu pai - que era uma persona influente no sistema das artes na época -, a partir dessa experiência o artista procurou um adensamento do seu pensamento para com o aspecto simbólico de suas obras.

Como resposta a sua trajetória, o desconforto com o lugar que ocupava parece ter impulsionado o uso da apropriação e da crítica ao sistema. Ao requerer uma liberdade para com o fazer, Leirner traz ao artista contemporâneo a intenção *per se* e não como uma consequência do que os curadores e comentadores de arte associam como a arte basilar da época.

Ainda que Leirner tenha se colocado como uma vítima do mercado em nossa entrevista, parece também querer perpetuar com o jogo entre dominante e dominado. Nelson não só critica

[482] ROLLA, 2018. Entrevista nossa.

o mercado de arte, mas também a construção da figura de um artista. Próximo do que mencionamos anteriormente com Damisch de que "o artista antes de tudo é um nome", a circulação das obras de Leirner parece ter criado um personagem de sucesso que através da apropriação de objetos do mundo, consolidou-se através de relações sociais. Tal como observamos na declaração de Leirner:

> Eu fiz a primeira exposição individual na melhor galeria de São Paulo com texto do Ryzard Stanislawsky, um dos curadores das Bienais daqui. (...) Sem ver meu trabalho ele escreveu um texto pra mim.

Sua inserção no sistema foi provocada por uma escrita as cegas, no qual o polonês Stanislawsky tampouco viu seus trabalhos. No fim de sua carreira ele parece ter adquirido novamente esse status de um artista. Nelson foi um artista que questionou o sistema das artes, mas que, a nosso ver, acabou nunca sendo devidamente questionado. Essa manutenção de uma crítica à manutenção da arte econômica parece encontrar tantos outros exemplos, mas todos acabam esvaziando o sentido sensível e simbólico do pensamento para com o mundo.

O caso de Leirner exemplifica muito bem o interesse do sistema de arte por um nome e não por uma obra de arte. Nesse lugar em que há um interesse pelo artista e não necessariamente pela obra em si, ele acabou nos últimos anos de vida se sentindo preso dentro do próprio sistema.

Contudo, foi a partir disso que Leirner declarou que aprendeu a se posicionar criticamente perante algumas escolhas artísticas em especial no âmbito da circulação de suas obras. Anos mais tarde, em entrevista para Chiarelli, acrescentou:

> Aos poucos a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tenho visão do que fazia então e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer até sem ver o seu trabalho.[483]

Embora as vicissitudes da longa trajetória de Leirner tenham sido, sem dúvida, influenciadas pelo descompasso do mercado de arte brasileiro fragilizado é importante compreender que sua ironia e seu sarcasmo dessacralizaram a figura do artista. Ao levar em conta a construção da inserção de Leirner e a manutenção desse sucesso parece-nos que Leirner foi vítima (ou teria

[483] LEIRNER apud CHIARELLI, 2002, p.30.

se vitimizado?) pela sua própria carreira de artista. Ao ser questionado sobre o tempo da criação, Leirner confessou que não havia tempo, mas que sua noção temporal e sua ansiedade haviam mudado:

> Eu senti que até uns 75 anos eu ainda estava com um pique ainda muito maior. Eu viajava a trabalho, fazia exposições fora, eu acompanhava. Hoje raramente faço isso, não porque não posso, não porque estou em cadeira de rodas. É porque realmente não tenho mais disposição, não tenho. Não vou mais a exposição não vou mais em inaugurações. O social da arte desaparece, tem essa parte, e o social da arte você dá para alguém fazer para você, a galeria que você trabalha que te representa faz toda essa parte, isso que você precisa para dar continuidade, que trabalhe o teu acervo, que faça tudo isso. Agora você como artista, você já se despede do social da arte.[484]

O que Leirner chama de social da arte refere-se a toda a rede de contatos e de diálogos necessários à produção e circulação das obras. Como descreve "Porque o teu trabalho tem que ir e vir, entrevistas e fazer, de certa maneira é o social, né? Não quero dizer que o trabalho é social, mas requer que você converse com a pessoa, mande um e-mail, pergunte, marque, se ponha a disposição"[485].

Esse hábito que Leirner mantinha até seus 75 anos acabou diminuindo muito, até sua indisposição de sair de casa aos seus 87. Ainda que ainda produzisse, a perda de interesse pela arte de seu tempo parece repercutir da sensação de prisão dentro do sistema de arte - fato que declara em entrevista. Aliado a este desconforto, solicita a indicação de um *hobby*, já que gostaria de se aposentar.

Na entrevista com Rafael Vogh Maia Rosa[486] Leirner compara seu trabalho com o do seu irmão, médico do INCOR, salientando que ele se aposentou após trinta anos de trabalho e estava agora dedicado à *hobbys*. Contrariado, reconhece que todo e qualquer *hobby* que ele (Leirner) quisesse se dedicar seria atribuído enquanto arte. Eis sua frustração. Ou seria mais uma de suas ironias perante o sistema das artes? Talvez essa busca ocupe os dois lugares: alguém que do sofá de sua casa continuava a questionar o sistema das artes, porém cansado da arte de se tempo.

Essa prisão do artista, ainda que possa ser lida como mais uma das ironias de Leirner, coloca ao centro a figura do artista capitalista que ao conquistar determinado sucesso acaba se tornando um nome. Todos as suas ações acabariam se tornando obra de arte porque existe um

[484] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.
[485] LEIRNER, 2018. Entrevista nossa.
[486] LEIRNER, 2011. Entrevista com Rafael Vogh Maia Rosa.



Figura 60 – Nelson Leirner, Henrique Macedo Netto e demais companheiros das tardes de jogos de pôquer.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.



Figura 61 – Nelson Leirner. Convite para exposição *Pague para ver*, 1980.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.

Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria:

VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA.

Divulgo a fórmula:

1 - PRODUTO: tem de ter certas características constantes. (Usei em todos os trabalhos o mesmo estilo, a mesma medida e a mesma moldura). A sociedade sempre quer reconhecer o autor, pois isto lhe dará uma dupla satisfação: a de não estar comprando gato por lebre e a de sentir-se altamente culta.

2 - DIMENSÃO: quanto maior a dimensão do trabalho, maior o seu valor financeiro, sem esquecer o espaço médio da moradia do comprador. Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinquenta. (Usei, como medida base, um metro e dez).

3 - TABELA DE PRECOS: nos trabalhos bidimensionais, temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. Do mesmo autor, um trabalho a óleo vale mais que acrílico, que vale mais que aquarela, que vale mais que têmpera, que vale mais que bico-de-pena, que vale mais que lápis de cera, que vale mais que lápis de cor, que vale mais que grafite, e assim por diante. (Resolvi usar todos os materiais pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílica, mais aquarela, mais têmpera, mais bico-de-pena, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafite e outros materiais).

4 - ESTÉTICA: o problema estético, apesar de secundário, também deve ser levado em conta. Nos dias de hoje a sociedade divide basicamente sua preferência entre duas tendências: o figurativismo e o abstracionismo. No figurativismo, o fato do trabalho ser entendido lhe dá a sensação de aproximação com o artista, tornando-se seu cúmplice. Os que preferem o abstracionismo alegam que, ao sentir o artista, colocam-se mais perto de seu mundo mágico, tornando-se também seu cúmplice. (Agora terei todos como amigos; usei ambas tendências: o real e o imaginário)

5 - O *MARCHAND* E A CRÍTICA: será uma festa completa. O *marchand* terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais.

6 - O ARTISTA: ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar alto e esperar que paguem para ver.

Figura 62 – Nelson Leirner. Verso do Convite para exposição *Pague para ver*, 1980.
Fonte: Arquivo Henrique Macedo Netto.

sistema interessado em absorver financeiramente tudo o que ele possivelmente poderia vir a fazer. Destarte, a regra aqui é imposta pelo sistema da arte.

Há na confluência dessas obras uma poética que vai ao encontro da **ironia** utilizada pelo artista. Em Leirner é sua ironia que modula seu ofício e atravessa, muitas vezes, os discursos silenciosos do sistema da arte. Ao ironizar o próprio sistema das artes, suas obras revelam seu humor e sua atuação enquanto um artista que se utilizou da própria estrutura do fazer uma forma de reflexão sobre a arte e seu tempo.

Contudo, antes de seguir, lembramos aqui do convite da exposição de Leirner *Pague Para Ver* (Figura 61). Nesse convite o artista utiliza de toda a sua experiência das tardes de domingo em que se reunia com amigos para jogar pôker (Figura 60). Ali, no verso do convite declara toda a estrutura que julgou necessário para que um artista pudesse se alicerçar na inserção no sistema da arte que reverberasse em um sucesso econômico.

Esse convite recusado por Tereza Nazário na década de 1980 resulta no cancelamento da exposição por Nelson. O motivo? Apresenta em seu verso uma abordagem do artista para com o sistema da arte. Este que haveria de pagar para ver.

Aliado a isso, eis que revisitando uma análise sobre frontal do convite, para que o jogo se complete falta uma carta para que o *Royal flush* se complete. Para entender a ação de Leirner é necessário compreender que no jogo de pôker, uma sequência com as cartas mais altas do naipe de espadas é imbatível. Ou seja, "Às-Rei-Rainha-Valete-10" de espadas é a mão com maior valor. Assim, fotografia de Henrique Macedo Netto revela que temos que pagar para ver.

Afinal, como bem descreve Leirner no termo " artista" a cartada final é, portanto, do artista. Ou pelo menos deveria ser. E traçando uma analogia de palavras, resta a ele esperar para que "paguem para ver". Afinal, se ele seguir as regras terá êxito na tal "venda garantida".

Nem precisamos mencionar novamente a ironia contida nessa condução de Leirner, afinal, como bem sabemos o mercado de arte costuma se preservar ao ocultar parte de suas regras. Assim como Tereza Nazário recusou tal convite, resultando no cancelamento da exposição por Leirner; Juliana Cintra, atual galerista de Leirner, tampouco respondeu nossa entrevista apesar de, em primeiro momento, ter-se mostrado aberta à conversa. Julga-se que ao ler as perguntas, acabou por se esquivar.

A tese de Ana Letícia Fialho analisa o mercado de arte brasileiro e constitui uma trajetória pelo aspecto global enfocando no caso brasileiro. A insipiência de nosso mercado, contudo, tem desde os anos 2000 expandido, tal como Fialho descreve:

> (...) observou-se o surgimento de novos equipamentos culturais; a multiplicação de exposições, residências artísticas e publicações (favorecidas por linhas de financiamento diversificadas, embora irregulares, como editais e prêmios públicos e privados); o crescimento do número de galerias e do volume de negócios gerados pelo mercado de arte (impulsionados pelo aumento da base de colecionadores); uma maior circulação e visibilidade de artistas e galerias brasileiros no exterior e uma crescente presença de artistas e outros agentes do circuito internacional no país.[487]

Para a pesquisadora, a hierarquia desses quatro aspectos que conformam em uma maior ou menor internacionalização desse sistema. Nos casos mais consolidados, como o norte americano e em diversos países europeus, a consonância entre esses fatores resulta no seu fortalecimento. Já no caso de sistemas mais frágeis, por vezes, o ciclo não se completa ou apresenta-se com políticas públicas inconsistentes. Esse último é o caso brasileiro.

Esse dinamismo associado ao crescimento econômico do país, são para a autora, cruciais para sua expansão, consolidação e internacionalização. Contudo, o projeto Latitude[488], coordenado por Fialho, avalizou que desde 2014, a instabilidade política e a estagnação da economia contribuíram para que os investimentos públicos e privados diminuíssem, desencadeando em uma retração no campo cultural.

Atravessando esse cenário de um mercado brasileiro jovem, observa-se com a trajetória de Blass como a artista zigue-zagueou pelo sistema da arte. Dentre todo seu percurso, não podemos reduzir seu percurso à um rápido acesso ao mercado de arte.

Ainda que tenha se inserido muito jovem, destacamos que a sagacidade em participar de diversos projetos autônomos ao longo dos anos foi fundamental para sua inserção no circuito da arte. Como aponta Fialho e como já é de comum acordo a diversos pesquisadores da área, o acesso aos espaços culturais na cidade de São Paulo destaca-se enquanto lugar geográfico de maior potência do país no sistema das artes.

A este fato chamamos a atenção, afinal enquanto Marco Paulo acabou sendo consumido pela cidade, Blass lidou com as potências da cidade de forma potente e propulsora. Retoma-se essa diferença para lembrar da atipologia necessária não somente ao caso da criação artística, mas também no caso da construção de visibilidade do artista. E a isso destacamos que entender o pertencimento no campo da arte enquanto uma estratégia é fundamental. Tal como Blass que

---

[487] FIALHO, 2017, p. 379.

[488] "Latitude - *Platform for Brazilian Art Galleries* Abroad é um programa desenvolvido para promover a internacionalização do mercado brasileiro de arte contemporânea. Criado em 2007, o programa conta hoje com 48 galerias de arte do mercado primário localizadas em sete estados brasileiros, representando mais de 1000 artistas contemporâneos. Desde 2011, Latitude é uma parceria firmada entre a ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea) e a Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) com objetivo de criar oportunidades de negócio para o setor no exterior, fundamentalmente através de ações de capacitação, apoio à inserção internacional e promoção comercial e cultural." Disponível em: http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/apresentacao/. Acesso em 7 de nov. de 2020.

resguarda ao campo pictórico uma prática constante com dedicação em tempo delongado em seu ateliê, utiliza-se de leis de incentivo e da parceria com as galerias Millan e Celma Albuquerque para viabilizar suas instalações.

E ao termo "estratégia" lembramos da compreensão de Bourdieu que mencionava que ela deveria ser compreendida enquanto um caminho que se faz enquanto se caminha. Entende-se que existe uma estrutura de validação que traz uma dinâmica valorativa de espaços aos quais os artistas podem seguir. Explicamos: participar de exposições coletivas, individuais, bienais, inserir-se em uma galeria de arte. Todavia, cabe ao artista entender como construir seu percurso sem perder de vista aquilo que em seu processo criativo é potente. Lembrar, portanto, que recusar participar de uma exposição, ou se associar à alguma galeria pode sempre ser uma opção.

CONCLUSÃO

Embora concordamos com Sara Thornton de que artistas "criam mitos que tornam suas obras influentes"[489], destacamos que o percurso e os padrões que regem suas trajetórias são passíveis de serem replicadas. Contudo, ao fim dessa pesquisa perguntamos: seria esse o caminho para o pertencimento no sistema das artes?

Observou-se no percurso de Rolla, Blass e Leirner distintas escolhas que alicerçaram suas inscrições no mercado de arte. Percebeu-se, com isso, que na construção dos seus processos criativos eles também construíram junto ao sistema das artes uma curadoria de si.

Em primeiro momento destacamos que a imagem por eles criada ora é trazida por suas próprias escolhas, ora pela forma como o sistema e toda a discursividade que atravessa suas obras. Ao considerar que "*ser um artista é um ofício*"[490], Thornton lembra que para que o artista se consolide no campo artístico ele necessita de construir e gerir sua imagem – e não somente a de seu processo criativo. Destarte, com esta pesquisa constatou-se que cada artista compreende sua relação com seu processo criativo de uma forma específica, estabelecendo suas regras com o intuito de se inserir no reconhecimento artístico e/ou econômico.

Há uma ênfase nessa construção da imagem do artista que ora é trazida por ele mesmo, ora pelo sistema da arte. Cada qual com seu motivo específico, mas ambos coincidem naquilo que Andrade mencionava que o artista teria uma grande "vontade de acertar".[491] A isso lembramos da inflação do individualismo, psicologismo e da estética experimental enquanto fatores que contribuem para a construção da obra de arte. Tal como o autor propõe, o artista seria mais importante do que a obra, com isso não poderia haver maior engano.[492]

Percebeu-se que essa construção acaba coincidindo também com aquilo que Lipovetski e Serroy mencionaram em relação ao uso do termo "capitalismo artista" e na consequente aproximação entre a arte e o mercado. Nesse encontro, concluímos essa pesquisa com o convite ao artista criar suas próprias estratégias de pertencimento e de criação.

Na construção de sua visibilidade não deveria perder de vista os caminhos de suas intenções, de suas experiências e experimentações. Já na construção de sua criação, resta a ele escolher a forma como irá trabalhar, seja de maneira autônoma, seja através da criação de parcerias.

---

[489] THORNTON, 2015, p. 9.
[490] *Ibidem*, p. 9.
[491] ANDRADE, 1938, p. 33.
[492] *Ibidem*, p. 33.

Assim, destaca-se o segundo momento da curadoria de si: essa que atravessa escolhas da materialidade, temas, linguagens artísticas e demais aspectos presentes durante a construção e execução da obra. Perante a diversidade que cada um dos artistas analisados agencia, a multiplicidade de seus processos criativos permeou uma rede social do fazer. Esta que estudamos enquanto os aspectos da terceirização e da autonomia da construção artística. Se em um primeiro momento acreditávamos que as parcerias modificavam o aspecto simbólico das obras, a partir de um estudo mais rigoroso sobre as referidas obras que analisamos nessa pesquisa, essa hipótese não foi mais pertinente. Afinal, com Leirner constatou-se que se o artista conduz com clareza outros profissionais a partir de suas intenções, independe quem as executa.

É necessário lembrar que num contexto em que regras são inventadas pelos artistas de modo individual, parece-nos pouco prudente estabelecer uma delimitação unívoca à profissionalização do artista. Ao entender a criação do artista enquanto um trabalho temos um aporte que não necessariamente se vincula para com o ganho financeiro. Eis a dificuldade em delimitar um conceito de trabalho do artista visual, já que este se insere em um modo particular se comparado ao das outras profissões.

Nos termos de Arendt, o uso do termo trabalho conflui com a dedicação para com a produção de um objeto artístico. Nesta construção, ainda que seja pertinente falar de profissionalização do artista através do ganho financeiro a partir de suas obras, não podemos afirmar que um artista não é profissional porque vende menos. Tampouco o caso do artista deveria ser vinculado à venda de obras. Foram inúmeros os artistas que não venderam nenhuma de suas obras em vida e esse não deveria ser um fator para justificar uma escolha dentre a polaridade de profissional e amador.

Assim, defende-se uma suspensão do termo profissional para o artista. Afinal, o caso do artista reserva um caminho próprio. Ainda que possamos associá-las ao pensamento comum que rege as outras profissões, há de se levar em conta que o trabalho do artista perfaz uma constelação de associações de regras que são trazidas por ele, pelo contexto que se insere e por sua poética. Atravessando esse emaranhado, percebeu-se que a curadoria da imagem do artista é uma das facetas de seu trabalho.

Essa associação do termo trabalho ao processo de criação trouxe também nosso imaginário da circunvolução. Esta a que refere-se enquanto uma forma de compreender o aspecto temporal da criação, permitiu expormos aquilo que constatamos no estudo de Blass, Rolla e Leirner: que o processo de criação não está numa constante expansão. E foi justamente o olhar para as involuções que percebeu-se as intenções e as escolhas racionais do artista. Com isso, esse estudo que iniciou na pretensão de sistematizar métodos de processos criativos,

acabou chegando na constatação de que tal formalização não se enquadra aos artistas que pesquisamos.

Seus processos criativos variam metodologicamente a depender de suas intenções. E foi no encontro de uma outra proposta que aglutinasse esses artistas que percebeu-se suas atipologias. Na criação constatou-se a variação temática, matérica, das linguagens adotadas e de possibilidades de espaços de trabalho e, no pertencimento: enquanto uma postura distinta entre eles na construção de sua visibilidade.

Embora esses dois campos pareçam se distinguir, cabe ao artista situar-se enquanto um agente. Lembrar-se que é necessário muito trabalho, um zigue-zague estratégico em suas escolhas conforme vimos com Blass, uma sagacidade e esperteza que Leirner nos ensina e, por fim, um retorno às suas intenções que Rolla compreendeu desde cedo.

Assim, as atipologias tornam-se constelações exemplares. Resta por fim, a pergunta:

A que lugar você quer pertencer?

Parafraseando Leirner, “A vida pede calma”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: *destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANJOS, Moacir dos. *Adoração* - Nelson Leirner. Recife: MAMAM, 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BEARDSLEY, Monroe C.; HOSPERS, John. *Estética:* historia y fundamentos. 10. ed. Madrid: Catedra, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Origem.* In: *O drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliente, 1984.

BENJAMIN, Walter. *O narrador.* In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida:* a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLASS, Tatiana. *Tatiana Blass.* São Paulo: Automática Edições, 2006.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai / Reconstrução do pai*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BUENO, Maria Lúcia. *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o Mercado.* IN: BÔAS, Glaucia Villas, QUEMIN, Alain (Org.) Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França. Paris: OpenEdition Press, 2016.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BUREN, Daniel. *Função do ateliê*. In: LOOCK, Ulrich. *Anarquitetura de Andre a Zittel*. 2004.

CAGE, John. *Dois toques para o Brasil (Entrevista)*. Código 3. Salvador, agosto 1978.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner* - Arte e não arte. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

CHIPP, Herschel Browning (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMPAGON, Antoine. *O trabalho da citação*. BH: Editora UFMG, 1996.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DESCARTES, Renné. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ERKILETIAN, Amber Geneva - *Bronze and other copper alloys. In The Encyclopedia of Sculpture.* Ed. Antonia Böstrom. London : Fitzroy Dearborn, 2004, vol. 1. pp. 208-210.

FARIAS, Agnaldo; SCHWARCZ, Lilia Moritz; LEIRNER, Piero. *Nelson Leirner:* a arte do avesso : 1999+1 a 1999+13. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estudio, c2012. 230 p.

FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner 1994+10 do desenho à instalação.* São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

FARIAS, Agnaldo; SCHWARCZ, Lilia Moritz; LOPES, Fernanda. *Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2011.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil*: Temáticas Contemporâneas, Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília [org.]. *Escritos de artistas:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERREIRA, Glória. FÉLIX, Nelson. *Trilogias – Conversas entre Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: Serrote, v. 6, São Paulo: IMS, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*, 1983. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política.* Ditos e Escritos Vol 5. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Criação científica e artística*. Manuscrito disponível no Arquivo Flusser, 1982, p. 1.

GROYS, Boris. *Autoria múltipla*. In: GROYS, Boris. Arte e Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2ª Ed. Cursos de Estética. Tradução: Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 2001.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. São Paulo: EDUSC, 2008.

HOSPERS, John. Estética: história y fundamentos. Espanha: Editora Catedra, 1981.

HUBERMANN, Georges. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens:* o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular.* São Paulo: 1990.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano:* contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KLEE, Paul. *Diários.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista:* uma experiência histórica. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social – uma introdução à teoria do Ator-Rede*. São Paulo: Edusp, 2012.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. *A idade viril; precedido por, Da literatura como tauromaquia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: 1994.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LOPES, Fernanda*. A experiência Rex.* Rio de Janeiro: Editora Alameda, 2009.

MORAIS, Frederico. *Anos 80: a pintura resiste.* In: *BR 80: Pintura Brasil Década 80.* Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

MORGADO, Lenir; VENTRELLA, Roseli. *Nelson Leirner*: Arte e Matemática. São Paulo: Editora Moderna, 2007.

MOLIN, Raymonde. *O mercado da arte*: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

OITICICA, Hélio. *Brasil* Diarréia, 1969 In: GULLAR, Ferreira (org). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de criação*. São Paulo: Editora Vozes, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga.. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

ORTEGA Y GASSET, Jose. *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, vol. IX, 1962.

PEDROSA, Mário. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*, 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil*: Temáticas Contemporâneas, Rio de Janeiro: Funarte, 2006. P. 207-211.

PERLOFF, Marjorie. *A invenção da colagem*. O momento futurista: *avantgarde, avant-guerre,* e a linguagem da ruptura. São Paulo: 1993.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos Cesar de Senna. *Vertigem*. Belo Horizonte: CEIA, 2014.

ROLLA, Marco Paulo. *Pela Pele*: Reconstruindo o homem e a mulher. Belo Horizonte: Centro de Arte Popular - CEMIG, 2018.

SALLES, Cecilia Almeida. *Crítica Genética - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras/FAPESP, 1995, p. 181-185.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Vozes: São Paulo, 1997.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia. *A nova revolução industrial.* Rio de Janeiro: Silvia Cintra+Box 4, 2018.

SCHWARCZ, Lilia. *Nelson Leirner: uma viagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SENNETT, Richard. *Juntos*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1885-1927)*. In: *Crítica e modernidade*[S.l: s.n.], 2006.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão-artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras.* São Paulo: EDUSP, 2019.

TATAY, Helena (org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TAVARES, Mônica. *Processos de criação na arte*. In: ROIPHE, Alberto; MATTAR, Sumaya. (orgs.) *Processos de criação na educação e nas artes*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

THORTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton & Company, 2009

THORTON, Sarah. *33 Artists in 3 Acts*. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.* Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, [s.d.].

VASARI, Giorgio; TORRENTINO, Lorenzo,; BELLOSI, Luciano.; ROSSI, Aldo; PREVITALI, Giovanni. *Vidas dos artistas.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WALIS, Brian. *Blasted Allegories*: An Anthology of Writings by Contemporary Artists. New York, MIT Press, 1989.

WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZOLADZ, Rosza Wigdorowicz (org). *Profissão Artista*. Ri de Janeiro: Aeroplano, 2011.

Artigos e ensaios

ALLOWAY, Lawrence. *Artists as Writers*, Part One: Inside Information. In: ArtForum, V. XII, no7, março 1974a, pp.30-35.

BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?* In: Revista Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2003, vol. 10.

DEL PICCHIA, Menotti; RICARDO, Cassiano; SALGADO, Plínio; MOTTA FILHO, Candido; ELLIS, Alfredo. *O atual momento literário brasileiro*. Correio Paulistano, p. 4, 17 mai. 1929.

FIALHO, Ana Letícia (2017). O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. *OuvirOUver*, *13*(2), p. 378-390.

HERKENHOFF, Paulo. *Yuri Firmeza e o artista-filho*. São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/pt/artista/34/yuri-firmeza/texto/48/yuri-firmeza-e-o-artista-filho-paulo-herkenhoff/. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

HUCHET, Stéphane. *O arquipélago documental ou a iterabilidade da arte*. In: COUTO, Maria de Fátima Morety; FUREGATTI, Sylvia Helena (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013.

HUCHET, Stéphane. *O rito artístico* – figura da observação. In: Anais do 36º. Colóquio do Cômitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), 2016.
Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/2_stephane%20huchet.pdf. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

HUCHET, Stéphane. *In fine*: *o artista é a derradeira instituição da arte*. In: Revista Concinnitas | ano 19, volume 01, número 32, agosto de 2018.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. In: Revista Arte & Ensaios. Maio 2013. P. 151-165.

SAMARAS, Lucas. *Another Autointerview*, 1971. In: STILES, Krstine; SELZ, Peter (orgs.). Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings. Berkley: University of California Press, 1996, p.349-355.

Teses e Dissertações

BAHIA, Dora L. *Do campo a cidade*. 2010. Tese (Doutorado em: Artes Visuais) - Faculdade de Comunicações e Artes. USP. São Paulo 2010.

ROLLA, Marco Paulo; FRANCA-HUCHET, Patrícia. *O corpo e o material:* uma reflexão social do desejo na vida, através da arte. 2006. 144 f. Dissertação – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2006.

Sites

www.tatianablass.com
www.marcopaulorolla.com.br
http://www.ceiaart.com.br/br
https://mostraperplexa.wordpress.com/

Documentário

Documentário Pela Pele. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e9KIbhgqzW0. Acesso em 22 de outubro de 2020.

Entrevistas nossas

Alex Ceverni, Douglas de Freitas, Eduardo Brandão, Henrique Macedo Netto, Gil Rembischevski, Letícia Pirmez, Lilia Schwarcz, Manoel Macedo, Marco Paulo Rolla, Maria Ester Nogueira Alves, Nelson Leirner, Tadeu Bandeira e Tatiana Blass.