

Atitude de arte, arte da atitude: o Dandismo performático de Gilbert & George

Angélica Oliveira Adverse (Universidade do Estado de Minas Gerais — UEMG, Belo Horizonte /MG, Brasil)

RESUMO — Atitude de arte, arte da atitude: O Dandismo performático de Gilbert & George — O artigo trata da relação entre o Dandismo e o trabalho de performance desenvolvido por Gilbert & George. Pretendemos demonstrar como a ideia da escultura-viva se alinhava à rigorosa disciplina da tecnologia de si, por meio da qual os artistas transcendiam o processo de representação da cena. Apresentaremos como as noções da atitude de arte e arte da atitude introduzidas na performance por Gilbert & George se associavam aos processos de subjetivação do Dandismo que conferiam à vida um caráter estético. Esta prática corporal introduzida na arte contribuiu para se pensar uma atitude pós-dramática. Pretendemos apontar como o Dandismo se relaciona no trabalho performático de Gilbert & George com o processo de “des-dramatização”, sendo, em parte, responsável por reorganizar os padrões perceptivos da cena e a relação do artista com o seu próprio corpo. Nossa hipótese parte da questão do corpo-artístico, observando como as práticas do cultivo do si contribuem para a reinvenção do artista como obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Atitude. Elegância. Dandismo. Corpo-Artístico. Esculturas-Vivas.

ABSTRACT — Attitude of art, art attitude: the performatic Dandyism of Gilbert & George — The article deals with the relationship between Dandyism and the performance work developed by Gilbert & George. We intend to demonstrate how the idea of living sculpture was aligned with the rigorous discipline of the technology of the self, through which artists transcended the process of representing the scene. We will present how the notions of the attitude of art and the art of attitude, introduced in the performance by Gilbert & George, were associated with the processes of subjectivation of Dandyism that gave life to an aesthetic character. This body practice introduced in art has contributed to a post-dramatic attitude. We intend to point out how Dandyism relates to the performance work of Gilbert & George in the process of “de-dramatization” and is partly responsible for reorganizing the perceptual patterns of the scene and the relation of the artist to his own body. Our hypothesis starts from the question of the body-art, observing how the practices of the culture of the self contribute to the reinvention of the artist as a work of art.

KEYWORDS

Attitude. Elegance. Dandyism. Body-Artistic. Live-Sculptures.

O Dandismo como escultura de si

O que é criado pelo espírito é mais vivo do que a matéria.

Charles Baudelaire

No romance escrito por Barbey d’Aurevilly sobre George Brummell (1808-1889), em 1845, há uma importante definição do dandismo. Para Barbey d’Aurevilly, o Dandismo seria uma arte de ser, observando que existem artistas cujas obras de

arte são a própria vida. O Dandismo se relacionaria exclusivamente com o aspecto espiritual e imaterial, sendo compreendido pelo autor como uma faculdade semelhante ao gosto ou ao juízo. E, como faculdade, ele capacitaria ao indivíduo *esculpir a si mesmo* como uma perfeita criação artística:

Os espíritos que só veem as coisas pelo lado menor imaginaram que o dandismo era sobretudo a arte da aparência, uma feliz e audaciosa ditadura em matéria de toailete e de elegância exterior. Muito certamente é isso também, mas é muito mais. O dandismo é toda uma maneira de ser que não se resume ao aspecto materialmente visível. É uma maneira de ser composta de nuances, como sempre acontece nas sociedades muito antigas e muito civilizadas, nas quais a comédia torna-se bastante rara e a convenção triunfa ao preço do tédio [...] Com efeito, como o valor dos homens é sempre estimado pelo número de faculdades que eles têm, e como o dandismo representa justamente aquelas que não pertenciam aos costumes, todo homem superior teve que se impregnar mais ou menos – e se impregnou – de dandismo [...] Não é o dandismo o livre pensar em questões de maneiras e de convenções do mundo, da mesma maneira que a filosofia o é em matéria de moral e de religião? (D'AUREVILLY, 2009, p. 1).

Encontramos em Baudelaire a mesma perspectiva. Do seu ponto de vista, o Dandismo deve ser analisado como algo superior às práticas sociais vestimentares. A elegância do dândi deriva de um alhures e poderia se revelar como uma espécie de *aristocracia do espírito*. Esta dimensão é definida pelos espaços reflexivos do espírito onde se fundamentam as mudanças de uma forma tradicional do ser, reinventado na coexistência entre materialidade e imaterialidade (corpo e espírito). De acordo com a teoria desenvolvida pelos literatos dândis, a elegância não deve ser considerada somente em seu aspecto material, mas a ela deve ser atribuída uma natureza sublime, ultrapassando os limites do real e do material.

O Dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir (BAUDELAIRE, 1989, p. 49).

A elegância seria, portanto, uma propriedade do talento, mais precisamente, da *fabulação*¹. Por isso, transgride os limiares entre a realidade e o drama. A originalidade

¹ A “fabulação” é a capacidade necessária ao artista para *devir outro* pela criação artística. Trata-se, portanto, de compreender a obra de arte como experimentação. Deleuze e Guattari retomam essa noção de Bergson, que, segundo eles, “analisa a fabulação como uma faculdade visionária, muito

do dândi é relativa ao jogo que se estabelece com o real. O dândi desafia seus limites pelo exercício da liberdade de modo semelhante ao artista porque ambos desafiam a imaginação.

O *ethos* do artista-dândi se caracteriza por uma atitude-limite que está sempre buscando uma alternativa *entre* a forma e o espírito. A plenitude divina aspirada pelo dândi se origina da experiência da criação de uma obra de arte. O dândi é como o poeta, é esse alguém capaz de interpretar o comum – ou, ainda, como o artista que transfigura o familiar em estranho. Hölderlin disse: “quão poucos de nós sabemos, nós em cujas almas um deus impera” (DUARTE, 2011, p. 153). Semelhantemente, o Dandismo doa ao artista a capacidade de perceber-se como absoluto. Ele designa um modelo reflexivo que analisa o “modo de ser” e, portanto, alicerça a dimensão filosófica da existência estética do artista.

Essa reflexão prática é uma expressão das leituras do mundo que se desdobram por meio da “modelagem de si” na medida em que faz do corpo, de sua imagem e de sua aparição uma crítica sobre a arte. Um dos fragmentos de Schlegel diz: “o sentido que vê a si mesmo torna-se espírito” (BENJAMIN, 2011, p. 37). Ora, ver a si mesmo como reflexo do espírito é o traço peculiar do pensamento desenvolvido pelo Dandismo. A autorreflexão é a autoconsciência refletindo a si mesma. Esse jogo reflexivo designa pontos importantes para a autonomia do pensamento artístico porque conecta três ações fundamentais para o desenvolvimento do pensamento crítico: o pensar, o conhecer e o perceber. A esse respeito, podemos aqui retomar a leitura de Nicolas Bourriaud:

Pode-se, assim, considerar o dandismo como sendo a primeira manifestação da subjetividade moderna: ao afirmar um sujeito autônomo e soberano, *insular*, o dândi não depende de nenhuma regra moral comunitária e se declara o “único autor das obrigações que se atribui”. Autorregulado, edita normas de que será o único destinatário, conformando-se a uma ética criativa que anuncia as mitologias pessoais características da arte do século XX. Pois o artista moderno, a exemplo dos dândis, só obedece, em seu trabalho, a regras pessoais válidas no âmbito de uma ética provisória: só acrescenta-lhes a preocupação de produzir. E o dândi, será que ele cria formas? [...] O dândi antecipa a configuração ética em que seria mergulhado o artista

diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, ‘potências semi-pessoais ou presenças eficazes’. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.223).

moderno, na qual pensamento e atos terão por único sustento, a dúvida, o arbitrário e o individualismo (BOURRIAUD, 2011, p. 49).

De fato, a questão central é a tentativa de se promover a autonomia do artista e proclamar a sua insurgência por meio de uma revolta espiritual. Para o artista moderno o simples pensar é matéria crítica, o esforço em transfigurar as experiências cotidianas enfatiza o processo da potencialidade crítica. Como já foi dito, por esse exercício se estabelecem a conexão entre núcleos reflexivos e por eles a imaginação prossegue ao infinito – espaço onde a “representação” é a representação do não-eu. Assim, a atitude do dândi não é apenas uma manifestação de sua subjetividade, ela colabora para a constituição de uma persona artística autônoma.

Encontramos uma semelhança entre as ações dos dândis e as atitudes adotadas por Gilbert & George na medida em que ambos desenvolvem reflexões sobre as formas de viver a vida como uma obra de arte. A partir dessa questão, elaboram um projeto de arte-vida, adotando estratégias para se apresentarem como esculturas vivas. Na qualidade de uma obra de arte viva, criam um intenso jogo de aparição-desaparição entre o autor e a obra. Nesse sentido, transformam as ações cotidianas como andar, dançar, cantar, ler, comer, ver, dentre outras, em um processo reflexivo da criação artística.

Na medida em que transformam sua vida em obra de arte, eles deslocam o estético para a vida e o ético para arte. Tal deslocamento contribui para que o estilo de vida fundamente uma arte da existência e, devido a isso, oriente não só a reflexão crítica como também o pensar do indivíduo como obra de si mesmo. Estas reflexões se tornam ainda mais complexas na medida em que ambos compreendem a autonomia crítica como o elemento central para a sua estética da existência. A atitude de arte torna-se um mecanismo de produção do sujeito moral, e o processo tende a se compor como uma arte da atitude. Assim, a obra de arte passa a ser entendida como um modo de vida de onde emerge uma nova sensibilidade para com a existência.

Tais atitudes os direcionam à estilização da existência e ao ideário de “transfiguração” do real. Estas intervenções corpóreas são apresentadas pelo conceito de “escultura de si”. Trata-se de colocar em questão o corpo e o espírito como

novas formas de arte. O entendimento do corpo-espírito como uma escultura permite aos artistas se apresentarem imbuídos de um caráter que desafia a ficção e o drama porque são permeados por códigos visuais vinculados ao real.

O artista-dândi assume uma dupla postura. Por um lado, ele recria um jogo especular no qual ele faz parte do processo de observação da imagem – ele devolve seu olhar ao espectador. Por outro lado, o artista se distancia na própria imagem, adotando conscientemente a ambivalência da proximidade e da distância.

Este procedimento crítico imanente à obra é anunciado como um ato libertário do artista que percebe a si mesmo como uma linguagem performativa da arte. Na medida em que o artista vê a si mesmo como imanente à obra, ele adota uma “atitude limite” que o atualiza como um espírito inserido no absoluto da arte experimentando os múltiplos “devires”.

A delicada desapareição do artista

François Jonquet (2004) nos explica que a noção da escultura-viva desenvolvida por Gilbert & George coloca em evidência a discussão sobre a representação, sobre o drama e sobre a aparição-desaparição. Gilbert & George se portam de acordo com algumas regras corpóreas e morais desenvolvidas metodologicamente. As pesquisas realizadas para a criação das performances que associam a arte e a vida são minuciosamente planejadas para que a imagem do autor desapareça delicadamente, cedendo o seu lugar para a aparição da obra de arte.

Nas performances, eles se dirigem às pessoas com gestos minimalistas e lentos, vestem-se elegantemente, escolhem frases sintéticas e evitam longas conversas em público. Gilbert & George se inquietam com as experiências sensoriais, algo que envolve a escolha de perfumes, aromas e frases. Isso justifica o cuidado com o estudo dos olhares lançados ao espectador, talvez, o elemento central dos gestos elegantes dirigidos ao público. O deslocamento da atitude da performance para a vida cotidiana segue a mesma concepção. Eles tentam se apresentar em público mantendo os gestos lentos, ordenam a fala, são gentis, evitando quebrar a sincronia entre ambos.

Eis aqui o aspecto performático do Dandismo introduzido na arte por Gilbert & George. Assim, não seria forçoso inferir, acreditamos, que o Dandismo os deixa como legado a prática da automodelagem, especialmente ao contribuir com a introdução das questões sobre o cuidado de si, anteriormente trabalhadas pela filosofia ou pela literatura. Pelo Dandismo, eles remontam a ideia da modelagem do *self*, performando uma espécie de metamorfose artística que instaura uma indissociação entre o espírito e a aparição pública da imagem do artista-obra.

Gilbert & George encarnam a ideia de uma “transfiguração existencial” através da qual questionam os campos de intervenção da prática artística. Ao relatarem, por exemplo, que cada ação do cotidiano é um desafio lançado à transgressão da realidade, eles explicitam a maneira como subvertem as ações cotidianas: “Se comemos um queijo, sonhamos. Quanto mais duro é o queijo, mais o sonho é agradável” (JONQUET, 2004, p.215). Para os artistas, o objetivo da experiência estética deve se pautar pela realização de uma existência que encontra a arte por meio da vida.

Podemos perceber que os trabalhos impressos dão continuidade à poética dos artistas. Na foto-performance *Arte para Todos* (1970), eles apresentam as seguintes reflexões: Gilbert: “nossa intenção é fazer todos compreenderem a beleza e a necessidade de nossa escultura – George: É importante que os novos escultores aceitem as modernas limitações da escultura, aparentes apenas através do sentimento do olho” (JONQUET, 2004, p.64).

A ideia da *escultura viva* tinha de traduzir um efeito elegantemente imediato, o que explica a preocupação com os detalhes: o olhar, as mãos, os pés e os aromas. Outra regra essencial: criar uma cena de dessemelhança. Eles deveriam “parecer-se menos com um homem”. Norma muito semelhante ao axioma número XII do *Tratado da Vida Elegante* de Balzac: “nada se assemelha menos a um homem do que um homem!” (BALZAC, 2009, p.58)

Gilbert & George enfatizam a polidez. O seu traço estético consiste na delicadeza de se devolver olhares entrelaçando a vida à ficção. O homem deveria colocar seu gesto em primeiro plano para produzir as reflexões artísticas a partir de

uma diluição do próprio artista – isso explicaria a noção da dessemelhança do homem. As regras de conduta da *escultura viva* são apresentadas de forma metodológica em *Os Princípios dos Escultores* (1969);

1- Ter sempre a aparência elegante e cuidada, ser descontraído, amistoso, polido e perfeitamente mestre de si. 2. Fazer de modo que o mundo creia em você e pague caro esse privilégio 3. Jamais se inquietar, comparar, discutir ou criticar, mas permanecer silencioso, calmo e respeitoso. 4. O senhor está ainda trabalhando, mais vale não se distanciar demasiadamente (JONQUETE, 2004, p. 58).

Por fim, abordam a delicadeza da “arte de desaparecer”. Em outras palavras, a presentificação do aspecto mais terno da aparição dos artistas a partir do elemento invisível: a *discrição*. Segundo os artistas: o desafio ético da *escultura viva*. A delicadeza da *escultura viva* é des-realizar o rosto e as identidades; tornar-se *imago* compondo-se no espaço mais frágil: o neutro.

Para os artistas, a *escultura viva* esboça a fragilidade do corpo e sua situação limite de transitar entre a vida e a morte da arte e do artista. Essa passagem da arte à vida e da vida para a arte os direciona ao neutro, o espaço de fronteira entre a fabulação da arte e o cotidiano real. O neutro tem como tarefa criar o jogo da semelhança e da dessemelhança entre o homem e o artista – ou entre a vida e a arte. Desaparecer pertence à particularidade mais notável do espírito e, portanto, seria o sinal da nobreza dos gestos da ação artística. Esse distanciamento formaria o espírito do artista de maneira a silenciá-lo para manter viva a memória de que a obra de arte seria a senhora da ação, e não o contrário. O tratado *Nós Somos apenas Escultores Humanos* (1970), nos apresenta sistematicamente as técnicas de si:

Nós somos apenas escultores humanos na medida em que levantamos todos os dias, caminhando às vezes, lendo raramente, comendo frequentemente, pensando sempre, fumando moderadamente, sentindo prazer com a diversão, olhando, relaxando ao ver, amando de noite, encontrando distração, encorajando a vida, lutando contra o tédio, sendo naturais, sonhando de dia, viajando, desenhando ocasionalmente, falando de uma coisa ou outra, bebendo chá, sentindo-nos cansados, dançando às vezes, filosofando muito, criticando jamais, assobiando melodiosamente, morrendo muito lentamente, rindo nervosamente, cumprimentando educadamente e esperando até que o dia amanheça. Duas pessoas descansando junto a uma porteira. Uma coisa tão simples e, no entanto, há algo mais a dizer. Observem, por exemplo, a similaridade de suas poses, ou olhe para suas diferenças, um escuro, outro claro. Veja a bengala. Um terno com abotoamento simples e outro com duplo abotoamento. Pensem nesse relaxamento diagonal, pois apenas a figura de fundo é simétrica (JONQUET, 2004, p. 52-53).

Para Gilbert & George, uma *escultura viva* deveria reinventar a relação da obra com o público pela via do olhar; mais particularmente, pela maneira como observamos uns aos outros. A atenção à transformação dessa percepção poderia, ainda, modificar as reflexões sobre as relações intercorporais. Consequentemente, poderia se alterar as formas de aparição dos corpos no espaço social.

A imagem ativa e indiferente do dândi não se desprende do processo de espelhamento do mundo, sua emancipação está intimamente associada ao processo de leitura e percepção. Essa conclusão nos conduz à análise de Jacques Rancière (2010), pois o autor nos lembra que olhar é também uma ação e toda ação, precisamente, é emancipadora. Portanto, não há oposição entre o ver e o fazer para o dândi. Ele lê o mundo para agir. O conhecimento de si mesmo é paralelo à percepção do mundo.

A atitude de arte & arte da atitude

François Jonquet (2004) analisa o trabalho da “escultura de si” como uma forma de continuidade da construção da imagem pública da dupla. Ambos são extremamente cuidadosos com as formas de aparição no espaço público. A *escultura viva* transforma-se igualmente numa experiência de vida artística. A suprema elegância de transformar a vida em arte é, segundo Jonquet, o momento do estudo metodológico de Gilbert & George. A vida cotidiana dos artistas se encadeia pelo estudo contínuo dos gestos de aparição e da desapareição. Assim, a vida teria de ser igualmente transfigurada em imagem artística. Para os artistas, seria o gesto da *atitude de arte*. As atitudes de Gilbert & George são análogas aos gestos dos dândis apresentados nos tratados sobre a elegância dândi. A série intitulada *Existir com Arte é Tudo que Pedimos* (1970) fundamenta as regras de visibilidade pelas quais o dandismo se configura em performance.

Barbey d’Aurevilly (2013) observou que o dândi, assim como o príncipe maquiaveliano², deve ter a preocupação com o efeito exterior, ele deve ousar em sua

² A capacidade de governar do príncipe está intimamente relacionada à sua capacidade de manipular os signos e de representar. A virtude do homem público está alicerçada na teatralização de sua imagem pública, a *virtù* estaria associada à construção da *imago*. O dândi, assim como o príncipe,

conduta e inventar as regras. É interessante observar a analogia entre o *Príncipe* de Maquiavel e o dandismo presente no texto sobre George Brummell de Barbey d'Aurevilly. Contudo, o dândi não é um homem do poder. Sendo assim, os efeitos de seus gestos devem ancorar-se nas impressões imagéticas para que possam despertar novos sentimentos nos espectadores. Para o dândi, o ser e o existir são intimamente relacionados à experiência da imagem apreendida, o mesmo valendo para as ações performáticas de Gilbert & George porque, para ambos, o espaço social não se desvencilha do domínio do parecer ou aparecer, assim como para o homem público a presença e o aparecer são constitutivos para o domínio do político. A imagem é uma técnica de ilusão para o homem político, porque o aparecer constitui uma realidade imediata e as relações políticas são fundamentadas pelas regras de visibilidade.

A analogia do dândi proposta por Barbey d'Aurevilly segue os mesmos parâmetros, pois a virtude do homem elegante é justamente a sua capacidade de dominar os seus gestos e as suas posturas sociais de maneira a esconder todo o seu esforço e artifício. O belo gesto que dá a ver a elegância do artista também depende da virtude de sua capacidade de aparecer-desaparecer no espaço público. A existência transformada em obra de arte transfigura o sujeito particular em *imago*. Isso se deve ao fato de que o corpo-espaço é tangenciado por uma outra experiência temporal. A ação performática de uma escultura viva desafia a experiência da passagem do tempo, pois experimenta de modo contemplativo as ações mais triviais da vida como olhar, caminhar, falar, comer, etc. A reflexão sobre si mesmo e sobre o entorno seriam, assim, a essência de uma vida transformada em obra de arte.

Dentro dessa perspectiva, pode-se dizer que o processo crítico estaria inserido na obra de arte desde a ideação, pois ele seria imanente na vida do artista. A crítica reflexiva e estética não seria, portanto, posterior à obra, ela estaria presente em todos os níveis, como: concepção, criação, percepção, recepção etc. A preocupação com a estetização dos detalhes da vida e a ressignificação da aparição do artista no espaço

tem de criar uma percepção de sua aparição, quer dizer, de uma imagem que manipule o real e a ficção. Por isso, o ator político e sua virtude estão ligados à capacidade de transfigurar o real pelo sonho a fim de que os cidadãos acreditem que ele poderá satisfazer os seus desejos.

público abre caminho para novos paradoxos, dessa vez relacionados ao valor de exposição e ao valor de troca das obras de arte no âmbito institucional.

Eis aqui a ironia do desaparecimento como traço de vaporização: talvez o estágio final da encenação do dândi seja conquistar o corpo-outro pela fantasmagoria. Quiçá, o maior paradoxo do Dandismo: inquirir seus fundamentos numa ordem para qual a consciência do tempo não transfigura o homem em deus, mas sim em outro. Mas poucos sabem reinventar-se nesse labirinto.

Considerações finais

Como abordamos inicialmente, as interlocuções entre Dandismo e a arte são extremamente complexas porque referem-se primeiramente à constituição do *ser* do artista e de seu modo de existir. O dândi não somente interroga o papel do artista, ele propõe uma nova atitude diante da vida ao tentar reencontrar a sua existência pela percepção sensível das suas ações. Essa questão pode ser desdobrada na medida em que colocamos em pauta a crise da individualidade moderna. A máxima de Rimbaud ao dizer *Je est un autre* (eu é um outro) pode completar as reflexões sobre essa nova dimensão estética da existência – a que repousa na narrativa dândi da crise da existência do homem moderno.

A elegância da criação do artista-dândi se deve à unicidade de seu gesto corpóreo e de sua expressão crítica. Portanto, em se tratando de Dandismo, tudo aquilo que pareceria irrelevante ou inapropriado para a arte passa a ser incorporado pela expressão artística do dândi. Isso explica o motivo pelo qual o artista-dândi se distancia da vontade material de produzir coisas, potencializando a experiência de arte. Assim, seu objetivo se dirige para a produção artística de sensações, pois ela se constitui essencialmente a partir da exposição de seus pensamentos. Nesse sentido, o artista-dândi se aproxima da concepção flusseriana de performance da existência:

O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um *performer (Spieler): Homo ludens*, e não *Homo faber*. Para ele, a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo. Não se trata mais de ações, e sim de sensações. O novo homem não quer ter ou fazer, ele quer *vivenciar*. Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar (FLUSSER, 2007, p. 58).

A *aparição* do artista-dândi é, assim, da ordem do sensorial. Como escreveu Barbey d'Aurevilly (2009, p. 148): “no mundo, enquanto não produz efeito, permaneça, quando ele se produz, vá embora”(?). O autor tinha consciência da *mise-en-scène* empreendida pelo discurso do corpo-espírito. A resignificação do corpo pelo dândi cria um jogo sutil dos seus gestos em um tipo de coexistência subversiva. O corpo-artista converte-se numa metacrítica pela qual o dândi cria uma mística que transfigura o real.

O trabalho performático desenvolvido por Gilbert & George cria um novo estatuto para transformar a apresentação do corpo numa obra artística no espaço real. Sob este ponto de vista, iniciam uma experiência diferenciada na performance porque desenvolvem um programa que engendra processos de conexão múltiplos entre o artista e o espectador. Um corpo diante de outro origina diversas formas de percepção e de conhecimento. A presença de um corpo estabelece a passagem do reconhecimento ao questionamento da persona provisória.

O corpo-artístico de Gilbert & George propicia novas experiências para o seu espectador porque ambos se deparam com rupturas e transformações do corpo no espaço temporal do real. Eles articulam a semântica natural do corpo com as categorias artísticas advindas do campo reflexivo e estético, apresentado pela nova dimensão da cena. Gilbert & George vão além do espaço da ficção.

A imagem do corpo duplicado introduz níveis diferentes de percepção do real, provocando uma nova experiência temporal cognoscente. A ação e a ficção se confundem no instante mesmo da performance, desencadeando o tempo do olhar, o tempo de *performar*, o tempo da ação interior e o tempo da percepção. O espectador é convidado a vivenciar essa dimensão-outra do corpo-tempo. Assim, acreditamos que as discussões propostas pelo Dandismo relacionam-se com o discurso do corpo provocado pela transfiguração do corpo em obra de arte.

Amelia Jones (1995) afirma que as estratégias performativas do artista-dândi se fundem com as técnicas artísticas. O corpo do artista é desmaterializado transgredindo os limites do gênero ou das classes sociais. O trânsito entre a ficção e a realidade enfraquece o *self* do artista, integrando o corpo, o vestuário, as palavras

e a sua expressão corporal. Por isso, o corpo e o espírito são indissociáveis, transformando a subjetividade do artista moderno.

A partir de meados do século XIX em diante, então, os artistas masculinos tenderam a se apresentar de acordo com uma dessas duas linhas de estilo: identificados seja com o trabalhador ou camponês rudemente vestido seja com o exemplo raro e aristocrático do dândi / flâneur. Embora a persona do artista trabalhador transgrida os limites de classe para situar o artista em oposição à masculinidade burguesa padrão, o dândi (especialmente sob as formas extremas adotadas por Wilde, Barbey d'Aurevilly e outros estetas) confunde as fronteiras que delinham o gênero e os papéis sexuais – um movimento muito mais ameaçador em relação à subjetividade artística (JONES, 1995, p. 21).

Nesse sentido, a superfície da imagem de Gilbert & George corresponde ao palimpsesto no qual a pele, o tecido, a palavra, o gesto e o corpo tornam-se unívocos pelo seu espírito. Ao estetizarem a sua existência, eles esculpem um outro ser. Dessa maneira, criam uma diferenciada estratégia de performance articulando diferentes reflexões sobre a sua inserção do espírito no espaço público. Eles propõem a supremacia do espírito sobre a forma, a entendendo como a aparência-aparição do espírito. O Dandismo performático apresenta o corpo do artista como espírito-matéria próprios à arte. O corpo do artista é matéria do pensamento, ou seja, a *forma estética* originária da ideia de arte.

Referências

- BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do Dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUARTE, Pedro. *O estilo do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FLORENSAC, Jean. *Les Dandys*. Paris: Éditions le Chat Rouge, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JONES, Amelia. Clothes make the man: the male artist as a performative function. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 18, n. 2, p. 18-32, 1995.
- JONQUET, François. *Gilbert & George: intime conversation avec François Jonquet*. Paris: Denoël, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Angélica Oliveira Adverse

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) pela Universidade Paris I - Sorbonne. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Especialista em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (2000). É professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) desde 1997. Trabalha com pesquisas sobre a arte, o design e a moda a partir de investigações sobre a filosofia da arte e estética. Desenvolve trabalhos propondo diálogos entre a arte, a moda e o design por meio de suportes diferenciados como os livros de artista, o vestuário, o design de superfície, o desenho e por registros documentais fotográficos.

E-mail: adverseangelica@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/7834837062630931>

Recebido em 30 de janeiro de 2017

Aceito em 20 de abril de 2017