

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

A arte transgressiva como gênese da ressignificação do campo artístico

Leôna de Oliveira Martins

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Martins, Leôna de Olivira

A arte transgressiva como gênese da ressignificação do campo artístico / Leôna de Olivira Martins. -- 2019.

120 f.

Orientador: Alberto M. R Semeler.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. campo da arte. 2. arte moderna. 3. arte transgressiva. 4. arte contemporânea. 5. estética. I. Semeler, Alberto M. R, orient. II. Título.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra,
pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

A arte transgressiva como gênese da resignificação do campo artístico

Leôna de Oliveira Martins

Aprovada em: ___/___/_____/

Prof. Dr. Alberto M. R. Semeler
Doutor em Poéticas visuais
PPGAV/UFRGS

Prof^a. Dr^a. Maria Amélia Bulhões Garcia
PhD em História, Teoria e Crítica da Arte
PPGAV/UFRGS

Leonidas Roberto Taschetto
Doutor em Educação
PPGE/La Salle

Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini
Dr^a. em Poéticas visuais
PPGAV/UFRGS

RESUMO

Nesta dissertação gravita-se em torno do campo da arte. Ao redor deste existe um conjunto de objetivos gerais, assim: entender o sistema da arte, determinados exemplos de arte subversiva e o campo da estética. Os objetivos específicos surgem como satélites da pesquisa, a saber: os sistemas simbólicos, os sistemas discursivos, as relações de poder e dominância, a autonomia da arte, a transgressão na arte e o regime estético da arte. O norte do estudo direciona-se aos objetos de pesquisa, os quais são: o Salão dos Recusados; o movimento Dadá; o grupo Voina, e a Pichação. Esse material teórico movimentada as questões da análise como, quais fatores levam o campo da arte a legitimar manifestações de arte que estão fora do circuito? Quais são as mudanças e as contribuições que os trabalhos artísticos transgressivos trazem ao universo da arte? Para contestar estes itens utiliza-se a pesquisa bibliográfica e a hermenêutica como metodologias. A pesquisa parte de três pilares (capítulos), tais como: o campo da arte, a arte subversiva e a estética. Além do mais desmembra estes termos, até assimilar a energia motora do campo da arte (o exercício do poder e da dominância). Também empenha-se nas consequências que as linguagens subversivas trouxeram ao campo e em decorrência para a ciência estética. Este estudo sustenta-se teoricamente, principalmente, através das obras de Argan, Baudrillard, Bourriaud, Bourdieu, Canclini, Foster, Foucault, Rancière, Cauquelin, entre outros.

Palavras-chave: campo da arte; arte moderna; arte transgressiva; arte contemporânea; estética

ABSTRACT

This dissertation gravitates around of the art field. Approximately of it, have been a whole of general goals, thus: figure out art system, subversives artistic expressions, and aesthetic field. The specific goals arises like satellites of research, namely: symbolics systems, discursive systems, dominance and power relations, autonomy of art, transgression and aesthetic regime of art. The study is directed to the objects of research, whom: Exhibitions of Rejects; Dadaism; Voina group and Graffiti. This theoretic material is on the move the analysis questions, such as, which factors takes the art field to legitimize art manifestations that are out of circuit. Which are the changes and contributions that transgressives artworks brings to art universe. To contest these items it use bibliographical research and the hermeneutics as methodologie. The research stems from three pillars (chapters), such as, art field, subversive art and aesthetic, and it rises dismembering these terms until assimilate the art system motor energy and its autonomy; tensionament validation and consequences of subversives languages to the field and the result to the aesthetic science. This study is theoretically sustained mainly through works of Argan, Baudrillard, Bourriaud, Bourdieu, Canclini, Foster, Foucault, Rancière, among others.

Key-words: art field; modern art; transgressive art; contemporary art; aesthetic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 Campo da arte, sistemas, discurso e poder	10
2.1 Sistema de símbolos e a constituição do campo artístico	10
2.2 Práticas discursivas, sistemas de formação e episteme	18
2.3 Na gênese do poder: constituição, relações e vínculos	28
3 Expressões artísticas subversivas	40
3.1 Salão dos Recusados	40
3.2 Dadaísmo	48
3.3 Grupo Voina	59
3.4 Pichação	71
4 Estética: história, ciência e regime	87
4.1 Estética da Pré-história à Modernidade	87
4.2 Estética sistematizada	94
4.3 Estética Contemporânea	100
5 CONCLUSÃO	110
6 REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa gira em torno do campo da arte, aqui compreendido como um mecanismo de dominação e legitimação de expressões artísticas que tensionam o campo e colocam à prova o discurso institucional da arte. Os acontecimentos artísticos que servem de base como objeto de pesquisa são: o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação. Busco entender, através de pesquisa bibliográfica e documental, as relações sistêmicas que existem entre as instituições-arte e essas linguagens citadas, que são em primeira instância periféricas ao campo. O foco deste projeto recai sobre o campo da arte, sua formação sistêmica, simbólica e discursiva, suas instituições, agentes e objetos como instâncias de validação de uma obra de arte e as fissuras que essas manifestações causaram e causam no campo artístico por sua singularidade. Isso faz com que as regras do sistema se alterem devido à força estética transgressora dessas expressões e eventos (Salão dos Recusados, Dadaísmo, grupo Voina e Pichação).

A intenção do estudo é explanar o poder de dominação do campo da arte e como sua construção simbólica e discursiva se modifica quando se encontra com expressões de arte que não pertencem a este mesmo campo. Dessa forma é possível observar e analisar os fatos reais que subvertem e causam impacto no sistema e, por isso, mudam sua perspectiva sobre os limites da arte e sua própria constituição discursiva, suas regras e normas, seu enunciado, seus símbolos e objetos e, assim, ressignificam o campo da arte.

Para compreender essa conexão se utiliza bibliografia sobre o tema, com o objetivo de verificar os interesses do sistema da arte em incorporar essas práticas artísticas externas a ele. Já temos mapeados textos e eventos nos quais o objeto de pesquisa (O Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação) subverteu e por isso se vinculou ao campo. Destarte, ao investigar as teorias sobre campo da arte, sistema da arte, sistemas simbólicos e discursivos e relações de poder e dominação é possível compreender porque linguagens externas ao sistema o tensionam e modificam o saber sobre arte.

Nesta dissertação vemos as ocorrências histórias e delimitamos conceitos e teorias para entender por que esse vínculo de aproximação ocorre e qual é o interesse do campo e do sistema da arte nesses tipos de produções. O propósito da pesquisa é dissecar o campo da arte para entender por que essas práticas artísticas foram primeiramente desprezadas e posteriormente legitimadas, assim como analisar as mudanças ocorridas no campo. Para isso se estudou a raiz constitutiva do campo da arte, que é tudo aquilo que cerca a arte, todos os conhecimentos de todos os saberes que têm como sujeito a arte. Não propriamente o que é arte ontologicamente e metafisicamente, mas pelo viés dos sistemas, das construções simbólicas e discursivas.

Sistema da arte é um termo correlato de campo da arte, o qual aponta para uma realidade sistêmica. Por isso se explorou estes conceitos (o sistema da arte e o campo da arte) até compreender o motivo inicial de sua formação, por que se conceituam de determinada forma e quais relações e fatores motivam no resultado existente. Para conhecer o âmago do campo apresenta-se a história de formação e autonomia do campo artístico. Para explicar como um sistema se forma (no caso o sistema da arte), expõe-se a teoria sobre sistemas simbólicos (Bourdieu, 2015) por uma perspectiva sociológica da arte. Para elucidar o enunciado do sistema da arte e porque seus objetos, agentes e instituições estão conectados em um discurso, se viaja pelos sistemas discursivos. Já para esclarecer o princípio constitutivo, porque tais objetos gravitam um sujeito, se adentrou na gênese do poder e suas relações de dominância.

Com este estudo pretendo tratar de algumas questões como: quando se fala de uma teoria e de um conceito referido ao campo e ao sistema da arte? O que é campo da arte? O que é sistema da arte? O que significa sistema? O que é sistema simbólico? Qual a definição de símbolo? Qual a definição de sistema discursivo? Como se forma um enunciado de um discurso? Como se formam os objetos e agentes de um sistema? Que tipo de relações geram os sistemas? O que é poder? Qual a função da dominância nas relações internas e externas dos sistemas? Como se dão os vínculos entre sistema da arte e expressões artísticas (ou eventos) externos ao sistema? O que linguagens subversivas causam no circuito artístico? De

que forma o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação interferiram e ressignificaram o sistema?

A dissertação está engendrada da seguinte forma: introdução, desenvolvimento, conclusão e referências. O capítulo primeiro aborda a formação do campo da arte e sua autonomia, apresenta e conceitualiza o termo sistema da arte e busca entender como se forma um sistema simbólico e discursivo. Também trata do poder para entender as relações de poder como responsáveis pela criação dos sistemas de formação.

O capítulo dois apresenta os objetos de pesquisa: o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação. A escolha por esses quatro objetos de pesquisa se deu porque são fatos artísticos subversivos, eles tensionaram o mundo da arte e de alguma forma mudaram as regras do jogo. O Salão dos Recusados foi uma exposição alternativa com obras que foram rejeitadas do Salão Oficial da Real Academia Francesa. O movimento Dadá foi um gatilho das vanguardas modernas e se denominava como uma expressão de antiarte. O grupo Voina é um coletivo Russo sediado em Moscou que promove ações que permeiam entre a arte contemporânea e a desobediência civil. A Pichação é o maior exemplo internacional que está entre uma prática marginal e uma possível validação pelas instituições-arte.

O terceiro capítulo trata do campo da estética. Percorremos pela estética da Pré-história à Modernidade; pela sua sistematização, ou seja, a criação de uma ciência e disciplina da estética e expomos algumas narrativas estéticas contemporâneas. Esse capítulo vem para acrescentar densidade teórica ao estudo e explorar a relação entre o campo da arte e o do estética.

A justificativa do projeto está no interesse pelo exercício de dominância dos sistemas discursivos e de entender como essas práticas reais criam relações de poder, que, por sua vez, formam mecanismos de construção de sistemas simbólicos e discursivos. Ou seja, como o exercício real do poder se transfere para territórios sistemáticos, de símbolos e de enunciados e concretizam as produções de saber de uma época. Esta pesquisa movimenta-se para entender por que o sistema legitima produções que estão fora do circuito institucional e normativo e como isso demonstra

o poder de dominação que as instituições possuem para validar o que é arte no decorrer do tempo.

Os objetos de pesquisa foram escolhidos devido sua importância histórica, sua subversão dentro e fora das instituições de arte e o caráter expressamente marginal dos mesmos. O Salão dos Recusados (1863) foi uma exposição paralela ao *Salon* de Paris, na qual foram expostas obras recusadas do salão oficial, que era destinado aos artistas membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Esse evento teve grande repercussão e é considerado um marco da pintura moderna, validada posteriormente pela história da arte.

O movimento Dadá foi um dos primeiros movimentos das vanguardas modernas, iniciado em Zurique, em 1916. Aconteceu paralelamente à Primeira Guerra Mundial e se desenvolveu em um lugar chamado Cabaret Voltaire. O movimento se auto denominava como de anti-arte e englobava expressões artísticas para além da pintura e escultura, como o que se poderia chamar hoje de performance ou *happenings*. O Grupo Voina (em russo “guerra”), se mantém dentro e fora do circuito artístico, com manifestações que desobedecem as instituições de arte e outras ações urbanas marginais contra o governo russo. O movimento da Pichação consiste na ação de grafar signos, principalmente em paredes de metrópoles. Esta manifestação é proibida por lei, mas tem sido vista pelas instituições de arte como produção cultural.

Nesta pesquisa serão selecionados alguns casos em que é possível observar o tensionamento dessas expressões no campo. O Salão dos Recusados, por ter sido um evento histórico fechado, é analisado de forma isolada através do fato em si e suas reverberações. A subversão antiartística do Dadaísmo é apresentada através de bibliografia específica. O grupo Voina é contextualizado por sua característica que fica entre a arte contemporânea e ações transgressivas, tanto no espaço urbano quanto institucional, sendo analisado através de notícias e outros documentos. O movimento da Pichação é uma ocorrência visível constantemente em muros e paredes das cidades. Foram selecionados eventos onde a pichação se encontra com o circuito artístico, como a 28ª e 29ª Bienais de São Paulo, a 7ª Bienal de Berlim, entre outros.

A metodologia de pesquisa utilizada na dissertação seguirá os nortes de uma pesquisa básica, de abordagem qualitativa, que analisa e interpreta os textos coletados. Além disso, em todas as fases de desenvolvimento da dissertação foi utilizada a pesquisa bibliográfica e documental. Outro método usado neste estudo é a hermenêutica, que tem como principal preocupação a interpretação do que, nas obras, está ininteligível. A hermenêutica é a ciência que interpreta uma obra e busca seu sentido de forma ampla, relatando as condições de possibilidade de toda compreensão. O método hermenêutico objetiva compreender a compreensão, adentrando no fenômeno humano do puro pensamento. Neste trabalho a hermenêutica não surge como foco de um capítulo, ela aparece como fundo teórico ou munição conceitual para analisar as obras (literárias e visuais).

O marco teórico dos estudos se baseia em obras literárias de autores como Maria Amélia Bulhões, para conceituar sistema da arte e compreendê-lo para além de sua prática. Pierre Bourdieu contribui com a história do campo da arte e os sistemas simbólicos. Michel Foucault é referenciado no que tange à construções discursivas e enunciativas, também é usado para entender como um saber é construído e qual a importância do poder nessa relação. Os textos de Arthur Danto e de Hans Belting são utilizados no conhecimento dos conceitos de fim da arte, fim da história da arte e pós-história. Guy Debord contribui com a espetacularização da sociedade, que relativizada ao campo da arte permite compreender porque determinadas linguagens artísticas periféricas são incorporadas. Nicola Bourriaud colabora com a teoria da estética relacional e Néstor García Canclini com sua estética da iminência. Jacques Rancière atua no campo da imagem e entra no estudo com um regime estético da arte (“o inconsciente estético”). Anne Cauquelin colabora com teorias da arte e a metodologia da hermenêutica.

2. Sistemas, campo da arte, discurso e poder

2.1. Sistema de símbolos e a constituição do campo artístico

Neste capítulo o foco recai sobre o campo da arte, discurso e poder. Trata da formação histórica do campo artístico e sua autonomia, mediante a teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Esse mesmo autor colabora no entendimento dos sistemas simbólicos, que nos leva a ver como o sistema da arte (que é um sistema de classificação) pode ter se gerado e exerce práticas institucionais. Essa base teórica vincula-se analogamente a um conceito contemporâneo de sistema da arte (Bulhões, 2014).

O capítulo se fundamenta na descrição de modernidade, moderno e modernismo (Coelho, 2011) para interpretar a conjuntura que norteou o campo em conjunto com os aspectos comportamentais que implicam nos sujeitos (Debord, 1997). O capítulo está dividido em três subcapítulos: o primeiro trata de sistema de símbolos e a constituição do campo da arte. O segundo aborda práticas discursivas, sistemas de formação e epistemologia e o terceiro subcapítulo trata do poder em sua gênese, como se constitui e gera relações e vínculos.

A instituição-arte enquanto mecanismo de legitimação, institucionalização, incorporação, vinculação e relação artística, talvez seja o agente do sistema da arte que possui maior poder de influência e legitimidade institucional no campo da arte na contemporaneidade. Por instituição-arte se entende todo o organismo de instituições culturais, tais como: academias, museus, galerias, fundações, bienais, feiras de arte e demais espaços colaborativos e/ou alternativos do sistema da arte. A função deste objeto (a instituição) constituinte de um sistema simbólico é expor os trabalhos artísticos, validar o ego do (a) artista, divulgar a agenda expositiva e gerar conhecimento através de catálogos, textos críticos e curatoriais e demais pesquisas em arte e outros campos do conhecimento que a cercam. A instituição-arte é um dos agentes que compõem o “sistema da arte”, conceituado como:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e

responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 2014, p. 15).

Uma vez entendido o sistema da arte para além da figura do artista, através de sua definição, é possível considerar um possível padrão constitutivo do próprio sistema artístico, que pode estar no cerne dos sistemas simbólicos. Portanto, é possível saber porque o sistema da arte é conceituado do jeito que é. Ou seja, através da compreensão das relações de dominação dentro dos sistemas simbólicos, se entende porque os agentes de um determinado universo de símbolos pertence a ele mesmo. Exemplificando, por meio dessas relações se estabelece que o campo da arte é formado por tais agentes e objetos e não por outros de outro campo. Os sistemas simbólicos não são fixos, então, a definição do que é um sistema muda de acordo com o tempo.

Os sistemas simbólicos originam seu alicerce da aplicação sistemática de um simples princípio de divisão e dessa maneira organizam a representação do mundo natural e social, dividindo-o em demarcações de classes antagônicas. De acordo com Bourdieu (2015), os sistemas simbólicos fornecem tanto o significado quanto um consenso em relação ao significado por meio da lógica de inclusão/exclusão, associação/dissociação, integração/distinção. Essa ordem e função de ordenação do mundo e consenso ao seu respeito reproduz uma estrutura da cultura dominante que está estruturada nas relações sócio-econômicas prevalecentes. Ou seja, “a cultura produz uma representação do mundo social imediatamente ajustada à estrutura das relações sócio-econômicas que, doravante, passam a contribuir para a conservação simbólica das relações de força vigentes” (Bourdieu, 2015, p. 12).

Bourdieu apresenta o conceito de “sistemas simbólicos” através do olhar da sociologia da arte. Sistema como o mecanismo de classificação que serve para incluir ou excluir, associar ou dissociar e símbolos como o objeto de representação do mundo social e natural.

Suspendendo o conceito de símbolo e deslocando o viés da pesquisa do campo da sociologia para o campo da psicologia, a teoria junguiana (Jung, 1964) compreende o significado de símbolo através dos estudos do inconsciente, pois esse significado está além de suas propriedades materiais. Esse conceito alude a um

término indeterminado, ambíguo, que se refere a algo dificilmente definível, que não é completamente conhecido. “Desse modo, a teoria junguiana é posta como uma forma de assumir-se bastardos e ir em busca de outro pai” (Semeler, 1995).

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de modo explicado. [...]. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão” (JUNG, 1964, p. 20-21).

O motivo de desviar a linha de pesquisa, agregando analogamente da sociologia a psicologia, justifica-se pelo conhecimento da transdisciplinaridade¹, expressão criada por Jean Piaget. Também porque na sequência deste texto iremos tocar na epistemologia, e a transdisciplinaridade aproxima-se da epistemologia por buscar outras fontes e níveis de conhecimento.

Voltando à classificação dos símbolos (Bourdieu, 2015), ou seja, quando símbolos são agrupados em um sistema por relações de poder simbólico, o entendimento de que os sistemas simbólicos, religião, arte e língua, sejam veículos de poder e de política é distinto para duas correntes: aos que tornam a - sociologia dos fatos simbólicos - uma dimensão da - sociologia do conhecimento -, cujo interesse por sua maneira de falar daquilo que falam (sua sintaxe), é maior do que o interesse pelo que falam (sua temática). Exemplificando, para a primeira vertente, isso significa que o jeito de falar sobre arte é mais interessante do que a arte. A outra corrente encara o entendimento dos sistemas simbólicos como uma dimensão da sociologia do poder. Esta pesquisa se debruça sobre esta segunda vertente, a do poder.

Sobre a formação do campo artístico Bourdieu (2015) explica que ele se constituiu ao mesmo tempo que o corpo de agentes correspondentes se originou com oposições, por exemplo, a separação entre artesão e artista. Além disso, o

¹ A transdisciplinaridade é um enfoque pluralista do conhecimento que tem como objetivo, através da articulação entre as inúmeras faces de compreensão do mundo, alcançar a unificação do saber. Assim, unem-se as mais variadas disciplinas para que se torne possível um exercício mais amplo da cognição humana.

campo artístico definiu-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, mais que isso, em relação à todas as instâncias, com intenções de legislar na esfera cultural, em nome de um poder ou de uma autoridade, que não seja propriamente cultural. É significativo salientar que o autor escreve a respeito da formação moderna do campo. Ele comenta que as funções que cabem aos diferentes grupo de intelectuais ou de artistas, em relação da posição que exercem no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem a se tornar cada vez mais o princípio gerador e unificador dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e também o começo de sua transformação no curso do tempo. O autor esclarece que:

[...] quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como às tomadas de posição política (BOURDIEU, 2015, p. 106).

Em relação à autonomia do campo artístico, o processo de autonomização de sua produção é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas profissionais, cada vez mais propensos a levar em consideração apenas as regras firmadas pela tradição artística herdada de seus predecessores e que lhes possibilita tomar um ponto de partida ou ruptura, para assim liberar sua produção e seus produtos. O cenário que propiciou a autonomia do campo artístico começa com a queda da idade média e do pensamento teocentrista. A modernidade iniciou seus alicerces em um momento de ideias antropocêntricas, a separação da religião e da ciência, o início das grandes navegações e o renascimento nas artes.

É nesta conjuntura que começa a se falar em autonomia da arte, pois a arte não está mais vinculada ao projeto da religião, mas em seu próprio projeto, ou seja, é a arte pela arte. De acordo com Coelho (2011) a modernidade pode ser entendida como uma era que compreende o século XVI até o século XX. A modernidade

também criou um projeto: o projeto da modernidade, que constituía-se ao redor do pensamento racional, da sistematização da ciência, do início do capitalismo e da industrialização, que culminou na Revolução Industrial no século XIX.

Bourdieu (2015) traça uma linha do tempo histórica da formação do campo da arte, tendo início em Florença no século XV com a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, ou seja, do direito dos artistas legislarem exclusivamente em seu próprio campo, ignorando as exigências externas subordinadas por uma demanda social, religiosa e política. Dessa forma, o campo interrompia durante quase dois séculos a influência da monarquia absolutista. A partir de então, com a contra-Reforma e a Revolução Industrial o movimento de autonomia do campo artístico se acelera rapidamente.

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar - por via de um paradoxo aparente - ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 2015, p. 103).

Essa consolidação da autonomia do campo artístico surge, também, com a afirmação da autonomia absoluta do criador e sua pretensão em reconhecer o receptor ideal, o público alvo, que se traduz em um alter ego, capaz de motivar sua compreensão das obras. Com isso, afirma Bourdieu (2015), pode-se pensar sobre as inovações que levaram à invenção do artista e da arte modernos, distintas apenas na escala do conjunto dos campos de produção cultural. Ou seja, por causa das defasagens entre as transformações ocorridas no campo literário e no campo artístico os artistas e os escritores puderam beneficiar-se dos avanços efetuados em momentos diferentes por suas respectivas vanguardas. Bourdieu (1996, p. 153) elucida que, assim, apesar das lógicas específicas dos diferentes campos, as descobertas aparecem “retrospectivamente como perfis complementares de um único e mesmo processo histórico”.

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos (por exemplo artes visuais, literatura, cinema), caracteriza-se como o sistema de ligações diretas, entre

instâncias opostas, definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e difusão de bens simbólicos. A modernidade criou uma sociedade industrial, onde a força de trabalho estava principalmente na produção manufatureira (principalmente na linha de montagem fordista e na alienação do trabalho). Os produtos simbólicos também entraram nessa lógica como, as artes plásticas, o ramo da literatura, o cinema, etc, também chamada de “indústria cultural”, termo criado por Adorno e Horkheimer. Esses processos de trabalho industriais são divididos em etapas, ou seja, ligações opostas, produção dividida até a geração do produto final. Pensando no campo da arte, antes da separação da produção industrial, o então artesão tinha consciência total do início ao fim da mercadoria (a matéria prima, o trabalho manual, a venda). Tudo o que apareceu na modernidade: a autonomia do campo da arte, as vanguardas, a indústria, tudo isso separou o sujeito do produto.

Do Renascimento chegando ao máximo na Revolução Industrial, os bens simbólicos (como as obras de artes) também passaram por essa lógica. Assim, o artista, o ateliê, os ajudantes do artista, a galeria, o marchand, todos esses agentes estão em instâncias opostas e diretas, vivendo uma divisão do trabalho, dentro de um sistema, com o objetivo de produzir capital em todas as etapas de produção, para gerar mais capital e alimentar o sistema através do consumo.

Trazendo uma perspectiva ampla e crítica deste sistema, expõe-se uma citação de Guy Debord, presente na obra “Sociedade do Espetáculo” (1997):

Com a separação generalizada entre o trabalhador e o que ele produz, perdem-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda comunicação pessoal direta entre os produtores. Seguindo o progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atributo exclusivo da direção do sistema. A vitória do sistema econômico da separação é a proletarianização do mundo (DEBORD, 1997, p. 22).

É a alteridade de um próprio sistema que gera a harmonia do sistema, por isso o sistema da arte é formado por diferentes agentes e não apenas por artistas, dessa forma, pode-se pensar a diferença entre um sistema e um sindicato. Um

sindicato é uma organização formada por pessoas da mesma categoria de classe e que não visa lucro. Já um sistema possui sua alteridade intrínseca, porque é constituído por sujeitos com diferentes ocupações. Para que esse sistema se consolidasse como um campo com as suas próprias leis regendo a circulação dos bens simbólicos e a produção dos consumidores destes bens, foi necessário excluir as referências de demandas externas.

Bourdieu (2015) elucida que, quando um campo obedece a sua dinâmica própria e estabelece rupturas cumulativas com os modos de expressão anteriores, acaba aniquilando continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo. Trazendo essa dinâmica para a atualidade, podemos observar a figura do crítico de arte e do curador que, diferentemente da realidade moderna, hoje se fundem. É comum os artistas contemporâneos atuarem em diferentes áreas, além da produção poética, atuando também em curadoria, produção, docência, ou seja, permeando entre as diferentes funções do sistema da arte.

A constituição de um campo artístico relativamente autônomo é concomitante à explicitação e à sistematização dos princípios de uma legitimidade propriamente estética, como o processo de legitimidade de uma obra de arte por seu estilo, como aconteceu nas vanguardas modernas do séc. XX, onde uma obra era validada se seguisse normas estéticas que, com o progresso do campo, iam se superando. Capaz de instituir-se tanto na esfera da produção como na da recepção da obra de arte, a circulação do campo artístico leva o artista a fazer valer ao extremo a afirmação da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, ou seja, valores típicos do modernismo na arte. Conforme explana Bourdieu (2015, p. 275):

À medida que se amplia a autonomia do campo intelectual e artístico, os artistas parecem inclinados a encontrar na afirmação de seu controle exclusivo (no duplo sentido do termo) sobre sua arte e na reivindicação do monopólio da competência artística [...].

Para determinadas classes sociais e épocas os sistemas de classificação constituem o princípio das distinções apropriadas com que os agentes podem atuar

no universo das representações artísticas e das que estão excluídas. O movimento do campo artístico na direção de uma maior autonomia está associado com um processo de distinção dos modos de expressão artística e de uma exploração progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, desconsiderando os códigos exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos de sua identidade.

No início da emancipação do campo artístico os pintores abandonam o literário, reivindicando a autonomia da representação icônica em relação à enunciação verbal. Antes da emancipação os pintores seguiam regras acadêmicas, toda pintura histórica e mitológica contava uma história, é isso que o autor está explicando com a reivindicação da imagem autônoma em relação ao discurso imagético. A partir disso, o quadro começou a obedecer suas próprias leis, especificamente pictóricas e independentes do objeto representado.

Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. É na relação entre o sistema de disposições, produzido na totalidade ou em parte pela estrutura e o funcionamento do campo, e o sistema das potencialidades objetivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema das satisfações (realmente) desejáveis e se engendram as estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo (que podem estar acompanhadas ou não de uma representação explícita do jogo) (BOURDIEU, 1996, p. 259).

A autonomia relativa do campo reitera-se cada vez mais em obras que têm compromisso com as suas propriedades formais, impedindo com mais frequência uma certa desordem, ou seja, a possibilidade de se legitimar diretamente o que é produzido no mundo social em relação ao que se produz dentro do próprio campo artístico. Isso, conforme Bourdieu (1996), confirma as teorias que afirmam que o que separa os objetos ordinários das obras de arte não é mais que uma instituição, a saber, o mundo artístico.

[...] os indícios da autonomia do campo, tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que são a condição do funcionamento da economia dos bens culturais: lugares de exposição (galerias, museus etc.),

instâncias de consagração (Academias, Salões etc.), instâncias de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes etc.) agentes especializados (marchands, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.), dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos (BOURDIEU, 1996, p. 326).

Observa-se com a narrativa da história do campo artístico, pela visão de Bourdieu (1996, p. 273-274), que “a história do campo é realmente irreversível; e os produtos dessa história relativamente autônoma apresentam uma forma de cumulatividade”. Assim, através do que está exposto sobre o conhecimento do campo artístico, sua autonomia e formação; o sistema de símbolos e o sistema da arte, compreende-se, para além do sistema de classificações, a obra de arte como um ato a ser decifrado, totalizando a relação obra/artista/sistema como um código artístico que varia no tempo e espaço.

2.2. Práticas discursivas, sistemas de formação e episteme

Entendido no subcapítulo anterior a formação histórica do campo artístico, sua autonomia, o conceito de símbolo, de sistema da arte e de sistemas simbólicos como essência da sistematização da arte, o presente subcapítulo trata do discurso e sua práxis, como se forma um sistema e ainda de epistemologia, segundo Foucault (2013). Trazer esta problemática para o campo das artes visuais é importante para compreender a formação discursiva de um sistema, neste caso, o sistema da arte. Para isso, foi feita uma viagem teórica no campo dos acontecimentos discursivos e os objetos que formam um sistema, assim como sua epistemologia².

Este subcapítulo está fundamentado na obra “Arqueologia do Saber” (2013) de Michel Foucault. Em relação com o objeto de pesquisa, o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação, a contribuição desses escritos evidencia as relações de poder que mudam em uma época e são fundamentais nas formações discursivas, que geram enunciados e objetos que formam um campo.

² Aqui apresento a epistemologia pelo olhar de Michel Foucault. Porque a epistemologia é uma ciência que se dedica ao conhecimento.

Dessa forma, pode-se compreender as mudanças pelas quais um campo passa e porque determinadas formas estéticas não são aceitas em um período, porém, são legitimadas em outro tempo.

A descrição de episteme apresenta-se como um campo indefinido de relações e não constitui o sistema de postulados a que estão sujeitos os conhecimentos de uma época. Como um conjunto de relações entre ciências, formas epistemológicas, positivities e práticas discursivas, a episteme tem como característica entender o jogo de separação e limitações que em certo período se coloca ao discurso. Entendendo os conhecimentos como discursos de disciplinas sistematizadas, a episteme seria a compreensão das relações e separações na formação destes saberes, como Foucault apresenta.

A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que pode ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas (FOUCAULT, 2013, p. 231).

Para fazer um mergulho no território discursivo, entender os objetos que formam enunciados de sistemas e o jogo de relações de domínio que engrenam um saber, o autor cria uma metodologia de análise própria, a qual ele chama de “arqueologia do saber”. A arqueologia, ou arqueologia filosófica, é um método para o autor. Seria como uma exumação das estruturas de conhecimento ocultas que dizem respeito a um período histórico particular. A arqueologia busca os pressupostos e preconceitos em geral inconscientes, que estão presentes no pensamento de uma época e busca as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento. “O que a arqueologia tenta descrever não é a ciência em sua estrutura específica, mas o domínio, bem diferente do saber”, explica Foucault (2013, p. 236). Com esta metodologia o autor quer compreender o domínio existente na formação dos saberes.

A arqueologia não busca definir os pensamentos, imagens ou representações que se manifestam ou ocultam os discursos, mas sim os próprios discursos. A

arqueologia permite que surjam relações entre as formações discursivas e os domínios não discursivos (instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos econômicos). Completando, o termo arqueologia:

[...] designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo (FOUCAULT, 2013, p. 191).

Em todas as disciplinas históricas (e nas que tratam das ideias ou ciências, ou dizem respeito à economia e às sociedades) a questão das descontinuidades, dos sistemas e das transformações eram tidas como certa. Como se poderia botar em oposição, com legitimidade, o devir ao sistema, o movimento às regulações, a história à estrutura? O autor não faz uma análise estrutural da história dos conhecimentos, mas o problema da estrutura é colocado em questão. Trata-se justamente de definir um método de análise histórica que esteja liberado do tema antropológico.

Práticas discursivas são regimes de estabelecimento de poder. Entre as relações de poder existe um pólo de resistência. Só há relação de poder onde existe o pólo dominante e outro dominado e esse vínculo pode se inverter dependendo da circunstância. Os discursos se apoiam sobre relações de poder entre eles. As práticas das relações de poder não se dão nas práticas discursivas. As relações de disciplina que se passam nesses lugares (exemplo a instituição-arte) criam as condições de observação nas quais são extraídos os conhecimentos que serão sistematizados. Desse enunciado a questão que fica é: de onde os mecanismos de dominação tiram seu conhecimento? Uma possível resposta seria pela observação e análise dos fatos históricos e acontecimentos atuais, da produção discursiva de seu próprio campo e de outros campos de conhecimento e do exercício da práxis.

Foucault (2013) faz uma análise dos discursos históricos (ditos e não-ditos) e seus limites cercados por disciplinas e seus conteúdos que se chamam história das ideias, ou do pensamento, ou das ciências ou dos conhecimentos. Para isso ele

toma uma atitude de libertação da continuidade (a qual Foucault encara como um método), função da tradição.

De qualquer maneira, esses recortes - quer se trate dos que admitimos ou dos que são contemporâneos dos discursos estudados - são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis (FOUCAULT, 2013, p. 27).

De acordo com o pensamento do autor, até que ponto o discurso dos sistemas é legítimo se o discurso da continuidade é o dominante? Segundo que regras o discurso das relações sistemáticas da arte foi construído? A partir de quando se fala em sistema da arte como unidade discursiva disciplinar? Para entender a continuidade de um discurso é importante considerar as noções de “influência” e “evolução”. Trata-se, de fato, de arrancá-las de sua quase evidência, de liberar os problemas que colocam; reconhecer que não são o lugar tranquilo a partir do qual outras questões podem ser levantadas (sobre sua estrutura, sua coerência, sua sistematicidade, suas transformações). Trata-se de reconhecer que elas talvez não sejam, afinal de contas, o que se acreditava que fossem a primeira vista. Enfim, que exigem uma teoria e que essa teoria não pode ser elaborada sem que apareça, em sua pureza não sintética, o campo dos fatos do discurso a partir do qual são construídas.

Uma teoria é formada por diversos conceitos que, por sua vez, são formados por discursos. Dentro do campo do discurso, o que o autor quer descobrir é a construção deste. O campo dos acontecimentos discursivos é o aglomerado sempre finito e limitado das únicas sequências linguísticas formuladas. Elas podem ser inúmeras e passar sua capacidade de registro, de memória, ou de leitura e constituem um conjunto limitado.

Foucault (2013) se pergunta sobre o direito que uma disciplina científica pode reivindicar em um domínio que as identifique no espaço e uma continuidade que as individualize no tempo. Na formação acadêmica, por exemplo, pense em uma

disciplina (pintura, sociologia, estética, álgebra), quando essas matérias começam a existir? Por quais motivos e relações de domínio? De acordo com quais leis elas se formam? Quais acontecimentos discursivos servem de pano de fundo para que elas se recortem? Não seria sua individualidade institucional que se autoaceita? O autor se auto questiona para desconstruir esses discursos históricos contínuos, com o motivo de desfazê-los e recompô-los legitimamente para saber se não é necessário compor outros, para recolocá-los em um lugar mais amplo, distanciando-os de suas similaridades para permitir uma nova teoria.

Na formação de um enunciado acontecem diversas relações. Como relações entre os enunciados (mesmo que escapem à consciência do autor); relações entre grupos de enunciados assim estabelecidos (mesmo que esses grupos não remetam aos mesmos domínios nem a domínios vizinhos); relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente (técnica, econômica, social, política). Como descrever todas as relações que possam aparecer? Como tornar a aprender em um enunciado não suas leis de construção (a metodologia de formação, a bibliografia de um campo do conhecimento, as instituições por trás) mas a estrutura de sua existência (ontologia³)? Uma possibilidade é considerar o conjunto de enunciados que são objetos de um sujeito que está em um discurso. Assim, podemos considerar a arte contemporânea como o sujeito discursivo e seus vários enunciados como os objetos. Foucault (2013, p. 36) explica da seguinte forma:

[...] é preciso, empiricamente, escolher um domínio em que as relações corram o risco de ser numerosas, densas e relativamente fáceis de descrever: e em que outra região os acontecimentos discursivos parecem estar mais ligados uns nos outros, e segundo relações mais decifráveis, senão nesta que se designa, em geral, pelo termo ciência?

Os enunciados, com suas diferenças formais, dispersos no tempo, formam um grupo quando se referem a um único e mesmo objeto. O autor dá como exemplo os enunciados pertinentes à psicopatologia que se referem a esse objeto, na experiência individual ou social. Aplicando ao campo artístico, a unidade do objeto

³ Segundo o aristotelismo a ontologia se baseia nas propriedades do ser.

“arte” “não nos permite individualizar um conjunto de enunciados e estabelecer entre eles uma relação ao mesmo tempo descritível e constante” (Foucault, 2013, p. 39). A arte foi constituída pelo aglomerado do que foi dito no conjunto de todas as sentenças que a nomeavam, editavam, explicavam, julgavam e emprestavam-lhe a palavra, articulando, em seu nome, discursos que passavam por seus. É esse aglomerado ao redor da arte que também chamamos de campo.

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva - evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade”. Chamaremos de regras de formação as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas) (FOUCAULT, 2013, p. 47).

O discurso não é o lugar onde ele se deposita e se superpõe como uma superfície superficial de inscrição. Neste caso, o autor não está no nível da inscrição ou da linguagem traduzida em texto, mas no nível do mentalês⁴. Foucault (2013, p. 52) se questiona: “Como podemos falar de um “sistema de formação” se conhecemos apenas uma série de determinações diferentes e heterogêneas, sem ligações ou relações assinaláveis?” Parece que o que o autor quer entender são as circunstâncias que levam ao sistema de formação. Pode-se trazer essa dúvida para o campo da arte da seguinte forma: como determinar um sistema de formação da arte?

O jogo de relações que sustentam os objetos dos discursos se articulam em descrições possíveis, tais como, sistema das relações primárias ou reais, sistema das relações secundárias ou reflexivas e sistema das relações discursivas. Podemos tentar relativizar isso assim: considere uma exposição de arte, as relações primárias ou reais seriam os montadores, os produtores e as obra de arte. As relações secundárias ou reflexivas seriam o corpo pensante, como o artista, o curador, o

⁴ O mentalês é a linguagem do pensamento.

crítico e os pesquisadores. O sistema das relações discursivas seria o campo da arte.

As relações discursivas não são internas ao discurso, não se ligam pelas palavras ou discursos. Elas estão no limite do discurso, oferecem aos discursos os objetos dos quais ele pode falar e determinam as relações que o discurso pode efetuar para abordar tais ou tais objetos. Conforme sintetiza Foucault (2013, p. 57) “[...] descobrimos, assim, não uma configuração ou uma forma, mas um conjunto de regras que são imanentes a uma prática e a definem em sua especificidade”.

Entendido dessa forma, o discurso não é a manifestação genial de um sujeito que pensa, que conhece e que o diz. Pelo contrário, é um conjunto onde podem ser estipuladas a dispersão do indivíduo e sua descontinuidade em relação a si mesmo. O discurso é um lugar de exterioridade no qual se articula uma rede de lugares distintos. Podemos pensar que os discursos, dito e escrito, não são uma reprodução individual, mas uma construção estrutural. O campo enunciativo é compreendido com o que se pode chamar de domínio de memória.

Um sistema de formação conceitual é constituído por um feixe de relações. Como, por exemplo, a forma pela qual o ordenamento das descrições ou das narrações está ligada com as técnicas de reescrita; a maneira pela qual o campo de memória liga-se às formas de hierarquia e de subordinação que regem os enunciados de um texto; o jeito que os modos de aproximação e de desenvolvimento das sentenças estão conectados e os modos de crítica, de comentários, e de interpretação de enunciados já formulados. O autor esclarece que seu método se baseia no discurso já dado, porém ele elucida o que estaria antes da formação conceitual, o “pré-conceitual”, que seria: “em lugar de delinear um horizonte que viria do fundo da história e se manteria através dela, é, pelo contrário, no nível mais “superficial” (no nível dos discursos), o conjunto das regras que aí se encontram efetivamente aplicadas” (Foucault, 2013, p. 74).

Esse jogo de relações de poder se baseia em um princípio de determinação que inclui ou exclui, no cerne de um certo discurso, uma quantidade de enunciados: existem sistematizações conceituais, encadeamentos enunciativos, grupos e organizações de objetos possíveis, mas que são excluídos por uma constelação

discursiva que está em um nível superior. O que o autor compreendeu foram as relações entre os diferentes campos do saber que formam um enunciado sobre um sujeito. Isso tem relação com o significado do sujeito em uma época, qual campo do conhecimento descreveu este sujeito e a mudança disso no tempo e no espaço localizado.

Uma formação discursiva será individualizada se se puder definir o sistema de formação das diferentes estratégias que nela se desenrolam; em outros termos, se se puder mostrar como todas derivam (malgrado sua diversidade por vezes extrema, malgrado sua dispersão no tempo) de um mesmo jogo de relações (FOUCAULT, 2013, p. 81).

O autor se pergunta sobre o direito de se falar em sistemas, indagando se individualizamos bem conjuntos discursivos; se nos bastidores da multiplicidade aparentemente irreduzível dos objetos, enunciações, conceitos e escolhas, usamos, de uma forma receosa, um montante de elementos heterogêneos entre si. Por sistema de formação compreende-se um espectro complexo de relações que servem como regra. Os sistemas de formação regularizam o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a um objeto, para que empregue determinada enunciação, para que utilize tal conceito e para que organize certa estratégia. Por isso o sistema das artes visuais é definido como tal, porque ao redor do sujeito arte existe uma constelação discursiva que exerce um enunciado sobre o que é o seu sistema. Vale ressaltar que um sistema de formação (conforme Foucault) ou um sistema de classificação (conforme Bourdieu) é o reflexo da realidade a qual os agentes/objetos vivem.

Definir um sistema de formação em sua individualidade singular é caracterizar um discurso ou grupo de enunciados pela regularidade de uma prática. Um sistema de formação não reúne tudo o que aparece por uma série de enunciados, em um ponto de começo, origem e fundamento. O que o sistema de formação delinea é o sistema de regras que foi colocado em execução para que determinado objeto se transformasse, para que uma enunciação nova surgisse, para que um conceito se elaborasse e para que uma estratégia fosse modificada. Para que haja uma mudança em outros discursos (nas instituições, relações sociais e processos

econômicos) foi um sistema de regras que teve de ser empregado. Assim, ele pode transcrever no interior de um discurso pronto, formando um novo objeto, suscitando uma estratégia nova e dando lugar a novas enunciações e conceitos.

O que se nomeia como “sistemas de formação” não caracteriza a última etapa dos discursos (se entendê-lo como texto ou fala), conforme se apresentam com seu vocabulário, sintaxe, estrutura lógica ou organização retórica. A investigação se mantém aquém desse nível manifesto, que é o da construção finalizada e pronta. Para além de uma formação discursiva, paralelamente ao enunciado, está a prática do sistema, o sistema acontecendo. Também não é apenas do nível do não-dito e também não se desvia do sistemático.

Considera-se que os discursos e sua ordenação sistemática são o resultado, em última instância, de uma elaboração entre a língua e o pensamento, a experiência empírica e as categorias, o vivido e as necessidades ideais, o acaso dos acontecimentos e o jogo das coações formais. Para compreender um sistema é importante dissecar seu enunciado. O autor ressalta que a raiz de um enunciado se forma em um campo enunciativo que possui lugar e status, que mostra relações possíveis com o passado e abre um eventual futuro.

Então, discurso é um conjunto de enunciados que se ancora em um mesmo sistema de formação. Explica Foucault (2013, p. 142) que: “[...] a formação discursiva é o sistema enunciativo geral ao qual obedece um grupo de performances verbais - sistema que não o rege sozinho, já que ele obedece, ainda, e segundo suas outras dimensões, aos sistemas lógico, linguístico, psicológico”.

A análise dos enunciados e das formações discursivas determina o princípio pelo qual puderam aparecer os únicos conjuntos significantes que foram enunciados e estabelece uma regra de raridade. Essa atividade compreende diversos aspectos: se baseia na ideia de que nem tudo é sempre dito, em comparação com o que poderia ser dito - enunciado - em língua natural e em relação à combinação dos elementos linguísticos. Estudam-se os enunciados no limiar daquilo que os separa do que não está dito. A formação discursiva é uma distribuição de lacunas, de vazios, de faltas, de limites e recortes. O domínio enunciativo está em sua própria superfície.

A descrição de um enunciado consiste na posição singular que ocupa, como está demarcada sua localização no sistema das formações. A análise dos enunciados e das formações discursivas aparece no meu trabalho de forma orgânica, em conjunto com o método hermenêutico. No processo de leitura sobre o tema (campo da arte) e sobre os objetos de pesquisa (Salão dos Recusados, movimento Dadá, grupo Voina e Pichação) a análise dos enunciados e das formações discursivas acontece na observação discursiva (textos e palavras) que identificam onde existe subversão ao campo e quais as transformações recorrentes.

A hermenêutica como metodologia auxilia a interpretar os textos e compreender o sentido da obra e não a intenção do autor, “o sentido é construído e essa é a proposição principal da hermenêutica” (Cauquelin, p. 95).

A tarefa de analisar uma formação discursiva supõe que o campo dos enunciados seja entendido como um local de acontecimentos, de regularidades, de relacionamentos, de determinadas determinações e de transformações sistemáticas. Ou seja, que não seja tratado como o resultado de outra coisa, mas, sim, como um domínio prático que é autônomo. A análise atribui que esse domínio enunciativo não tome como direção nem um sujeito individual, nem uma consciência coletiva, mas que seja retratado como um campo anônimo cuja caracterização defina o lugar de fala dos sujeitos.

As formas de conhecimento sobre os sistemas discursivos e os sistemas simbólicos em geral (como o sistema das artes) não caracterizam a positividade, ou seja, as formas de racionalidade que foram empregadas pela história. Com isso, pode-se entender que Foucault compreende o saber sobre os sistemas (discursivos e simbólicos) como um conhecimento em construção e indeterminado (episteme). Diferentemente das formas de conhecimento positivistas⁵, que determinam os saberes de forma hermética.

O campo da arte é um domínio científico e estudar o funcionamento de uma ciência é colocar de novo em discussão sua formação discursiva. Estudar os

⁵ Sistema criado por Auguste Comte (1798-1857) que se propõe a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas; comtismo.

sistemas de formação de seus sujeitos, tipos de enunciados, conceitos e escolhas teóricas é revê-lo como práxis.

2.3. Na gênese do poder: constituição, relações e vínculos

Neste subcapítulo me debruço sobre o poder, suas relações e sua importância para a formação de um campo de conhecimento e dos sistemas de formação/classificação. Nos subcapítulos anteriores o foco esteve nos sistemas (sistema da arte, sistema simbólico, sistema discursivo e sistema de classificação), com o objetivo de compreender a formação e progressão desse universo de instâncias que circulam a arte. Vimos que a constituição do sistema da arte (assim como o sistema religioso e o sistema cultural) pode ser entendido como um sistema simbólico, que possui sua autonomia e discurso próprios. Os objetos que compõem um universo simbólico e formam um sistema se agrupam não por acaso, mas por relações de domínio e poder.

A existência deste terceiro subcapítulo vai nas profundezas do desenvolvimento de um sistema, para tentar interpretar o que movimenta sua organização, através das ideias de Michel Foucault (1979) e de Pierre Bourdieu (2003). Quando, através de pesquisa, se chega em um possível fator de criação, neste caso o poder, compreende-se os mecanismos simbólicos de dominação que fazem, por exemplo, o sistema da arte funcionar e legitimar as obras que não foram produzidas dentro do seu próprio campo.

A partir disso, disserto sobre o poder e seu vínculo. A verdade não existe sem poder. “A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (Foucault, 1979, p. 12). O que é entendido como verdade está condicionado a cada sociedade e sua política de verdade. Ou seja, os discursos que uma sociedade acolhe e faz crer como verdadeiros e os mecanismos e instâncias que distinguem os enunciados verdadeiros dos falsos. Quando o autor fala em verdade ele não está dizendo que seria “o conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder” (Foucault, 1979, p. 13). Ele

entende que há um combate em torno da verdade, não em favor da verdade, mas ao redor do estatuto da verdade e como ela desempenha um papel econômico-político.

Para Foucault (1979, p. 147): “Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder...”. Para mim o poder é um exercício de ceder ou recolher domínio e a verdade é uma construção pessoal sobre a realidade. Se lê na citação abaixo que para o autor o poder produz o saber, para mim o poder produz o conhecimento. Diferenciando essas palavras temos que, o conhecimento é um discurso sobre um objeto sistematizado e pode ser obtido assim como um bem, conhecimento são dados, informações. Já a sabedoria tem relação com a capacidade de utilizar o conhecimento em equilíbrio com a inteligência emocional, sabedoria é saber onde, quando e qual conhecimento usar em determinada situação.

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo - como se começa a reconhecer - e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 1979, p. 148).

Existem relações de poder, administrações e políticas do saber e quando se deseja relatá-las se remetem às formas de dominação a que se mencionam noções como campo, posição, região, território. Foucault cria uma “genealogia do poder” embasado nos poderes próprios que a ciência possui de inscrever um saber. Portanto, a genealogia seria “um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico” (Foucault, 1979, p. 172).

O poder só existe em ação, o poder não se dá, não se troca nem se retoma, o poder se exerce. O poder é, principalmente, uma relação de força e não majoritariamente uma manutenção e reprodução das relações econômicas. Portanto, se a atividade do poder é material e física, então é uma relação de força que produz o saber. Para o autor o poder que forma uma verdade se dá por imposição física

(exemplo as guerras históricas) ou no âmbito do discurso. Conforme explica Foucault (1979, p. 180):

Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade. Isto vale para qualquer sociedade, mas creio que na nossa as relações entre poder, direito e verdade se organizam de uma maneira especial.

Foucault traz a *épistémè* como o dispositivo de poder que permite escolher os enunciados aceitáveis ou não dentro de um campo de cientificidade: “é o dispositivo que permite separar não o verdadeiro do falso, mas o inqualificável cientificamente do qualificável” (Foucault, 1979, p. 247). É importante pensar no ano de publicação do livro, 1979, quando a produção do conhecimento advinha de literatura específica. Hoje, essa produção ainda existe, mas a internet tem muita importância e é um fator determinante no entendimento dessas relações epistêmicas. O autor salienta a instituição como um mecanismo de poder, expondo da seguinte forma: “geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido” (Foucault, 1979, p. 247).

Tudo que em uma sociedade funciona como um sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição” (Foucault, 1979, p. 247). Mas não se pode entender que o poder é uma instituição. O poder é, sim, exercido nas instituições, porém não existe materialmente, o poder se estabelece como abstração. Para o autor ora o poder é essencialmente material, ora não existe materialmente. Como deixa claro na sentença abaixo:

[...] o poder não existe. Quero dizer o seguinte: a ideia de que existe, em um determinado lugar, ou emanando de um determinado ponto, algo que é um poder, me parece baseada em uma análise enganosa e que, em todo caso, não dá conta de um número considerável de fenômenos. Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado (FOUCAULT, p. 248).

Apresentada a visão de Foucault sobre poder, agora a pesquisa segue com referencial teórico em Bourdieu, que desenvolveu estudos sobre poder e criou o

conceito de “poder simbólico”. O poder simbólico cria os vínculos invisíveis entre os objetos dos sistemas simbólicos. Os produtos destes sistemas, as produções simbólicas, muitas vezes podem funcionar como instrumentos de dominação. Bourdieu (2003, p. 7-8) aplica esse conceito ao exercício do sujeito da seguinte forma: “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.

Como os sistemas simbólicos são estruturados e exercem um poder estruturante, eles atuam como instrumentos de conhecimento e de comunicação. O poder simbólico tem o poder de construir a realidade que tem a propensão de estabelecer uma ordenação gnoseológica, assim, o sentido imediato do mundo, “o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (Bourdieu, 2003, p. 9). Suspendendo os símbolos de seus sistemas podemos pensar que eles são os instrumentos da integração social enquanto mecanismos de conhecimento e comunicação.

Os símbolos possibilitam o sentido comum acerca do mundo social que colabora para a reprodução da norma social. Bourdieu (2003) escreve que a integração moral está condicionada à integração lógica, que os símbolos são coadjuvantes nessa ordem lógica. Pensando neste poder aplicado às ideologias, se observa que elas servem interesses particulares que buscam à apresentar como interesses coletivos comuns. A cultura dominante favorece a integração da classe dominante e para a integração fictícia da sociedade, dessa forma, desmobilizando as classes dominadas e legitimando a ordem estabelecida através de distinções e legitimações de hierarquias.

Este efeito ideológico produz uma cultura dominante (que valida a arte de um tempo, por exemplo) e separa as designadas subculturas por meio de instrumentos de distinção na função de comunicação. Assim entende Bourdieu (2003, p. 11):

[...] as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições)

envolvidos nessas relações e que, como o dom ou o *potlatch*, podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados.

Exemplificando a citação acima, imaginemos a violência simbólica como os processos históricos de catequização dos índios e a escravização dos negros africanos. Esses fatos se refletiam em violência real, mas junto disso existiam mecanismos intelectuais de poder, que legitimavam a dominação de uma classe sobre outra. Bourdieu (2003) trata da questão de classe e seus conflitos simbólicos para estabelecer os significados simbólicos que determinam uma cultura dominante. As diferentes classes estão envolvidas em uma luta simbólica de definição de mundo social de acordo com seus interesses. Essa luta acontece na vida cotidiana pelos especialistas da produção simbólica, na qual está em jogo o poder de impor instrumentos de conhecimento e de expressão da realidade social.

A luta simbólica entre as classes reflete no campo de produção simbólica e na luta interna do campo de produção, fazendo com que os produtores ajustem-se aos interesses dos grupos exteriores ao campo. Esse tema da dominação e produção simbólica pode ser relativizado nos exemplos aqui escolhidos (Salão dos Recusados, movimento Dadá, grupo Voina e Pichação). Essas manifestações por serem subversivas e periféricas ao campo institucional da arte sofreram “violência simbólica” (Bourdieu, 2003) por não se enquadrarem na norma. Isso gera um movimento de luta simbólica, assim em um primeiro momento as práticas transgressoras são excluídas (como aconteceu no Salão dos Recusados, no Voina e na Pichação). Depois essas mesmas práticas são incluídas pelo campo.

A estética que predominava nas obras de arte subversivas do início do século XX (por exemplo o Dadaísmo), rompeu com a norma vigente das academias e contribuiu para o início das vanguardas modernas. Esse movimento demonstra que as linguagens artísticas subversivas geram uma crise nas instituições. As instituições possuem uma moral que estabelece valores binários (bem e mal, certo e errado, é

arte não é arte). Esses valores determinam a seletividade da lógica de inclusão/exclusão e designam o controle daquilo que faz parte ao campo e o que não faz.

As expressões subversivas quebram esse fundamento e causam uma crise na instituição. Porém como também produzem espetáculo passível de virar mercadoria, a instituição acolhe essas expressões singulares, levando em conta o valor da novidade e da especulação midiática de mercado.

Relativizando para o campo da arte, a produção teórica sobre o sistema da arte reproduz sua realidade prática. Existem especialistas que produzem sistemas ideológicos para a luta do monopólio da produção ideológica legítima, é por intermédio dessa luta que se formam mecanismos de dominação simbólica estruturantes. Bourdieu (2003) explica que a distinção dos sistemas simbólicos está na forma de sua produção e em como são apropriados pelo conjunto do grupo. Os sistemas simbólicos distinguem-se, ainda, conforme sejam “produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo [...]” (Bourdieu, 2003, p. 12).

Na comunicação entre as estruturas se realiza a função ideológica do discurso dominante, que impõe a ordem estabelecida como natural e, por meio da imposição de sistemas de classificação, determina as estruturas mentais às estruturas sociais. “Os sistemas simbólicos devem a sua força ao fato de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (Bourdieu, 2003, p. 14). Com isso, o autor quer dizer que os sistemas simbólicos exercem tal poder porque se deslocam, ou seja, reverberam na vida social natural.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma *illocutionary force* mas que se define numa relação determinada - e por meio desta - entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença (BOURDIEU, 2003, p. 14-15).

O poder simbólico é um poder subordinado, forma transformada, irreconhecível transfigurada e legítima das outras formas de poder, elucida Bourdieu (2003). O autor diz que os modelos energéticos descrevem as relações sociais como relações de força e os modelos cibernéticos as tratam como relações de comunicação e por meio de “leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico” (Bourdieu, 2003, p. 15). Ele escreve sobre campo de poder, termo que designa uma população de detentores de uma realidade tangível que se chama poder. Compreendendo isso como as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes uma medida de força social, ou de capital, de forma que tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder, que tem por finalidade a definição de legitimar o poder.

Voltando ao campo, em contexto para compreender os sistemas simbólicos como mecanismos de conhecimento, Bourdieu (2003, p. 49) olha para a epistemologia e discorre sobre “ruptura epistemológica”, como a ação de suspender as pré-construções e os princípios estabelecidos, geralmente inseridos na realização dessas construções. Isso implica um corte com modos de pensamento, conceitos, métodos favorecidos pelo senso comum, pelo senso vulgar e pelo senso científico.

Nos diferentes campos existem diferentes atores, com suas estratégias discursivas, que dependem das relações de força simbólica entre os campos e os méritos que a pertença a esses campos confere aos diferentes participantes. Ou seja, as estratégias discursivas dependem dos interesses específicos e das vantagens diferenciais que, “nesta situação particular de luta simbólica pelo veredicto neutro, lhes são garantidos pela sua posição nos sistemas de relações invisíveis que se estabelecem entre os diferentes campos em que eles participam” (Bourdieu, 2003, p. 56).

O autor ressalta que para construir a noção de campo foi preciso, em primeira instância, ultrapassar a análise do campo intelectual como um meio que possui autonomia relativa de relações específicas, assim, “as relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual [...]” (Bourdieu, 2003, p. 66).

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se reveste, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário (BOURDIEU, 2003, p. 69).

A constituição essencial do efeito poético foi conduzida pelo isolamento das lutas que existem no campo da produção poética (como poesia e prosa, arte e artesanato). Sempre que um universo simbólico relativamente autônomo se institui (campo artístico, campo científico), o decurso histórico instaurado “desempenha o mesmo papel de abstrator de quinta-essência. Donde a análise da história do campo ser, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência” (Bourdieu, 2003, p. 71). Com isso o autor quer dizer que a única forma de analisar um determinado campo é através da história do próprio campo. A relativa autonomia do campo artístico, como lugar de conexões objetivas, em referência a relação entre cada agente e a sua própria obra, é o que valida a história da arte, a sua autonomia relativa e o seu fundamento original. Aqui o conceito de “poder simbólico” está aplicado ao campo da arte e a própria autonomia do campo se deve ao fato das relações de poder.

Para esclarecer o que faz com que a arte encontre nela mesma a sua transformação “- como se a história estivesse no interior do sistema e como se o devir das formas de representação ou de expressão nada mais fizesse além de exprimir a lógica interna do sistema -” (Bourdieu, 2003, p. 72), não é preciso considerar falsamente as leis desta evolução como realidade. A possibilidade da existência de uma história propriamente artística é capaz porque, os artistas e seus trabalhos estão situados pela sua pertença ao campo artístico, em comparação aos outros artistas e aos seus produtos e por causa das transgressões estéticas.

A noção de campo tinha como objetivo explicar as lutas a respeito do poder simbólico que têm lugar no campo intelectual. Bourdieu (2003, p. 72) ressalta que o que está em jogo “é o poder sobre um uso particular de uma categoria particular de sinais e, deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”. O autor

explana sobre a razão de ser de uma instituição e seus efeitos sociais, que não está na vontade individual ou de um grupo, mas no campo de forças no qual se define e redefine a realidade das instituições e seus propósitos.

Existem também relações para subverter as forças simbólicas, que objetivam destruir os valores que as constitui como estigmas, procura estabelecer novos princípios de divisão, como um esforço pela autonomia, “entendida como poder de definir os princípios de definição do mundo social em conformidade com os seus próprios interesses [...]” (Bourdieu, 2003 p. 125). O que está em jogo nas lutas coletivas de subversão é o poder de se apropriar de muitas vantagens simbólicas relacionadas à posse de uma identidade legítima, possibilitando-as de ser oficialmente e publicamente afirmada e reconhecida. O autor ressalta ainda que o título profissional é capital simbólico institucionalizado, legal e legítimo.

A emergência de um meio artístico aconteceu devido uma explosão de acontecimentos como, o rompimento de estruturas do meio acadêmico (ateliers, salões, etc.) e dos padrões mentais a que estavam associados. Com isso, o autor quer mostrar como o poder simbólico interfere nos sistemas simbólicos e na autonomia dos campos. O grande aumento de pintores oficiais trouxe contradições que favoreceram também a explosão do campo.

Bourdieu (2003) compreende que a mudança de pensamento coletivo levou ao surgimento do artista por meio da constituição de campos relativamente autônomos. Além disso, se considera importante a necessidade de atividades financeiras suspensas e mudanças externas em referência a poderes diferentes, como a atividade financeira da galeria e a profissão do galerista, que faz uma ponte entre o artista, a obra e o comprador.

A construção social de um campo de produção autônomo, anda junto da formação de um modo de percepção estético que determina a essência da criação artística na representação e não no objeto representado, afirma Bourdieu (2003). A autonomia do campo surge quando o mesmo tem poder social para definir e impor os princípios específicos de percepção e apreciação do mundo natural e social e das formas artísticas produzidas, ou seja, quando se torna independente de exigências externas ao campo e se autolegitima. O que permitiu historicidade dos conceitos

usados para discernir ou designar gêneros, escolas e estilo foi ter “- a obra de arte como objeto de crença e o discurso crítico sobre a obra de arte -” (Bourdieu, 2003, p. 256).

Fica evidente que o ponto de vista de Bourdieu (2003) recai principalmente sobre a produção moderna na arte e suas relações sistemáticas em formação. Ao falar da academia, ele cita que uma das características da instituição acadêmica é deter o monopólio da produção dos pintores e a avaliação dos seus trabalho, “a arte convencional é uma arte de escola, que representa sem dúvida a quinta-essência histórica das produções típicas do *homo academicus*” (Bourdieu, 2003, p. 264). A realidade atual evidencia que um artista ou qualquer outro agente artístico pode ser independente das instituições acadêmicas, e se ele estiver em qualquer espaço artístico ele está inserido no sistema da arte.

Isso nos leva a pensar os limites da arte contemporânea, no sentido de que o discurso da arte contemporânea é o do sistema da arte. Isso significaria que um artista em processo poético que não está vinculado à academia ou expondo não teria legitimidade para o sistema. Dessa forma, poderia-se classificar artista de artista contemporâneo?

São as instituições que detêm o poder de distinguir os objetos que são uma obra de arte e os que não são. “Assim, o fundamento da existência de um objeto de arte se ancora num “artworld”, quer dizer, num universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética” (Bourdieu, 2003, p. 281).

Aquilo que a análise an-histórica da obra de arte e da experiência estética apreende na realidade é uma instituição que, como tal, existe por assim dizer duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, em forma de um campo artístico, universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de constituição; nos cérebros, em forma de atitudes que se foram inventando no próprio movimento pelo qual se inventou o campo a que elas imediatamente se ajustaram. Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor (BOURDIEU, 2003, p. 285).

Os dois lados da mesma instituição histórica (o *habitus* culto e o campo artístico) são os responsáveis pela experiência da obra de arte como sendo dotada de sentido e valor. Bourdieu (2003) defende que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico de valor se for apreendida por espectadores possuidores de competência estética, ou seja, pode-se dizer que “é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte” (Bourdieu, 2003, p. 286).

O autor apresenta o artista como produto de seu campo de produção. Sobre essa instituição social, os historiadores da arte não podem substituir a questão quanto ao local e o momento do aparecimento do personagem artista (em oposição ao artífice), por questões econômicas e sociais da constituição de um campo artístico, que, conforme (Bourdieu, 2003, p. 288-289) é “baseado na crença nos poderes quase mágicos reconhecidos ao artista moderno nos estados mais avançados do campo”.

A constituição do campo artístico (no qual estão incluídos seus agentes) pode ser entendida como o espaço em que se produz e se reproduz constantemente “a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista” (Bourdieu, 2003, p. 289). O que leva à classificar os índices de autonomia do artista e do campo, como a emergência do agrupamento das instituições representativas que condicionam o regulamento da economia dos bens culturais, são os seguintes agentes e objetos:

[...] locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores (escolas de Belas-Artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das atitudes objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irreduzíveis às que têm curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos (BOURDIEU, 2003, p. 269).

Este capítulo buscou apresentar uma gênese do poder, para entender qual é o fator constitutivo dos sistemas simbólicos. Dessa forma, através do conhecimento das relações de poder e como ele exerce domínio, foi possível apreender que é o poder que está no cerne da formação dos sistemas (criação discursiva, conceitual e real). A existência da produção textual apresentada se orientou teoricamente principalmente nos escritos de Foucault e Bourdieu e tem como objetivo compreender a essência dos processos de validação cultural, que, conforme exposto, está nas relações de poder, nas instituições legitimadoras e nos sistemas simbólicos.

3 Expressões artísticas subversivas

Este segundo capítulo gravita em torno de linguagens artísticas transgressoras, que tensionaram [ou tensionam] o campo da arte e ressignificam as normas e leis do sistema. Essas manifestações e/ou eventos geraram ações subversivas, materiais e abstratas, no espaço e no tempo do âmbito artístico, a ponto de modificar a realidade do campo e isso, através do exercício intelectual e técnico, se projetou aos territórios sistemáticos, teóricos, simbólicos, discursivos e práticos.

O Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação são exemplo históricos que mostram como se dão relações de subversão a um universo simbólico e como um sistema exerce práticas de dominância. Através deste estudo podemos conhecer esses fatos artísticos e observar o que causaram no campo da arte. Entre os autores que colaboraram com o capítulo estão: Giulio Carlo Argan (1992), Dominique Lobstein (2010) e Edward Lucie-Smith (1996).

3.1. Salão dos Recusados

O Salão dos Recusados foi escolhido como objeto de pesquisa porque foi um evento pontual na história da arte, marcado por uma exposição com obras rejeitadas pelo campo oficial da arte. Dessa forma, as obras foram expostas em outro salão e tornaram-se referência para o modernismo. E é esse fenômeno de poder que tem de ser olhado com atenção, como o primeiro capítulo abordou, levando em consideração a própria progressão da história da arte e do campo da arte. Este subcapítulo foi amarrado narrativamente através dos escritos dos autores: Giulio Carlo Argan (1992), Dominique Lobstein (2010), Edward Lucie-Smith (1996) e Craig Owens (1983).

O Salão dos Recusados (*Salon des Refusés*) foi o nome dado a uma exposição que aconteceu paralelamente ao *Salon de Paris*, em 1863. No Salão dos Recusados foram expostas obras rejeitadas do salão oficial, que era destinado aos artistas membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Para Douglas

Crimp (1983) o trabalho de Manet localiza o começo do modernismo na pintura. Abaixo a reprodução de uma das pinturas expostas no Salão dos Recusados.

Imagem 1 - Almoço na relva. Manet, Édouard.



Almoço na relva. Manet, Édouard. Óleo sobre tela (1862-1863). Musée d'Orsay, Paris - França. Dimensões da obra: 208 × 264 cm. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1960>. Acesso em: 29, set. 18.

A exposição simultânea foi organizada por determinação do imperador Napoleão III, em resposta aos fortes protestos dos artistas recusados. Esta acabou atraindo grande público, que visitou a mostra disposto a ridicularizar as obras dos recusados, dentre eles estavam Manet e Cézanne. Apesar da reação desfavorável aos trabalhos expostos, o *Salon des Refusés* passou a ser um forte concorrente ao salão da academia e, a partir daquele ano, muitos artistas passaram a organizar exposições independentes, dentre eles, destacam-se os impressionistas, em 1874.

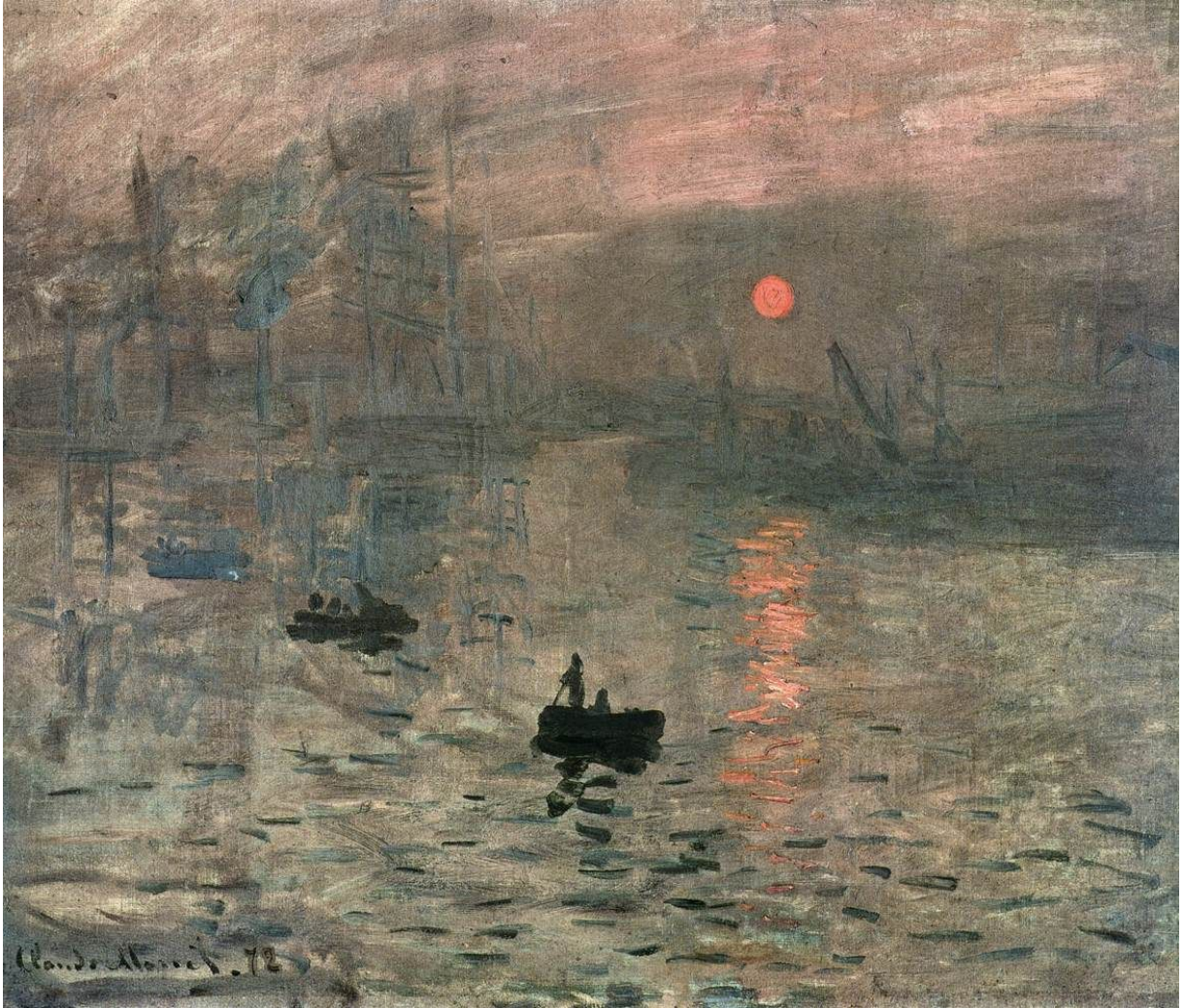
Por isso, o Salão dos Recusados é um marco para o surgimento da pintura moderna e as obras recusadas passaram a ser modelo de referência.

Artistas como Edouard Manet, Paul Cézanne, Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir tinham trabalhos que iam contra os padrões acadêmicos. Em meados do século XIX o grupo de artistas, somando também o crítico de arte Émile Zola, passaram a fazer críticas aos padrões impostos pela Academia e então foi criado o Salão dos Recusados, um marco para o início da arte moderna na história da arte. Na época, o Salão das Artes da Academia Francesa era o evento de arte mais importante de Paris e o Salão dos Recusados representou um escândalo na cidade, devido suas pinturas com mulheres nuas, telas com pinceladas nada convencionais e um uso diferenciado das cores.

Essa exposição se desdobrou em uma série de outros eventos. Os integrantes do Salão dos Recusados e a Sociedade dos Artistas Independentes rebelaram-se contra as políticas dos júris conservadores de Paris, e em sua primeira exposição, inaugurada em maio de 1874, aderiram à política de {nem júri nem prêmios}. Mais de 400 artistas, muitos dos quais haviam sido previamente rejeitados pelo salão oficial, participaram do evento alternativo.

Não tem como falar do Salão dos Recusados sem citar o movimento impressionista, já que a maioria dos artistas participantes desse salão se identificavam ou viriam a se reconhecer como impressionistas. A definição do nome impressionismo foi adotada pelos artistas devido um comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet, intitulado "*Impression, soleil levant*".

Imagem 2 - Reprodução da obra de Monet, “*Impression, soleil levant*”, exposta no Salão dos Recusados.



Nascer do Sol, Impression. Monet, Claude. Óleo sobre tela (1873). Musée Marmottan-Claude Monet. Paris - França. Dimensões da obra: 48 x 63 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4747>. Acesso em: 24 dez.2018.

O impressionismo foi um movimento de vanguarda que rompeu com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna. Os principais artistas impressionistas são: Claude Monet, Edouard Manet, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir e Edgar Degas. Este movimento se formou em Paris, entre 1860 e 1870 e apresentou-se pela primeira vez publicamente em 1874, com uma exposição de artistas independentes no estúdio do fotógrafo Nadar.

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua

essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade (ARGAN, 1992, p. 75).

As raízes do impressionismo surgiram por volta de 1847 com o programa de Courbet, o qual manifestava: “realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída” (Argan, 1992, p. 75). O impressionismo apareceu como a superação simultânea do clássico e do romântico como poéticas destinadas a mediar a relação do artista com a realidade. Courbet não negou a importância da história e dos grandes mestres do passado, porém afirmava que deles não se herda um sistema de valores, uma visão de mundo, ou um ideal de arte, “e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura” (Argan, 1992, p. 75).

Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do “clássico” e do “romântico”, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediatividade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse prejudicar sua imediatividade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores (ARGAN, 1992, p. 75).

O autor Dominique Lobstein no seu livro “Impressionismo” narra que a experiência que resultou da primeira exposição impressionista de 1874 “não era exatamente uma novidade e se inscrevia em uma tendência crescente de contestação da ordem estabelecida” (Lobstein, 2010, p. 15). Por longos anos (já em 1822) o Salão Oficial recebia duras críticas da classe artística da época. Apesar de a Academia de Belas-Artes ter aberto a porta a quantos desejassem se manifestar artisticamente (decreto de Allarde de 2 de março de 1791), pondo fim à hegemonia acadêmica, um corpo de jurados foi instaurado, que selecionavam as obras para as exposições.

Rapidamente os artistas começaram a contestar os critérios dos jurados, considerados exorbitantes e sem imparcialidade. Essa oposição aos jurados se manifestou de diferentes maneiras: os mais radicais decidiram se abster de enviar

seus trabalhos para avaliação. Foi o caso de Horace Vernet, o qual, insatisfeito com a acolhida de dois quadros seus (*“La Bataille de Jemmapes”* e *“La Bataille de Montmirail”*) pelo júri do Salão de 1822, resolveu realizar sua exposição em seu próprio ateliê. Vários outros artistas adotaram essa atitude, como Jean-Auguste-Dominique Ingres, que após ter tido a sua tela *“Martyre de saint Symphorien”* pouco considerada pelos jurados do Salão de 1834, se absteve por muitos anos de participar da mostra oficial.

Lobstein (2010) conta que essas manifestações de independência continuaram e aos poucos alguns artistas se uniram contra os jurados, contornando os regulamentos com o objetivo de expor suas próprias obras sem impedimentos. Uma das primeiras exposições deste grupo, em Paris, foi acompanhada de um livreto intitulado “Explicação das obras de pintura expostas na Galeria de Belas-Artes, localizada no Boulevard Bonne-Nouvelle, número 22, em favor do montepio de auxílios e pensões da Sociedade dos Artistas, 11 de janeiro de 1846”.

Notáveis também foram as mostras coletivas nas quais apenas participavam os excluídos pelo Salão Oficial. Por exemplo a exposição realizada em 1859 no ateliê parisiense do pintor François Bonvin, situado no número 189 da *Rue Saint-Jacques*, onde podia se observar a tela de James Abbott McNeill Whistler, *“Au piano”*, assim como trabalhos de Henri Fantin-Latour e Théodule Ribot.

Essa vontade de questionar as regras dos jurados do Salão Oficial era exteriorizada de forma evidente pelos artistas. “Entretanto, era bastante encorajada por um mercado de arte nascente, muitas vezes oculto pelas atividades mais abrangentes de Paul Durand-Ruel ou de Georges Petit, por exemplo”, explica Lobstein (2010). Uma figura importante para esse momento histórico foi Louis Martinet. Bem relacionado com as instituições de poder ele obteve, em 1860, autorização para realizar exposições públicas, de forma regular, na sua própria loja, localizada no *Boulevard des Italiens*, número 26, em um prédio que pertencia ao colecionador britânico Sir Richard Wallace.

Conforme o relato de Lobstein (2010, p. 18) “[...] Martinet acolhia de boa vontade os pintores que os jurados tinham deixado a bater em vão às portas do Salão e se demonstrava, por exemplo, favorável à “escola das paisagens”, termo

empregado a partir de 1830 [...]”. Martinet apresentou ao público artistas como Édouard Manet e James Abbott McNeill Whistler, cujas obras foram muito vistas e comentadas, no entanto não eram compradas.

Essas iniciativas espontâneas diversas receberam reconhecimento oficial e consagração pública quando o imperador Napoleão III autorizou, em 1863 e novamente em 1864, a organização de um “Salão dos Recusados”, mantido pela Terceira República que o sucedeu e renovou seu decreto em 1873. Desse modo, o governo e a administração de que dependia a exposição oficial – ao autorizar esses atos de dissidência, que reconheciam os limites da competência daqueles a quem havia confiado autoridade – lançavam um olhar crítico sobre as instituições que eles mesmos haviam criado (LOBSTEIN, 2010, p. 18).

Porém esse estado de espírito não tinha como se ancorar dentro de uma nação que ansiava por um modelo para seu envolvimento artístico. Devido sucessivas modificações dos regulamentos, o Salão dos Recusados se manteve vigente até 1881, e aos poucos foi progressivamente perdendo sua importância.

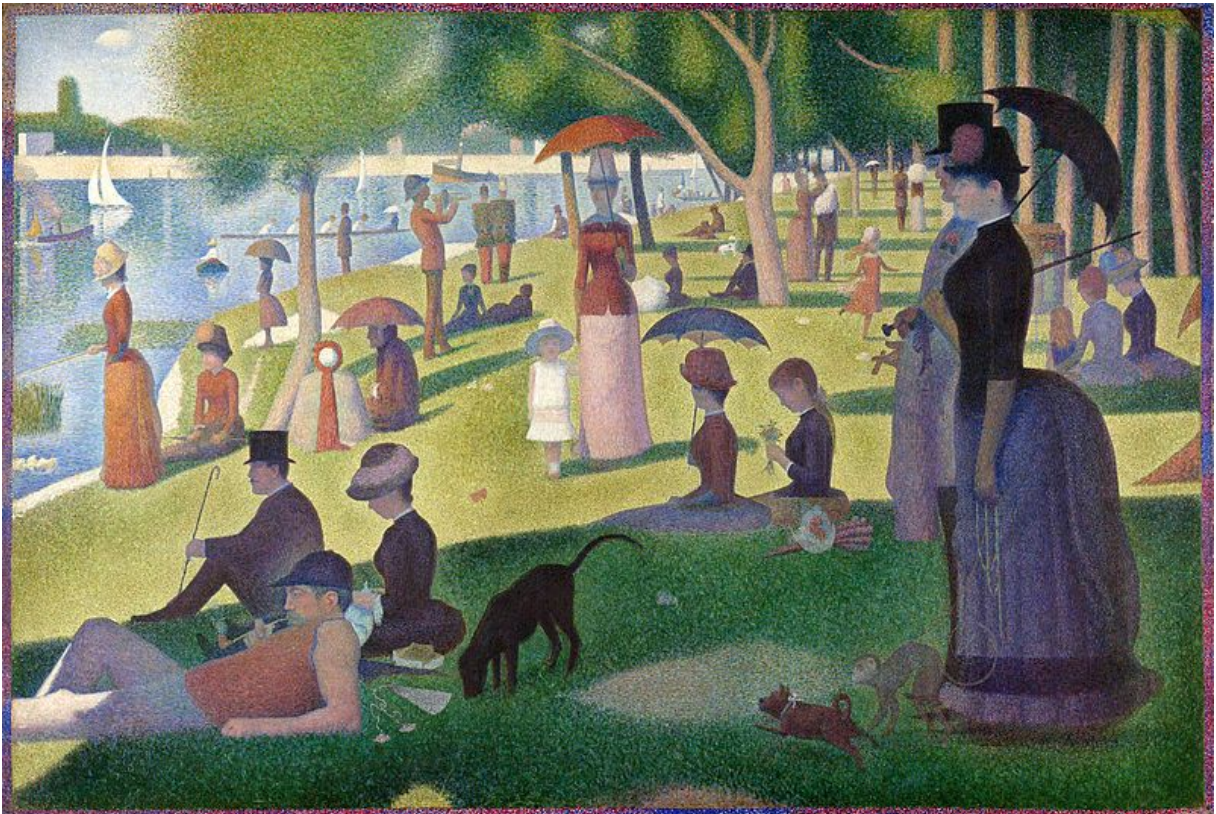
As oito mostras chamadas de “impressionistas” - que aconteceram em 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886 - não constituíram de todo uma novidade, elas aconteceram como tentativas de se manter a parte e se manifestar contra a vontade oficial dos jurados (a maioria professores da Academia de Belas-Artes). Lobstein (2010, p. 19) escreve que: “Todavia, foi a forma jurídica original de sua primeira manifestação, como uma sociedade anônima, tornando cada expositor um acionista, que singularizou essa iniciativa”. Essa primeira tentativa teve um resultado desastroso e foi preciso esperar dois anos até que uma segunda exposição fosse exibida, a qual foi organizada em uma galeria de arte financiada por um marchand.

Esse momento da história da arte é para o autor Edward Lucie-Smith (1996) considerado como o pré-moderno na pintura. Tanto é que essa onda de exposições alternativas aos salões oficiais acabou sendo essencial para o nascimento do modernismo. Essa noção de pré-moderno apareceu por vários motivos, como através do trabalho de certos indivíduos celebrados. Através do aparecimento de estruturas institucionais fundamentais como, os espaços de arte paralelos aos

salões de belas-artes e o mercado de galerias emergente. Ainda através da ascensão, não de indivíduos, mas de grupos identificáveis.

No que tange às estruturas institucionais, o ano de 1884 é uma data fundamental na história da arte pré-moderna, porque é considerada uma data de fundação de duas sociedades expositivas. Uma era a *Les XX* em Brussels, a outra o Salão dos Artistas Independentes, em Paris. Ambos ofereciam lugares e ocasiões onde a nova arte podia ser vista e julgada, fora do controle oficial das instituições. Contudo, Paris era, e permaneceu por um longo tempo sendo, o centro de inovação na arte.

Imagem 3 - Exemplo de obra que representa a arte pré-moderna na pintura.



Um domingo à tarde na ilha da Grande Jatte. Seurat, Georges-Pierre. Óleo sobre tela (1884-1886). Art Institute of Chicago. Chicago - Estados Unidos. Dimensões da obra: 207,6 x 308 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1475>. Acesso em: 26 dez. 2018

É importante levar em consideração que esses eventos foram o ponto de partida para o modernismo na pintura. Isso influenciou conjuntamente a teoria modernista, que pressupõe que a mimesis (adequação de uma imagem ao seu referente), pode ser suspendida e que o objeto de arte em si mesmo pode ser

substituído por seu referente. Essa mudança da representação causou também alterações no comportamento do sujeito moderno.

Craig Owens (1983) identifica o homem moderno como alguém que acredita que tudo o que existe apenas existe unicamente em e através da representação. Declarar isso significa também que o mundo existe apenas por causa e através de um sujeito que acredita que está produzindo o mundo produzindo sua representação.

Arrematando, este subcapítulo apresentou o primeiro evento histórico conhecido que subverteu o campo da arte, o Salão dos Recusados. Consideramos que este foi o marco histórico que deu o primeiro pontapé para o modernismo na arte, assim como para as vanguardas modernistas. Ou seja, podemos considerar este evento como a faísca do que se categoriza como arte subversiva.

Expomos também outras mostras artísticas paralelas ao Salão Oficial de Belas-Artes, como o Salão dos Artistas Independentes (Paris) e as oito exposições chamadas de Impressionistas. O texto explanou as marcas que esses fatos deixaram na história da arte como, as mudanças estéticas na pintura, as novas estruturas institucionais (os salões e as exposições alternativas) e como esses acontecimentos causaram mudanças culturais, assim desabrochando do pré-moderno o modernismo.

3.2. Movimento Dadá

Dando seguimento ao foco do capítulo >os fatos e as expressões artísticas subversivas<, o texto que segue trata de uma vanguarda moderna pioneira em transgressão poética e estética: o movimento Dadaísta. Este subcapítulo aporta-se nos autores Richter (1993) o qual traz a história, o desenvolvimento e o final do Dadá em várias cidades. Também expõe a conjuntura à qual o Dadaísmo estava inserido e como influenciou o modernismo enquanto uma vanguarda anárquica (Foster, 1983). Habermas (1983) vem à tona contribuindo com a mudança que o Dadá causou na consciência do tempo moderno.

Conhecido como movimento Dadá, ou Dadaísmo, esse movimento artístico iniciou-se em Zurique, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, em um espaço chamado Cabaret Voltaire. Foi um dos movimentos pioneiros das vanguardas modernas e se autodenominava como um movimento antiarte. Se formou por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos liderados por, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hans (ou Jean) Arp, Julius Evola, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Max Ernst e Man Ray.

Dadá é um termo em francês que significa 'cavalinho de pau' ou 'brinquedo de criança'. Esse foi o nome escolhido aleatoriamente pelos criadores do movimento ao folhear um dicionário. Esse termo marca a falta de sentido que pode ter a linguagem, assim como a fala de um bebê, salientando o caráter antirracional e de causalidade desse movimento de vanguarda europeia. O acaso e o *nonsense* [que quer dizer sem sentido] foram fundamentais nos conceitos dadaístas. Além disso, o movimento mostrou-se radicalmente avesso a Primeira Guerra Mundial, ao nacionalismo e ao materialismo que desencadeou o combate, bem como os conceitos de arte vigentes na época.

Imagem 3 - Reprodução da obra “Fonte”, de Marcel Duchamp.



Fountain. Duchamp, Marcel. Fotografia (1917). Coleção privada. Local indefinido. Dimensões da obra: 36 x 48 x 61 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10198>. Acesso em: 29 set. 2018.

Os integrantes do Dadá propunham uma arte de protesto que chocasse e provocasse a sociedade burguesa da época. Suas obras visuais e literárias baseavam-se no acaso, no caos, na desordem e em objetos e elementos de pouco valor, desconstruindo conceitos da arte tradicional. Essa foi uma expressão artística de antiarte, uma rebelião da arte contra a arte. Hans Georg Richter autor do livro “Dadá: arte e antiarte”, o qual fez parte do movimento dadaísta, narra em primeira pessoa sua experiência: “Nossas provocações, demonstrações e oposições constituíam tão-somente um meio de atizar a raiva no burguês filisteu e, através da raiva, induzi-lo a um despertar envergonhado” (Richter, 1993, p. 3). Na mesma página, o autor explana que no sentido tradicional o Dadá não significou apenas um movimento, “foi uma tempestade que desabou sobre a arte daquela época como uma guerra se abate sobre os povos”.

Em oposição a outros estilos, o Dadá não possuía características formais uniformes. Porém, ele se distinguia por uma nova ética artística. O Dadaísmo se manifestava às vezes de maneira positiva, outras vezes de modo negativo. Por vezes como arte e outras como negação da arte. Segundo Richter (1993, p.4) o Dadá é “um estado transitório” das artes.

Determinar onde e como o Dadaísmo surgiu é uma tarefa difícil. Segundo a opinião de Raoul Hausmann, arquitefe do movimento dadaísta em Berlim, o qual acredita ter sido o próprio descobridor de Dadá, foi em 1915. Para Claude Rivière, em *Arts* (19-3-1962), Picabia seria o autor do Dadá: “Em 1913 encontramos nele (em Picabia), no decorrer de uma viagem à região do Jura, os inícios daquilo que mais tarde se haveria de chamar de movimento Dadá!” (Richter, 1993, p.7). Alfred Barr Jr., diretor do *Museum of Modern Art em Nova York*, testemunha que Dadá começou em 1916, na cidade de Nova York e em Zurique.

Um cenário histórico forneceu as condições adequadas para que o Dadaísmo se formasse em Zurique. Em meio à Primeira Guerra Mundial a situação neutra da Suíça contribuiu para que progressivamente esse movimento se formasse em Zurique, paralelamente com outros, no Cabaré Voltaire, em inícios de 1916. Outros creditam a autoria do Dadaísmo a Hugo Ball (Richter, 1993, p. 9):

No início da Primeira Guerra Mundial, em 1915, veio para a Suíça um escritor e diretor de teatro bastante esfomeado, ligeiramente bexigoso, alto e muito magro. Era Hugo Ball, com sua amiga Emmy Hennings, habilidosa em cantar canções e recitar poesias (ilustrs. 1 e 2). Ele fazia parte do povo de filósofos e poetas, que na época se via ocupado com assuntos completamente diferentes.

O autor diz que é impossível compreender o Dadá sem entender a tensão espiritual que propiciou o seu desenvolvimento. Porém não cita quais religiões ou seitas os seguidores do movimento aderiram. O Dadá foi um movimento que misturava pintura, escultura, poesia, música, manifestos e outras ações letárgicas, que hoje poderiam ser chamadas de *happenings* ou performances. Alguns nomes de de mais integrantes: Emmy Hennings, Hugo Ball, Kandinsky, Giorgio de Chirico, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber, Christian Schad.

Parte de uma poesia do artista dadaísta Richard Huelsenbeck (Richter, 1993, p. 9):

“uma cabeça na cumeeira
dratcabeçagamemorto ibn ben zakalupp wauwoi zakalupp
cóccix estalinhos
ó visceras de padre transpiram odores do céu
tumor na junta
azul sempre azul poeta das flores amarelece os chifres
cerveja bar obibor”

O autor reafirma que é impossível constatar quem achou ou inventou a palavra Dadá, ou o que ela significa. Alguns acreditam que o nome Dadá tem algum parentesco com uma fórmula eslava de assentimento ‘da, da’. Outros dizem que a palavra foi descoberta ao se abrir do nada uma página do dicionário. Outros asseguram que a palavra Dadá significa ‘cavalo de balanço’. Em romeno Dadá significa ‘Sim, Sim’; em francês, ‘cavalo de pau’. Em alemão a palavra é um sinal de ingenuidade tola e simpatia, cheia de alegria. Contudo: “O fato é que no dia 15 de junho de 1916 a palavra Dadá apareceu impressa pela primeira vez no Cabaré Voltaire” (Richter, 1993, p. 36). É um fato também que Tzara editou, dirigiu e administrou a revista Dadá e Ball inaugurou a Galeria Dadá.

O Dadaísmo não tinha qualquer tipo de programa, era completamente anti programático. “Dadá tinha o programa de não ter programa... e foi exatamente este fato que, na época e naquele momento histórico do movimento, lhe deu a força explosiva de expandir-se para todos os lados, sem liames estéticos e sociais”. No livro Richter (1993, p. 38) expõe uma parte do manifesto de Tristan Tzara:

destruo as caixas cranianas e as da organização social. Desmoralizar em toda parte, jogar o homem do céu no inferno, voltar os olhos do inferno para o céu, reerguer a terrível roda do circo universal nos reais poderes e na imaginação de cada indivíduo.

O movimento dadaísta tinha em sua origem um desejo de liberdade espiritual e da alma, mas ao mesmo tempo era impedido por um impulso vital. Essa pulsão de vida impelia os dadaístas para a dissolução, a destruição de todos os tipos de arte, para a rebelião pela rebelião, para a negação anárquica de todos os valores. Dadá representava filosoficamente e moralmente desconstrução, negação total de tudo o que existia para seguir caminhos de novas funções. Richter (1993) conta que o motivo pelo qual não se falava em arte, mas sim em antiarte, devia-se ao fato de que para os dadaístas toda e qualquer arte como empresa tinha se tornado imprestável.

Dadá preconiza a rejeição radical da arte e isso, para os dadaístas, favorecia a arte. A liberdade de regras, de preceitos e mandamentos, emancipação de ofertas de compra ou de louvores da crítica, em contrapartida por uma grande oferta de desprezo e rejeição por parte do público. Richter narra que (1993, p. 62):

Esta liberdade de não se preocupar com nada, a ausência de toda e qualquer forma de oportunismo que, de qualquer modo, não podia levar a nada conduziram-nos com maior facilidade às fontes da arte, à nossa voz interior. A ausência de toda e qualquer finalidade permitiu-nos, de modo natural, ouvir a voz do desconhecido e receber lições provenientes do âmbito do desconhecido. Foi desta maneira que chegamos à experiência central, propriamente dita, de Dadá.

O acaso instigava os dadaístas como fenômeno intelectual e emocional. Eles buscavam algo que restabelecesse a condição humana, o equilíbrio entre inconsciente e consciente. Os dadaístas adotaram o acaso, a voz do inconsciente, ou, como falavam, a alma. Este conflito do consciente e do inconsciente é uma característica Dadá genuína e significativa.

Dadá procurou acabar, precisamente, o raciocínio linear do sim e do não e eliminar o pensamento dualista. “Pretendia-se que o pensamento fosse ampliado, que se integrassem pensamento e sentimento, sentimento e pensamento, e que ambos se fundissem no poema, na imagem, no som”, narra Richter (1993, p. 73). Para os dadaístas a razão é parte dos sentimentos e o sentimento é parte da razão. “O centro da gravidade de Dadá residiu no reconhecimento de que razão e anti-razão, sentido e absurdo, planejamento e acaso, consciência e in-consciente

são interdependentes e constituem parte necessária de um todo” (Richter, 1993, p. 83).

Um dos princípios do dadaísmo era o ataque à opinião pública. A invenção e provocação de escândalos públicos fazia parte dos movimentos dadaístas e eram uma forma de atrair o público de Zurique. Até 1918 o Dadaísmo se manteve dentro do campo da arte, apesar das proclamações anárquicas da antiarte. Após, influenciado por Picabia e Tzara, o movimento se deslocou para outros lugares e enveredou para o nada.

A exposição na galeria de Wolfsberg, em Setembro de 1918, representou o fim da época ainda equilibrada de Dadá. Arp tinha exposto relevos abstratos, muito coloridos, montados com discos de madeira. Janco apresentou relevos em gesso, alvos como a neve, e eu exibi os meus retratos de caráter visionário-abstrato (RICHTER, 1993, p. 90).

Em Zurique o ponto culminante e o término do movimento Dadá foram constituídos pela grande *soirée* no Salão *zur Kaufleuten*, em 9 de abril de 1919. Ao mesmo tempo, sem que os dadaístas de Zurique soubessem, desenvolveu-se em Nova York um processo cujos representantes acabaram por aderir à ideia da antiarte. O pioneiro foi Alfred Stieglitz e o movimento começou em uma galeria de fotografia.

Stieglitz pode ser considerado um pioneiro da fotografia e tinha uma revista chamada “*Camera Work*”. Stieglitz junto com seu amigo Edward Steichen fundou, em 1902 uma sociedade de fotografias chamada “Secessão da Fotografia”. Em 1907 Stieglitz conheceu Gertrude Stein e em seguida sua galeria de fotografias foi ampliada para uma galeria de arte, onde expunha obras de Rodin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Rousseau, Cézanne, Picasso, entre outros.

O Dadaísmo cresceu em NY e artistas europeus acabaram indo para a metrópole, como Duchamp, Picabia, Man Ray e Arthur Cravan. Abaixo relato de Marcel Duchamp, presente na obra de Richter (1993, p. 116):

Já em 1913 tive a feliz ideia de montar a roda de uma bicicleta sobre um banquinho de cozinha, e de observá-la girando.

Alguns meses mais tarde comprei uma reprodução barata de uma paisagem hiberna, à qual dei o nome de Pharmacy (farmácia), após ter acrescentado dois pequenos pontos no horizonte, um vermelho e um amarelo.

Em 1915, em Nova York, comprei uma pá de neve numa loja de ferramentas, e sobre ela escrevi *In advance of a broken arm* (Prevenindo um braço quebrado).

Por esta época, aproximadamente, ocorreu-me a palavra ready-made para designar este tipo de manifestação.

Desejo ressaltar que a escolha destes ready-mades nunca foi ditada por considerações de prazer estético. A escolha baseava-se numa reação de indiferença visual, independentemente de bom ou mau gosto... na realidade um estado de anestesia total (ausência de consciência).

Uma característica importante residia na brevidade das frases com as quais ocasionalmente intitulava os meus ready-mades. Com tais frases eu tinha o objetivo de conduzir os pensamentos do espectador para outras regiões, mais verbais (literárias).

Às vezes eu acrescentava algum detalhe gráfico, com o qual satisfazia o prazer que me proporcionam as aliterações - o produto chamava-se, então, Ready-made Aided (Ready-made fomentado ou fabricado). Em outros momentos, a fim de tornar evidente a incompatibilidade e a contradição entre arte e ready-mades, eu inventava um Reciprocal Ready-made: um Rembrandt sob forma de tábua de passar roupa.

Logo percebi o perigo que residia numa repetição indiscriminada destas formas de expressão, e decidi reduzir a produção de ready-mades a uma pequena quantidade por ano. Naquela época compreendi que para o espectador, mais do que até mesmo para o artista, a arte constitui um meio de induzir ao vício (como o ópio), e eu queria evitar que os meus ready-mades passassem por tal processo de conspurcação.

Outro aspecto dos ready-mades é a sua falta de originalidade... A reprodução de um ready-made transmite a mesma mensagem...de fato, quase nenhum dos ready-mades que existem hoje é um 'original' na acepção convencional do termo.

Uma palavra final com relação a este círculo vicioso: como todos os tubos de tinta usados pelos artistas são produtos industriais 'ready-made', é forçoso concluir que todos os quadros existentes no mundo são 'ready-mades confeccionados' (Marcel Duchamp).

Com Duchamp o Dadaísmo fez um caminho da antiarte para a arte, através dos trabalhos *ready-mades*. Conforme explica Richter (1993, p. 120-121):

A qualidade dos ready-mades de Duchamp reside na sua concepção intelectual e nas conclusões a que, a partir dela, deveríamos chegar. Estas obras não são arte, como ele sempre acentua - são obras a-arte, resultantes de experiências intelectuais, e não sensoriais. O seu sentido se encontra, portanto, no reconhecimento destas experiências, naquilo que a elas levou, e na compreensão do caminho para onde conduzem.

Os principais artistas que formavam o grupo Dadá de Nova York eram o americano Man Ray, o espanhol Picabia e o francês Duchamp. Richter (1993, p.

128) adjectiva-os da seguinte maneira: “Se for lícito dizer que Picabia era o destruidor arrebatado, e Duchamp o anticriador por excelência, Man Ray pode ser considerado o inventor incansável-pessimista”.

Em Berlim, o Dadaísmo tinha características completamente diferentes do Dadá de Zurique e Nova York e foi onde desenvolveu-se uma verdadeira revolução. O autor comenta que havia tiros nas ruas e disparos nos telhados. A ação Dadá envolveu o pensamento, os sentimentos e a política da sociedade alemã. O clima do Dadaísmo em Berlim refletia a seguinte aura, conforme explana Richter (1993, p. 138): “Conselhos de soldados, conselhos de trabalhadores, reuniões e confraternizações! Era a aurora de uma nova época, e Dadá julgava ter a responsabilidade de colocá-la em ordem, e, ao mesmo tempo, desconjuntar a outra, que findava”.

No decorrer da Primeira Guerra Mundial haviam se reunido grupos de jovens artistas e revolucionários em início de carreira, que expressavam publicamente as suas opiniões e intenções em diversas revistas. Richard Huelsenbeck, vindo de Zurique, chegou a Berlim em inícios de 1917 e encontrou o ambiente e as pessoas com os quais poderia dar seguimento ao Dadaísmo. Outro expoente da vanguarda em Berlim era Georg Grosz.

Em fevereiro de 1918, Huelsenbeck proferiu o seu “Primeiro discurso Dadá na Alemanha”, no salão da Nova Secessão. Ele começou a exposição observando que o ponto principal daquele evento era uma manifestação de simpatia pela vertente artística internacional do Dadaísmo que havia sido fundada há dois anos na Suíça. Em seguida, Huelsenbeck proferiu investidas contra o expressionismo, o futurismo e o cubismo. Condenou a arte abstrata, proclamando que todas essas teorias estavam superadas pelo Dadaísmo. “Após este começo, que apesar do tiroteio ininterrupto em Berlim atraiu a atenção de todos, formou-se o círculo dos verdadeiros dadaístas. Fundou-se o CLUB DADA [...]” (Richter, 1993, p. 140-142). Raoul Hausmann e Huelsenbeck foram as figuras mais representativas de Berlim. Um evento importante para o movimento Dadá em Berlim foi a Primeira Feira Dadá Internacional, em 1920, na qual participaram todos os dadaístas berlinenses.

O Dadá de Berlim não se distinguiu do Dadá de Zurique apenas pela nota política e pelas novas formas de expressão na pintura e literatura lá descobertas. Espontaneamente, o Cabaré Voltaire havia incentivado um espírito de trabalho coletivo e amigável, que até o fim imprimiu uma marca de camaradagem nas relações entre os diversos dadaístas. Enquanto o dadá de Zurique, na Suíça mais tranquila, se mantinha numa espécie de equilíbrio psíquico, a situação febril em Berlim favorecia a rebelião, mas ao mesmo tempo os rebeldes também se revoltavam uns contra os outros (RICHTER, 1993, p. 162).

Enquanto em Berlim, com Baader, Hausmann e Huelsenbeck, o Dadaísmo e o Clube Dadá tinham domínio homogêneo. Já em Hannover e em Colônia desenvolveram-se Dadaísmos autônomos, cujas características não eram tão potentes quanto as de Berlim, mas que precisam ser consideradas tão importantes quanto.

Em Paris o Dadaísmo já se agitava mesmo antes que Tristan Tzara tivesse se mudado para lá em fins de 1919, como monsieur Dadá. Antes de chegar em Paris, por volta de 1917, Tzara, de Zurique, se encontrava em contato estreito com os círculos literários parisienses e trabalhava em revistas *Prae-Dadá*. Escrevia textos sobre a arte africana e poemas sob aspectos da antipoesia também.

Inicialmente os escritores franceses hesitaram em participar do Dadaísmo. Mas, em 1918 o número 4 da revista Dadá de Zurique contava com os autores parisienses da *avant-garde*, como Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes e outros. O Dadá chegou em Paris com declarações antiarte. Richter (1993, p. 232) narra da seguinte forma: “De Nova York vinham as proclamações a-arte de Duchamp e os escárnios de Man Ray; os atentados antiarte de Huelsenbeck e Hausmann em Berlim acabavam de tornar-se públicos; o fogo cerrado tinha começado”.

Em 26 de maio de 1920 o Dadá de Paris atingiu o seu ápice com a apresentação-monstro no *Salle Gaveau*. No anúncio da apresentação os artistas prometeram cortar os cabelos uns dos outros. Mas o que aconteceu foi o seguinte, conforme o relato de Hugnet, presente em texto de Richter (1993, p. 254):

Breton, um revólver em cada têmpora, Eluard como bailarina, Fraenkel como mesinha, Soupault em mangas de camisa; além disso, todos os

dadaístas traziam canos ou barris na cabeça”. Em decorrência do fato, o público jogou no palco tomates, ovos, costeletas e bifés.

O Dadaísmo foi sucedido pelo Surrealismo. Em 1924 o manifesto surrealista de André Breton foi assinado por todos que até pouco tempo tinham sido dadaístas. Tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo, “ambos os movimentos têm o seu significado, na medida em que mobilizaram o inconsciente em direção a uma nova concepção da arte. O surrealismo conferiu significado e sentido a Dadá, Dadá deu vida ao surrealismo” (Richter, 1993, p. 275).

Após 1924 não existia mais Dadá, os dadaístas, contudo, continuavam a existir. Richter (1993, p. 277) manifesta este momento pós-dadaísmo da seguinte forma:

Antiarte e arte haviam se unido e, como numa imagem simétrica, olhavam uma o rosto da outra, rejuvenescidas, e descendentes dos mesmo ancestrais, como por um milagre. Isto, a rigor, já não era mais Dadá: era uma nova arte, fruto de Dadá. Estes frutos amadureciam por toda parte.

O Dadá, conforme foi descrito aqui, foi uma das vanguardas modernas de um movimento maior chamado modernismo, que era ao mesmo tempo acadêmico e não acadêmico. Este movimento chegou a reificar a cultura e suas formas a ponto de, na arte provocar, um contra-projeto na forma de pensar, através de uma vanguarda anárquica. Outro autor, Hal Foster, (1983) no livro “*The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*”, escreve que principalmente o Dadaísmo e o Surrealismo motivaram essas transformações citadas.

Sobre a conjuntura dessa época temos que, o modernismo desdobrou-se em vários movimentos de vanguarda artística e alcançou seu clímax no Café Voltaire dos dadaístas e no Surrealismo. Em relação ao ambiente ao qual a arte deste período se encontrava, Habermas (1983) toca no termo modernidade estética, que é caracterizada por atitudes que encontram um foco comum em uma mudança de consciência do tempo. “Esta consciência do tempo se expressa através de metáforas da vanguarda e da *avant-garde*” (Habermas, 1983, p. 5, tradução nossa). No Dadaísmo esta consciência do tempo entendia a si mesma invadindo um

território desconhecido, se expondo aos perigos do imprevisto e promovendo encontros chocantes.

Neste subcapítulo vimos que o movimento Dadá foi essencial na reificação da cultura moderna. O Dadá objetificado em obras foi vital para representar a cultura do seu tempo, principalmente como um contra-projeto de formas anárquicas que levou a uma vanguarda. Foi esse pioneirismo transgressor do Dadaísmo o motivo para ser objeto desta pesquisa. Com o estudo aqui apresentado, podemos verificar como as manifestações de anti-arte Dadá afetaram o então embrionário campo da arte moderna. Assim se encerra esta escrita sobre Dadá, reconhecendo sua estética incomum, suas ações subversivas dentro e fora do campo artístico e pela abertura de um mercado de galerias próprias do movimento.

3.3. Grupo Voina

Sediado em Moscou o grupo Voina (em russo guerra) vem se destacando como uma ocorrência de arte contemporânea na Rússia. O coletivo é conhecido por suas ações, que ficam entre a arte e a desobediência civil, por trabalhos performáticos provocativos e com caráter de acusação política. O grupo é constituído por mais de dezesseis membros, ex e atuais estudantes de artes. Entretanto, eles não colaboram com nenhuma instituição pública ou privada, o que não é suportado por curadores e galeristas russos.

Apesar de entrar em conflito constantemente com as instituições russas, em abril de 2011 o grupo foi premiado com o prêmio Inovação, na categoria de artes visuais, estabelecido pelo Ministério da Cultura Russa.

Imagem 4 - Integrantes do grupo Voina.



Alguns integrantes do grupo Voina. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 15 jan. 2019.

As atividades do grupo Voina variam de protestos de rua, brincadeiras simbólicas em espaços públicos, *happenings* e performance arte, vandalismo e destruição de propriedade pública. Mais de uma dúzia de casos criminais têm sido executados contra o grupo. As origens do grupo Voina remontam para uma personalidade, Oleg Vorotnikov. Formado em filosofia pela Universidade Estadual de Moscou (MSU), é considerado o fundador do coletivo. Ele e a então estudante de física Natalie Sokol, criaram o grupo de arte Sokoleg, em 2005, que se concentrava principalmente em fotografia.

Na primavera de 2006 eles conheceram e começaram a colaborar com Anton Nikolaev, líder do grupo artístico *Bombily* (que vem de *Bombila*, uma gíria russa para um taxista sem licença, geralmente da etnia caucasiana, que dirige uma 'bomba'). O grupo formou-se no estúdio de performance arte de Oleg Kulik. No início de 2007 os principais membros mais radicais e politizados, criaram o Voina, liderado por Vorotnikov (também conhecido como Vor) e Natalia Sokol (também conhecida como Kozol, Koza ou Kozlyonok). O projeto foi criado dentro de uma agenda radical da esquerda, geralmente ausente na arte russa. Outros membros importantes são:

Leonid Nikolaiev e Alexei Plutser-Sarno, principal autor dos textos e da mídia arte do coletivo.

O grupo não tinha renda, rejeitava filosoficamente o emprego assalariado e o uso do dinheiro. No final de fevereiro de 2011, os ativistas Oleg Vorotnikov e Leonid Nikolayev foram libertados, sob fiança, depois de quatro meses sob custódia da polícia de Moscou, em conexão com um protesto anticorrupção. Em resposta à detenção, o grafiteiro Banksy colaborou para arrecadar dinheiro para soltar os artistas. Eles também tinham sido denunciados por grupos de direita, como o Sínodo do povo.

Em primeiro de maio de 2007 o grupo Voina planejou uma celebração do Dia Internacional dos trabalhadores, intitulada “Hora dos Mordovianos”, atirando gatos vivos sobre os balcões de um restaurante McDonald’s, em *Serpukhovskaya*, Moscou. “A gente sempre faz coisas que violam as regras. Nós combinamos arte e política para alcançar algo novo”, disse Kotyonok em artigo da Reuters (Peter, 2008). Essa ação foi combinada com o grupo de arte Bombily e acabou com a prisão de um ativista.

Imagem 5 - Na ação “Hora dos Mordovianos” integrantes do Voina atiraram gatos no McDonald’s, na Rússia



Ação “Hora dos Mordovianos”. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Em 24 de agosto de 2007 Voina conduziu uma caminhada para o poeta absurdo Dmitry Prigov, apresentando uma mesa com comida e vodka, dentro do metrô de Moscou. Em outro momento o grupo ganhou grande repercussão de público, com a encenação “*Fuck for the heir Puppy Bear!*” em 28 de fevereiro de 2008, um dia antes da eleição do presidente russo Dmitry Medvedev. No caso, cinco casais, incluindo uma grávida, fizeram sexo em público no Museu Estadual de Biologia de *Timiryazev*, em Moscou. O ato sexual foi gravado em frente a um *banner* que pedia cópula, uma forma de ironia com a família Medvedev. O nome da ação, [traduzido], “Foda-se para o herdeiro Filhote de Urso”, é uma referência ao último nome de Dmitry Medvedev (Medvedev significa urso). Vera Kondakova, Alexandre Karpenko, Oleg Vorotnikov e Natalia Sokol foram alguns dos participantes.

Imagem 6 - No ato “*Fuck for the heir Puppy Bear*” o grupo *voina* fez sexo grupal em um museu.



Fotografia da ação. Fonte: <<https://www.rooshvforum.com/thread-15218.html>>. Acesso em: 16. jan 2019.

Em seis de maio de 2008, ativistas do grupo entraram em uma delegacia de polícia em *Bolshevo*, perto de Moscou. Eles penduraram um retrato de Dmitri Medvedev nas grades da prisão e cartazes com frases como: “mate os imigrantes” e “abandone a esperança de todos vocês que entram aqui”. Na sequência, eles formaram uma pirâmide humana e recitaram poemas de Prigov.

Em três de julho de 2008 Oleg Vorotnikov vestiu um manto de padre ortodoxo russo e o chapéu de um policial, entrou em um supermercado e foi embora sem pagar nada, com um carrinho cheio de mantimentos, para demonstrar a invulnerabilidade desses grupos. Essa ação é uma forma de demonstrar os problemas étnicos da Rússia, que tem histórico de repreender negros, pardos e caucasianos. Outra manifestação do grupo aconteceu em sete de setembro de 2008, para protestar contra comentários homofóbicos e racistas do prefeito de Moscou,

Yuri Luzhkov. Eles organizaram uma simulação com dois homossexuais e três trabalhadores asiáticos em uma loja de departamento.

Imagem 7 - Oleg Vorotnikov vestido de padre ortodoxo e com um chapéu de policial saiu de um mercado sem pagar pelas compras.



Foto reprodução Fonte:
<https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>.
Acesso em: 16 jan. 2019.

Na noite de seis a sete de novembro de 2008 o coletivo ganhou acesso a um quarto no sótão do Hotel Ukraina, em frente ao prédio da Casa Branca da Rússia, local onde fica a sede do governo da Federação Russa. Usando subterfúgios, eles trouxeram um enorme projetor a laser para o hotel. O equipamento foi usado para projetar uma caveira com ossos cruzados, de doze andares de altura, na fachada do prédio da Casa Branca. Enquanto isso, outros ativistas organizaram uma invasão do prédio, escalando os portões de ferro de oito metros a sua frente.

Imagem 8 - Caveira com ossos projetada na Casa Branca Russa.



Foto da sede do governo da Federação Russa. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 16 jan. 2019.

Na noite de 28 de dezembro de 2008, em outra intervenção⁶, membros do Voina fecharam as portas de entrada de um restaurante em Moscou, chamado Oprichnik. Eles instalaram persianas externas para evitar a entrada de pessoas e chamar a atenção da mídia. Na mesma ocasião, outros integrantes gritavam frases sem sentido e ateavam fogos de artifício na esquina do estabelecimento.

Em maio de 2009, os integrantes do Voina interromperam uma audiência em um tribunal para o diretor do Museu e Centro Público, Andrei Sakharov, que estava sendo realizada em Moscou. Eles se autodenominavam como uma banda punk chamada *Dick in the Ass* e tocaram uma música, “*All Cops are Bastards, Remember This*”, usando instrumentos e um pequeno amplificador. A manifestação durou menos de dois minutos, pois logo eles foram removidos pela segurança.

⁶ O vídeo da ação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfCTdH_AsyI>.

Imagem 9 - Manifestação do Voina em audiência.



A manifestação durou menos de dois minutos. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 16 jan. 2019.

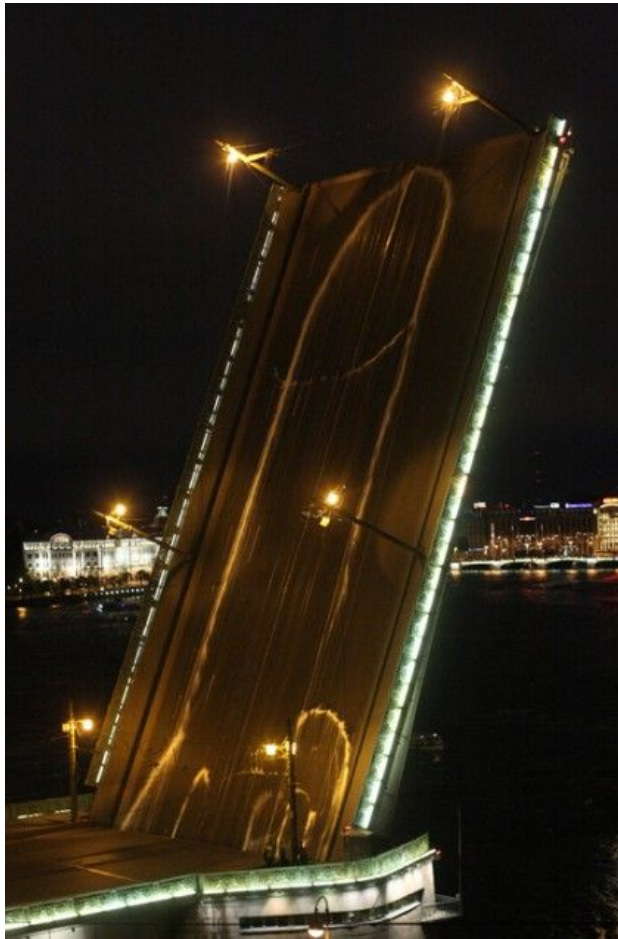
A ruptura do coletivo Voina em dois grupos ocorreu através de desdobramentos de uma performance-arte, em Novembro de 2009. Nadezhda Tolokonnikova e Pyotr Verzilov foram para Kiev, Ucrânia, para participar de uma performance com o artista-ativista ucraniano Alexander Volodarsky. Na ocasião, Volodarsky e sua namorada foram presos por ficarem nus e simularem sexo em público, na casa do parlamento ucraniano. Em entrevista ao site Free Voina o integrante do grupo Alexei Plutser-Sarno disse: “Em Kiev, Pyort e Nady estavam indo fazer uma ação junto com o ativista Volodarsky. Assim que a ação começou eles deixaram Volodarsky nas mãos dos policiais locais e correram para dar entrevistas à imprensa” (Free Voina, 2011, tradução nossa). Ainda de acordo com membros do grupo, depois disso Pyort e Nady roubaram itens pessoais de Volodarsky enquanto ele estava em detenção. Eles também são acusados de roubarem arquivos do grupo.

Em dezembro de 2009 Tolokonnikova e Verzilov foram expulsos e se mudaram para outro lugar. Um tempo depois, o conflito gerou controvérsias sobre qual facção deveria levar os créditos por vários trabalhos artísticos feitos sob o nome Voina. Verzilov continuou usando o nome Voina apesar das objeções dos outros membros do grupo. Ele se considera o co-fundador do grupo e continua usando o nome. Verzilov também rejeita as alegações de ser informante da polícia.

Durante a noite do dia 14 de junho de 2010 Voina pintou um falo gigante (65 metros), na superfície de uma ponte em São Petersburgo. A pintura foi intitulada “*Giant Galactic Space Penis*”. O grupo estudou o tráfego da ponte e praticou ações coordenadas por duas semanas antecipadamente, em um estacionamento, porque eles tinham apenas trinta segundos para completar a pintura antes que a ponte estivesse erguida.

Em vinte de julho de 2010 Voina encenou uma de suas ações mais notórias, em um supermercado em São Petersburgo. Uma ativista tirou um frango do congelador e então introduziu em sua vagina, enquanto era filmada por outros membros do grupo. Ela saiu do local sem pagar, com o frango introduzido e reencontrou outros ativistas fora da loja, que soletravam a palavra *bezbyadno* (traduzida como sem prostituição). Isso é uma referência a rejeição do grupo em emprego remunerado e em preferir roubar comida. A ação foi chamada de “Como apanhar um frango? O conto de como uma boceta alimenta o grupo todo”.

Imagem 10 - “Giant Galactic Space Penis”.



Falo de 65 metros pintado em ponte de São Petersburgo. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-querra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 17 jan. 2019.

Em um evento mais drástico e destrutivo, em 31 de dezembro de 2011, Voina cometeu um incêndio criminoso em São Petersburgo, no qual um veículo de polícia foi destruído. Na véspera de Ano Novo eles invadiram uma estação de polícia e usaram coquetéis molotov para destruir outro carro. A intenção do ato foi um presente aos prisioneiros políticos da Rússia. Sobre esta ação, o intelectual liberal russo Andrei V. Yerofeyev disse: “O objetivo da arte é mais profundo que ativismo [...] eles têm realizado sua tarefa” (Huffington Post, 2012).

Em quinze de novembro de 2010, Leonid Nikolayev e Oleg Vorotnikov foram presos por derrubar sete carros vazios da polícia como uma ação performática, chamada “A Revolução do Palácio”. Vorotnikov foi solto em fevereiro e em março foi preso novamente por agredir um policial em uma manifestação política.

Imagem 11 - Membros do grupo Voina virando carro da polícia na performance “Palace Revolution”.



Voina em quinze de novembro de 2010. Fonte: <https://www.vice.com/pt_br/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina>. Acesso em: 21 jan. 2019.

Entre o final de 2012 e começo de 2013 Vorotnikov, Sokol e seus filhos fugiram da Rússia para a Itália apesar de um mandado de prisão pela Interpol. Em setembro de 2016 Oleg Vorotnikov declarou (enquanto ele e sua esposa Natalia Sokol procuravam asilo na República Tcheca) que havia se tornado um defensor do presidente Vladimir Putin. Essa mudança de visão aconteceu após um protesto anti Kremlin, um dos lugares político e cultural mais importantes da Rússia.

É interessante narrar a conjuntura da Rússia no momento em que o Voina nasce. Uma crise pré-financeira se instalava na Rússia. A Federação estava preocupada com a pouca prosperidade que o crescente setor de recursos naturais do país concedia para a sua emergente classe média. Esses jovens, nascidos em famílias mais ou menos privilegiadas, se afastaram das oportunidades que a educação universitária poderia oferecer, para se dedicarem à exposição artística de problemas que os seus parceiros compatriotas preferiram deixar oculto.

Tom Peter (2012) em seu artigo para a Reuters explica que, na Rússia predominantemente conservadora, a homofobia é uma forma de defender as coisas naturais. A corrupção é aceita, dada como parte da vida diária e o feminismo, tanto para homens quanto mulheres, dá a sensação de um ar ruim. Esses artistas anárquicos fizeram disso sua missão para perturbar a identidade egocêntrica da população urbana e, o mais importante, mudar a autoridade do Estado e da igreja, os dois principais pilares da Rússia moderna.

A arte Russa sempre foi alvo de ataque, principalmente pelos governos soviéticos, que entendiam que a arte era algo a ser firmemente controlada, como na gestão de Vladimir Ilyich Ulyanov (Lenin). Atualmente a arte contemporânea vem sendo atacada e os jovens artistas estão criando uma nova onda de acionismo, frequentemente beirando a provocação política. Um caso que demonstra essa coerção foi a exposição Arte proibida - 2006, que trouxe vinte trabalhos que tinham sido banidos de exposições naquele ano porque eram considerados pornográficos, antirreligiosos, ou de outra forma censurável. Imediatamente depois da abertura, ativistas de uma organização nacionalista de direita começaram a enviar pedidos ao procurador de Moscou, solicitando uma investigação aos curadores da mostra, Yuri Samodurov e Andrei Erofeev. A justificativa foi de que a exposição insultava os sentimentos religiosos dos fiéis. O procurador concordou e enviou o caso a corte.

Voïna emergiu da tradição conceitualista de Moscou e do acionismo Russo dos anos de 1980 e 1990. As inspirações filosóficas do grupo vêm do pós-modernismo. É importante ressaltar que a construção da história da arte Russa aconteceu de forma muito diferente da história da arte Ocidental.

No Ocidente as vanguardas representam em si a subversão à estética. Essa transgressão surge na arte de forma poéticoestética e também se direciona para a vida sóciopolítica. Por exemplo, os dadaístas quebraram as regras formais da academia e também atacavam, através de atos performáticos, toda a sociedade industrial burguesa.

Já a vanguarda Russa transgride no que tange ao campo da estética. As obras de Kazimir Malevich são a marca registrada da vanguarda Russa (1970-1980). A radicalidade está na ruptura com a natureza e a narrativa simbolizada no fundo

branco das telas (referência à neve da Rússia). A vanguarda Russa não transfere-se para a vida social e política, principalmente devido a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que existiu durante 1922 a 1991. Por isso a vanguarda Russa subverteu o próprio campo artístico, sem possibilidade de atingir a vida política de forma transgressiva, pois é característica de regimes socialistas totalitários cercear totalmente a liberdade e a subjetividade dos sujeitos.

Nesse contexto, o grupo Voina representa pioneiramente a transgressão da arte oficial Russa. Tanto em seu próprio campo, atuando subversivamente nas instituições e também por meio de ações de desobediência civil. Isso demonstra uma recente mudança de comportamento e a constituição emergente de um novo sujeito, devido a desintegração soviética e a liberalização econômica, representado também pelo coletivo Voina.

3.4. Pichação

Dando continuidade aos subcapítulos anteriores, que trataram de movimentos artísticos subversivos (Salão dos Recusados, Dadaísmo e grupo Voina), a partir daqui trataremos sobre a Pichação. Essa expressão foi escolhida como objeto de pesquisa porque é uma manifestação que fica entre uma ação cultural e uma ação marginal, ou seja, possui caráter expressamente subversivo, assim como as outras linguagens citadas. A Pichação tem para o campo da arte contemporânea brasileira, semelhante peso que o Salão dos Recusados e outras exposições alternativas tiveram para o campo da arte moderno.

O picho, assim como o Dadaísmo, ultrapassou as barreiras do campo artístico e atingiu a sociedade, ambos, de forma política e anárquica, como antiarte. Mais atualmente, o Grupo Voina estremeceu a arte e a Federação Russa, que nunca haviam visto algo assim desde o fim da URSS (1991). No Brasil, a pichação se materializa de forma mais massiva desde a ditadura militar. Porém, em 2008, na 28ª Bienal Internacional de São Paulo, ela invade o campo da arte, a ponto de virar um grande espetáculo, causar uma tensão nas instituições-arte e começar a gerar questionamentos quanto a sua função artística e de fenômeno cultural.

Aqui, o foco de atenção é no processo de fissura do picho no campo da arte e a então legitimação dessa expressão pelas instituições. A Pichação se caracteriza por uma expressão anárquica, transgressiva, marginalizada no âmbito social, porém tem sido absorvida pelo próprio sistema que a baniu. Neste texto, trato dos últimos eventos que colocaram a pichação no circuito institucional das artes como, o caso do Centro Universitário Belas Artes (SP), os ocorridos na Galeria Crivo, também as 28ª e 29ª edições da Bienal Internacional de São Paulo e a sétima Bienal de Berlim.

Contudo, antes de expor os fatos institucionais, vamos fazer uma viagem no território histórico, semântico e etimológico da Pichação. O termo pichação deriva de piche, material que inicialmente era usado para praticá-la. A pichação também é encontrada escrita como 'pixação', com a letra x. A forma dicionarizada, escrita com ch, se refere ao ato de escrever dizeres de qualquer espécie em muros, paredes ou fachadas, de forma literal, usando letras dos alfabetos conhecidos. Já a forma escrita com x caracteriza-se pelo uso de letras criptografadas, característica de um movimento de 'pixação' de São Paulo [no Brasil], mas que se vê em várias cidades do mundo.

Desde a década de 1960, a pichação retornou no mundo. Maria Célia Antonacci Ramos (1993) compara o picho com pintura pré-histórica. Para ela, o grafite e a pichação são os registros gráficos mais antigos do homem. Como registro oficial, a pichação ganhou visibilidade nos protestos de Maio de 1968, em Paris. Na Alemanha o muro de Berlim começava a receber inscrições por volta de 1980. Quatro anos depois dos registros parisienses (de Maio de 68), irrompiam em Nova York pichações em paredes e muros das periferias e também nos trens dos metrô, isso por volta de 1972 em diante. No Brasil, nos movimentos de protesto à ditadura militar (1964-1985) já se viam pichações pelas ruas.

Pichação é uma palavra cheia de conotações pejorativas, associada à poluição visual, assim como o ato de pichar implica em crime. *A priori* pichação e grafite advêm da mesma raiz: são formas de intervenção urbana transgressivas.

Hoje isso mudou, pois o grafite já é legalizado⁷ por lei no Brasil, enquanto pichar é crime, conforme o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.

Isso significa que, no Brasil, a Pichação ocupa esse espaço dialético: de um lado é arte, manifestação cultural; de outro lado não é arte, seria vandalismo, crime expresso por lei. Para os pichadores e o movimento da Pichação, o picho constitui o ato de demarcar um território, manifestar-se politicamente contra o sistema econômico vigente ou algum governo, ou ainda vandalizar como uma forma de grito de liberdade. Ramos (1993, p. 28) escreve: “O proibido precede, necessariamente, a transgressão, mas a transgressão contribui para a afirmação do proibido, sem o qual ela própria não teria sentido”.

Na pichação não existe a obrigação de um gesto estético, nem em relação à forma ou conteúdo (mesmo que isso possa ocorrer). O conteúdo das pichações geralmente indica para o próprio nome do pichador, pseudônimos, apelidos, nome de gangs, frases poéticas ou de protesto, entre outros. Além de muros e paredes, é comum os pichadores grafarem suas mensagens em túneis e em topos de altos prédios, isso possui um caráter de grande risco, pois eles picham sem acessórios de segurança, arriscando a própria vida.

Ramos (1993, p. 58) identifica na Pichação a função metalinguística da linguagem, “pois é o código que se faz referente”. Dito isso, podemos pensar nas pichações que não entendemos o significado. Essas ‘Pixações’ estão criptografadas, operam através de códigos que os próprios pichadores criam. “A partir da composição de um alfabeto próprio, dá-se início a formação de uma identidade gerada em torno da constituição e concepção de vários estilos de letras e formas de assinaturas”, explica Zimovski (2017, p. 27). Esse estilo de ‘pixo’ codificado configura uma heterogeneidade visual ao movimento da ‘Pixação’, caracterizando uma unidade estilística, ao mesmo tempo que cada ‘pixo’ possui sua subjetividade inerente do autor.

⁷ § 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

A escrita da 'Pixação' tem características do *Hip Hop*, um movimento cultural que engloba música, dança, pichação e grafite, roupa e comportamento. Esses fatores constituem o conjunto de padrões de um certo grupo de pessoas que a *priori* estão à margem do principal modelo econômico estabelecido, “uma espécie de *habitus* marginal”, contextualiza Zimovski (2017, p. 29). Essa convivência subversiva gera conflitos no ambiente urbano, a qual Ramos (1993, p. 28) narra da seguinte forma: “Pichadores e grafiteiros, ao ocuparem os espaços sacralizados pela cultura, estão transgredindo as convenções e colocando em crise os aparatos da cultura”.

Esse *habitus* marginal que, aparentemente está fora dos padrões econômicos sociais, na realidade está dentro de um modelo macroeconômico, logo, faz parte do próprio sistema incluir e excluir, marginalizar e legitimar. O movimento do *Hip Hop*, por exemplo, que inicialmente nasceu na periferia, hoje se expandiu para todas as classes sociais, porém de forma consumível. A dinâmica dos sistemas (econômicos ou simbólicos) pode acontecer da seguinte forma: um movimento social marginal ou de contracultura tensiona o sistema, após, o sistema analisa o potencial espetacular e mercadológico e legitima o movimento. Assim, o sistema soluciona uma crise, inclui e valida uma linguagem então marginal, preserva sua identidade, mas pasteuriza o que pode ser um risco para o próprio sistema e transforma em produto. Assim funciona em uma escala macro, dentro de um sistema liberal.

Isso também acontece em uma escala micro, como nos sistemas simbólicos (religião, cultura, família). Relativizando para o sistema da arte, vamos analisar os eventos nos quais a Pichação tensionou o sistema da arte. Boris Groys (2015, p. 31-32) escreve que transgredir e desconstruir os limites institucionais do museu são “considerados atributo fundamental da arte contemporânea”. Esse novo discurso da arte contemporânea, o do tensionamento e transgressão, se valida pela perspectiva de que a arte contemporânea deve ser totalmente livre para se afirmar na vida real.

No cenário institucional da arte brasileira, os fatos que ocorreram no ano de 2008, envolvendo Pichação e instituições artísticas, viraram um marco para compreender a relação Pichação e instituição-arte. Em onze de junho de 2008 quarenta pichadores ocuparam o Centro Universitário Belas Artes e picharam a fachada e os espaços internos do local, incluindo as paredes de uma exposição que

acontecida. Esse ato foi o trabalho de conclusão de curso (TCC) de um dos pichadores, que também era aluno do curso de artes visuais da universidade, Rafael Augustaitiz. "Uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte", explicou ele para reportagem da Folha de S. Paulo.

Imagem 12 - Pichadores ocupam o Centro Universitário Belas Artes.



Foto da ação de Rafael Augustaitiz como trabalho de conclusão de curso no Centro Universitário Belas Artes. Fonte: <https://renatasim.files.wordpress.com/2008/06/choquephotos_03.jpg>. Acesso em: 12 jan, 2019.

Outro evento que virou notícia e inseriu o picho nos debates da arte contemporânea foi o caso dos pichadores que destruíram obras de uma exposição na Galeria Crivo. Essa galeria, situada em São Paulo, ganhou destaque quando em 21 de julho de 2008 cinco pichadores picharam sobre seis fotografias do artista Choque. Esse artista teve envolvimento com grupos de pichação de São Paulo, por quatro anos ele fotografou pichadores em ação, mas fazia anos que não fotografava mais sobre o tema e os trabalhos da então exposição eram sobre outro tema.

Foram grafadas em picho expressões como “a rua não precisa de você”, xingamentos como “impostor”, “safado” e a frase “Guigo eterno”, em referência a um pichador que morreu em 2010 ao cair de um prédio, enquanto Choque filmava em vídeo. Ele acredita que os ataques sejam pessoais por causa desse vídeo que acabou sendo divulgado na mídia. “Foi um ataque de censura ao meu trabalho. Foi anônimo e covarde. Não foi um ataque artístico, foi de ódio”, disse Choque à reportagem do R7. Os pichadores responsáveis pelo ataque, do movimento Pixo Manifesto Escrito (PME), afirmam que Choque violou os direitos de imagem dos pixadores, no entanto o fotógrafo disse que tinha as autorizações.

Imagem 13 - Foto mostra o resultado da mostra após pichação.



Pichadores do grupo PME picharam obras do artista Choque na Galeria crivo. Fonte: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/pichadores-destroem-obras-do-fotografo-choque-em-galeria-de-arte.html>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Em 26 de outubro de 2008 aconteceu o evento de maior magnitude envolvendo pichadores e uma instituição artística. Na abertura da 28ª Bienal Internacional de São Paulo um grupo formado por cerca de 40 pichadores pichou parte do segundo andar do pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera (SP). O andar

pichado foi deixado pela curadoria propositalmente vazio “uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam”, diz o texto de apresentação da edição, que ficou conhecida como Bienal do vazio, representando a crise que a instituição enfrentava.

Foram pichadas frases como: "Isso que é arte", "Abaixa a ditadura" e "Fora Serra", além dos nomes das gangues Susto, 4, e Secretos. A ação gerou grande movimentação da segurança e culminou na prisão de uma pichadora, Caroline Pivetta Mota (24). Ela foi processada, acusada de formação de quadrilha e crime contra a paz e ficou detida por 52 dias, “o maior período de detenção por pichação já registrado no país” (Zimovski, 2017, p. 47).

Imagem 14 - Pichação na 28ª Bienal de São Paulo.



Pichação na abertura da 28ª Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Amilcar Packer. Fonte: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal/fotos/4058>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Segundo notícia do Estadão, a curadoria do evento já esperava a ação dos pichadores e havia tomado algumas providências a respeito. Esse protesto foi uma continuidade de outros que ocorreram em 2008, informou Pivetta. Em artigo publicado na Folha de S. Paulo os curadores Ivo Martins e Ana Paula Cohen citaram que a imprensa e os canais de internet foram avisados algumas horas antes do

ataque acontecer e já estavam esperando por isso. O meio artístico culpou a instituição Bienal pelo ocorrido, alegando que o vazão da mostra havia convidado os pichadores para tal manifestação. Além do mais, os curadores concordaram que a pena de Caroline Pivetta foi pesada e inadequada.

Esses eventos citados se destacaram pois colocaram a pichação na agenda cultural. Nessas ações, o picho tensionou as instituições, mostrando seu caráter subversivo e transgressivo. A urbe (rua, prédios, muros, paredes, etc) é o território do movimento pichação. Contudo, ao entrar nos espaços sacralizados da arte (o cubo branco) de maneira inata, assim, anárquica, a pichação levantou questionamentos no campo da arte.

A Pichação e o pichador são objetos de pesquisas em áreas como a psicologia, a antropologia, a comunicação e a arquitetura. Na arte visual e na história da arte o picho entrou no cenário principalmente depois desses eventos, os acima citados e os próximos que irei apresentar.

Dois anos depois, em 2010, os pichadores que cometeram "vandalismo agressivo e autoritário", segundo palavras da curadoria da 28ª edição, foram então convidados para participarem como artistas na 29ª Bienal Internacional de São Paulo. A edição tinha como norte curatorial a questão política de maneira mais ampla, interpretando que toda forma de arte é política, já que pode alterar uma realidade. O curador-geral da 29ª edição, Moacir dos Anjos, em entrevista à Folha de São Paulo, entendeu a invasão dos pichadores na 28ª edição como um protesto decorrente de exclusão. "Se é verdade que houve infração de leis pelos pichadores, não existiu o esforço para entender o ocorrido", (Mena, 2010, não paginado).

A proposta da curadoria foi abordar o assunto Pichação com integridade, tanto por parte da curadoria quanto do movimento do picho, para que não houvessem danos em ambas partes. Cripta Djan (1984 -), um dos porta-vozes do movimento defendeu a proposta: "A pichação tem todo direito de ser reconhecida pelo circuito artístico. Apesar de ser feita de forma ilegal, ela exige técnica e talento. Os pichadores nunca tiveram instrução para pintar e desenvolveram uma forma selvagem de expressão" (Mena, 2010, não paginado). Contudo, o projeto da mostra dividiu opiniões no meio artístico, como contrariou a artista plástica Pinky Wainer:

"Como é que o conceito de arte muda a este ponto em dois anos?" (Mena, 2010, não paginado). Outro comentário, como o de Alexandre Orion (artista urbano), salientou que a legitimidade da Pichação foi justamente invadir a edição passada e que qualquer tentativa de incorporar e institucionalizar o picho seria frustrada.

Moacir dos Anjos, o curador da 29ª edição da Bienal de São Paulo, em entrevista à Folha de São Paulo, declarou que a intenção em incluir a 'pixação' {com x e não ch} na mostra não foi a de pedir desculpas, reparar algum erro ou cooptar o picho para evitar conflitos. Mas, sim, incluir esse movimento das ruas, que possui linguagem própria e atravessa os limites entre o que é arte e o que é política. Ele acredita que o motivo pelo qual os pichadores invadiram a 28ª edição foi por sentirem-se excluídos do meio institucional da arte. Disse também que, apesar da infração de lei cometida, a curadoria da Bienal não se esforçou em compreender a razão do ocorrido. Em relação ao projeto curatorial da 29ª edição, Moacir dos Anjos informou:

A aposta é na explicitação de questões, não no oferecimento de respostas fáceis. E como as questões precisam ser melhor formuladas tanto por nós, pertencentes ao chamado 'campo da arte', quanto pelos pixadores, nosso empenho é demonstrar que a Bienal de São Paulo pode ser plataforma privilegiada para a formulação dessas questões. Se conseguirmos ao menos isso, acho que já teremos dado uma contribuição relevante para o início de um debate mais amplo e consequente sobre o assunto (MENA, 2010, não paginado).

Nesse processo de inserção legitimada do 'pixo' no campo da arte, através da 29ª Bienal de São Paulo, foi tomado cuidado para que o 'pixo' não fosse domesticado, "tornando-o algo passível de fácil inserção em um mercado sedento por novidades para serem vendidas", disse Dos Anjos (Mena, 2010, não paginado). O curador pensa que é papel de uma Bienal criar fissuras entre o que é arte e o que pode ser arte e enfatiza que picho é arte e é política. Nessa questão, o ponto de interrogação que fica é em relação à própria autonomia marginal do 'pixo', assim, ao ser exposto numa galeria ou numa Bienal, o 'pixo' permanece sendo arte (entendendo-se como arte subversiva das ruas e não institucional)?

Foi nesse lugar interrogativo que a Bienal inseriu a pichação. Pois, se o que faz o picho ser 'pixo' é justamente seu caráter antiartístico, o que acontece ao ser trazido para dentro do espaço disciplinado, higienizado e institucional do campo da arte? Nesse aspecto, a pichação perde sua potência original ou torna-se registro de alguma coisa? Levando em conta que, por uma perspectiva legalista, a pichação é crime (uma das características que a torna singular), a validação dessa arte marginal por parte de uma grande instituição a coloca em um lugar dialético: seria a legitimidade de uma ação criminosa ou artística?

Compreendendo essas delicadezas conceituais o campo da arte, representado pela curadoria da Bienal nessa ocasião, tomou cuidado nessa travessia da pichação para dentro de um sistema simbólico, de forma que não fosse uma passagem da rua para o museu. Dessa forma a Bienal e os pichadores convidados, exporam material documental (fotografias, vídeos de ação de pichadores e material impresso com a caligrafia do pixo). "Afinal de contas, se a gente pedisse uma parede para pichar iria ferir a nossa ideologia: pixo é a transgressão. É se apropriar de espaço público sem aval de ninguém. Seria antiético da nossa parte querer fazer alguma coisa lá dentro", afirmou Djan Ivson (que assina como Cripta Djan), ao G1 (Tomaz, 2010, não paginado).

O trabalho exposto na bienal, chamado "Pixação SP", teve assinatura conjunta dos pichadores Rafael Guedes Augustaitiz (pseudônimo Pixobomb), Choque Focus Adriano e Cripta Djan. Essa foi a solução em conjunto que acharam para que o movimento não perdesse sentido, como reforçou Cripta Djan ao G1 (Tomaz, 2010, não paginado):

Da forma que estamos na Bienal é a correta. Não queremos muro autorizado para pichar lá dentro. Optamos por um trabalho documental. A forma de levarmos a pichação é documental. Se tivesse aval da curadoria para pichar lá dentro seria representação estética da pichação. Picho é arte conceitual.

Imagem 15 - Reprodução do trabalho "Pixação SP", exposto na 29ª Bienal de São Paulo.



Cripta Djan na 29ª Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Daigo Oliva/G1. Fonte: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-vo-ltar-bienal.html>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

Em outra ocasião, na 7ª Bienal de Berlim (2012), que tinha como título *Forget fear* (tradução: esqueça o medo), o movimento Pichação foi inserido na pauta do universo institucional da arte alemã. Representado por um grupo de pichadores (Cripta Djan, Biscoito, William e R.C), eles foram convidados para dar um workshop no evento e duas palestras nas universidades de *Berlim Freie Universität* e *Universität der Kunst*. Durante o workshop os pichadores decidiram transgredir a área branca reservada para a pintura. Eles escalaram e picharam a igreja histórica *St. Elisabeth Kirche*, local onde estava sendo ministrado o workshop. “Não tem como dar workshop de pichação, porque pichação só acontece pela transgressão e no contexto da rua”, disse Cripta à Folha de São Paulo.

Imagem 16 - Pixador Cripta Djan atira tinta no curador da Bienal de Berlim após ter sido molhado pelo mesmo.



Fotografia do fato na Bienal de Berlim. Foto: Miguel Ferraz. Fonte: <<https://jornalggn.com.br/cultura/a-polemica-entre-os-pixadores-de-sp-e-a-bienal-e-berlim/>>. Acesso em: 22 fev. 2019

A ação gerou uma confusão entre os organizadores da Bienal de Berlim e os pichadores. A polícia foi chamada e no meio da discussão o curador Artur Żmijewski jogou um balde de água em Cripta Djan, que revidou com um jato de tinta spray amarela.

Imagem 17 - A curadoria da 7ª Bienal de Berlim tratava sobre arte e política.



Pixadores escalando e pichando igreja tombada na Bienal de Berlim. Fonte: <<https://www.obrasilcoms.com.br/2013/05/por-que-levar-o-pixo-brasileiro-para-a-bienal-de-berlim/>>. Acesse em: 20 jan. 2019.

A curadoria da 7ª Bienal de Berlim, assinada por Artur Żmijewski, com participação de Joanna Warsza e integrantes do Voina, buscou um formato de conceito curatorial para além da produção *mainstream* da arte contemporânea e da cultura. O interesse da mostra era fortalecer o impacto social da arte e dos artistas para manifestar sua responsabilidade em relação aos processos de mudança social. Essa edição foi vista como uma exposição que negociou a arte como uma ferramenta de transformação social, por apresentar iniciativas abrangentes de influência diretamente na política.

O debate acerca da questão envolve tanto problemáticas legais quanto próprias do movimento da Pichação. No evento, os pichadores foram convidados para ensinar a pichar, e foi isso o que fizeram ao pichar ilegalmente a igreja, mostraram o que é a Pichação. O vínculo entre a Pichação e o campo da arte, através dos exemplos citados, demonstra o quanto o picho é um movimento de

resistência em sua natureza transgressora e que o sistema da arte ao ter incorporado os pichadores buscou respeitar isso.

A pergunta que fica latente é: o campo da arte incorporou a 'Pichação' ou os 'pixadores'? Fica claro que, quando convidados os pichadores não picharam, eles expuseram registros do 'pixo'. Podemos pensar que os pichadores foram, sim, aderidos pelo campo da arte, mas que a Pichação (ou 'Pixação') não se deixou legitimar. Nesse movimento a Pichação englobou uma nova superfície, o cubo branco. Se antes o território do picho delimitava as paredes, muros, túneis e prédios do espaço público urbano, agora também está dentro das instituições da arte.

O fenômeno da Pichação tensiona o âmbito do que é público e do que é privado. O pichador ao pichar o espaço urbano está ressignificando a arquitetura deteriorada pelo tempo, como sendo uma forma de expressão coletiva que possui forte impacto social e estético. Frank Popper em "*Arte, acción y participación*" (1989), traz a arquitetura como produto da cultura. Conforme esta vai se degradando perde-se qualquer significação social original. A presença da arte urbana restabelece essa significação. Já em outros espaços, as manifestações visuais urbanas surgem como uma reação ao entorno urbano sórdido. Dessa forma, as estruturas físicas e tangíveis, entendidas como arquitetura, condicionam nosso comportamento como indivíduos e como coletivo, dando forma e conteúdo cultural ao nosso entorno urbano.

É inegável que uma nova arquitetura urbana apareceu juntamente com a arte de rua. Popper (1989, p. 261) utiliza como sinônimo dessas novas expressões o termo "arte popular", que é o resultado de certa noção de criação coletiva. Em relação à definição de arte popular compreende-se:

De fato, seria necessário especificar, cada vez que se utiliza este termo, que se trata da arte do povo, em oposição às elites cultivadas, as classes sociais dirigentes, aos sábios, aos letrados, ou se trata-se da arte de um povo, em oposição aos povos que a rodeiam, ou de uma arte característica de uma etnia ou de uma civilização. Também poderia ser a arte dos não-artistas, a arte daqueles para quem a criação artística não é uma atividade especializada, nem uma ocupação profissional declarada; [...] (POPPER, p. 261-262, tradução nossa).

Baudrillard (1996) em “A troca simbólica e a morte” faz uma análise do Grafite e da Pichação em um capítulo. Para ele essas manifestações são resultado da segregação urbana em guetos e periferias. Nesses lugares marginalizados o sistema se reproduz não apenas economicamente e espacialmente, mas também através de signos e códigos, pela destruição simbólica das relações sociais.

Para o autor esse fenômeno é uma consequência da expansão urbana, à imagem do próprio sistema econômico, e se comunica com o entorno através da eliminação da sociabilidade, assim, os signos surgem como intermediários. Se antes a cidade era o lugar da produção e exploração industrial, hoje ela é, diz Baudrillard (1996, p. 100), “prioritariamente o lugar de execução do signo como de uma sentença de vida ou morte”. Nessa concepção, a cidade torna-se o espaço das trocas simbólicas e o sistema desempenha outro papel. Agora ele pode desconsiderar os parques industriais e as relações sociais de mercado, mas não pode abrir mão do urbano como espaço/tempo do código, porque o código é a própria definição de poder.

Nesse cenário, a Pichação surge como uma reafirmação de identidade individual e coletiva, territorializando o espaço urbano, exportando a periferia para outras zonas da cidade, tornando-se um padrão, inclusive, entre aqueles que não são marginalizados e sendo parcialmente aceita. Sua inserção no território da arte começou a se popularizar quando artistas vindo da arte de rua entraram para o circuito institucional como, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat.

Nesse processo da Pichação (periferia-urbe-arte-institucionalização) é como se a pichação deixasse de legado para o campo da arte sua estética, mas não sua poética. Ela entrega para o sistema da arte sua imagem, sua representatividade, porém não a sua produção, o ato de fazer, a poética. Em uma linguagem semiótica a pichação está no campo da arte como representante e não como representado. Parece que no campo da arte o picho está como símbolo, não como objeto. Ao entrar no espaço institucional da arte a pichação deixa seu [“ser” e vem como “ente”]

⁸.

⁸ HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

Neste segundo capítulo tratamos dos objetos de pesquisa, o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação. O objetivo foi expor o surgimento desses movimentos em um contexto primeiramente externo e subversivo ao campo da arte e depois como foram incorporados ao campo e quais foram as consequências da institucionalização. Nesses quatro objetos estudados percebe-se em comum um tensionamento ao universo simbólico da arte e uma mudança de paradigma do campo, associadas à estética, à poética e ao discurso da arte.

4 Estética: história, ciência e regime

Este capítulo trata da história da estética na Pré-história, na Antiguidade, na Idade Média, no Renascimento, na Modernidade e na Contemporaneidade. Foi feito um recorte dos principais autores e teorias que marcaram a evolução da estética no Ocidente. O objetivo do capítulo é apresentar a história da estética Ocidental e relativizar com a autonomia do campo da arte. Se o valor estético é um dos critérios utilizado pelo campo da arte para legitimar uma obra, aqui também pretendo compreender como o regime estético se transforma e valida obras que estão fora do campo.

4.1. Estética da Pré-história à Modernidade

O termo estética apareceu no século XVIII com Baumgarten (1714-1762) e designava apenas uma teoria da sensibilidade. A estética sempre esteve associada à reflexão filosófica, à crítica literária e à história da arte. Além do mais, tornou-se uma ciência, um campo do conhecimento, que transborda tanto para a filosofia quanto para a história da arte. A estética possui juízos de valor, os quais mudam com o espaço/tempo e são determinados, também, por valores morais e políticos.

Apesar da palavra estética ter surgido no século XVIII, o autor Raymon Bayer (1995) considera que ela sempre existiu, mesmo na Pré-história e a considera como uma reflexão sobre a arte. Contudo, se considerarmos que o conceito de arte surgiu no Renascimento, então, poderíamos pensar que seria uma reflexão sobre imagem e objetos étnico-culturais. Aqui, vamos considerar o ponto de vista do autor, para quem toda imagem e objeto produzido por uma civilização é obra de arte e possui valores estéticos, podendo-se extrair disso uma ciência da arte. É importante ressaltar que a história da estética de Bayer é uma narrativa Ocidental.

Os testemunhos materiais que os nossos antepassados distantes da Pré-história deixaram, nos leva a crer que o Homo Sapiens pré-histórico tinha sentido das formas, dos volumes e das cores e obedecia normas das representações animais, humanas ou simbólicas. Um dos caracteres da arte Pré-histórica é o realismo, comum nas representações de animais em pinturas

rupestres. Essa arte figurativa tem sua fonte na imitação, na mimese, e tem origem baseada na realidade e no místico.

Na Antiguidade, a doutrina mais antiga corresponde a um período mitológico-poético e sucede a este a metafísica e a cosmologia; depois vem Sócrates e a Maiêutica. O método mitológico-poético, segundo Bayer (1995), é representado pela tradição dos poetas que exaltam o mundo e suas belezas. Hesíodo trata da beleza exterior: traços e cores. Ele define como belo aquilo que tem harmonia e se dedica a beleza da mulher, referenciado na figura de Afrodite.

Em Homero (o qual não se sabe se existiu) o belo é a natureza, o líquido do mar, as fontes, as flores, os animais, o corpo humano, etc. É interessante a relação entre o belo e o bem na Antiguidade. O belo está relacionado com a visão, enquanto que o bem tem relação com a utilidade. Nesse período a presença da estética está tanto na poesia como na vida. Com o tempo aparece a tragédia grega, a qual reconcilia o trágico destino do homem com a ciência.

A metafísica (da Antiguidade) parte da existência de uma realidade superior para conceber a aparência sensível material. Pitágoras “é o criador duma espécie de linha de bela vida mais do que de pensamento”, cita Bayer (1995, p. 32). O autor diz que toda a filosofia de Pitágoras é uma estética. É o ápice do formalismo, do número e da medida. É este o momento dos grandes pensadores como, Platão e Sócrates. Este último chega à concepção de que a beleza quando se associa com o valor moral é beleza moral e não física. Ele conclui que a beleza em si não existe sem estar vinculada ao útil.

Platão (427-348 a. C.) não se dedicou propriamente à estética, mas sua metafísica é estética por ela mesma, escreve Bayer (1995). A contribuição de Platão é o conceito do belo, a qualidade do belo e não caracterizar as belas coisas. Se para Platão o que importa são as ideias, porque a realidade é uma cópia imperfeita delas, para Aristóteles a ideia não tem existência em si, o que importa é a realidade. Da mesma forma, Bayer (1995) defende que a filosofia de Aristóteles é estética. Aristóteles fala de uma doutrina técnica das artes, do belo moral, do belo formal e da poética do trágico.

Esses pensadores serviram de referência para a estética dos epicuristas e dos estóicos. Os primeiros se norteiam na moral (o bem é o prazer e o mal é a dor), no caráter da sensação em oposição à razão, ao se tratar de arte. Para os estóicos, o bem é a própria razão e a moral é estética. Eles associam uma vida moral à arte e a virtude como a arte da vida.

A estética da Idade Média (séc. V a XV) tem sua referência em Plotino, para o qual a estética torna-se teologia. Neste momento a estética grega é substituída pelo pensamento do cristianismo e a ideia essencial é justificar a fé. Santo Agostinho (354-430) preocupou-se com a questão do belo e escreveu livros que se perderam. São Tomás de Aquino escreveu que alguns objetos nos agradam e outros nos desagradam, isso é causado por nossas faculdades.

Nós percebemos as formas sensíveis das coisas pelo senso comum, diziam os escolásticos. O domínio do belo nos causa um prazer sem desejo e começa quando aprovamos as formas que vemos. S. Tomás considera como belo supremo o belo da alma. Ele associa o belo e o bem da seguinte forma: enquanto o belo não suscita desejo o bem sempre suscita desejo. Na Idade Média a arte era norteada por obrigações de ordem propriamente jurídica. A criação das obras de arte da Idade Média não é livre, da mesma forma que a estética, elas seguem juízos utilitários.

Os estetas da Idade Média dedicaram-se à uma divisão das artes. Os escolásticos dividiram as artes em sete categorias, as artes teóricas: dialética, lógica e gramática; e as artes práticas: aritmética, música e gastronomia. Essa divisão prevaleceu até o séc. XII. Hugues de Saint-Victor concebeu um sistema das artes hierárquico, assim, em baixo as artes-ofícios reguladas por estatutos jurídicos e no alto a contemplação.

Entre ambas encontra-se uma série de escalões, uma ascensão em sete graus: a admiração das coisas que vem da consideração da matéria, da forma, da natureza, das obras produzidas pela natureza, das obras da indústria, das instituições humanas, das instituições divinas (Bayer, 1995, p. 94).

Vale ressaltar que na Idade Média não há estética propriamente dita, assim como na Antiguidade. O que existe são escritos sobre o belo e o bem. Nessa época

a arte coaliza-se com o ofício e com a contemplação divina. Diz o autor (1995, p. 95): “O belo é constantemente atraído para a teologia e a teoria da arte é constantemente atraída para a técnica”. Nesse momento histórico o artista é um artesão como, Giotto (1266-1336) e Cennino Cennini (1360-144) e a arte tem uma função educadora, principalmente em relação à tradição cristã.

Avançamos para o Renascimento, que na Itália é dividido em dois momentos: o Quattrocento (século XV) e o Renascimento do século XVI. Em Florença, novas descobertas técnicas levaram a pintura a sair de um estado primitivo. O cenário é de novas descobertas científicas, as quais guiam a arte do arcaísmo para o classicismo.

A arte começa a se tornar autônoma e laica. O ensino parte dos mestres e não mais dos teólogos e artesãos. As imagens produzidas neste momento são naturalistas, representativas e realistas, porém de um realismo idealizado. Os principais artistas do momento são Masaccio (1401-1428) e Botticelli (1444-1510).

O Renascimento italiano do século XVI é definido por Bayer (1995, p. 102) da seguinte forma: “A estética do Renascimento italiano do século XVI é caracterizada pela descoberta do indivíduo: o *uomo singolare*”. Na estética dessa época não se encontra mais o elemento religioso, mas um composto de elementos físicos, psíquicos e intelectuais. “Penso, logo existo”, escreveu Descartes. Na estética do Renascimento a beleza sensual é a manifestação mais alta da arte e a arte não é apenas um meio pedagógico, como era na Idade Média.

A arte produzida no Renascimento é o aparecimento da arte em si, da arte pela arte. Na arte pré-renascentista a personagem é estática, as figuras estão em posturas sem movimento. Esse é o problema que o classicismo vai buscar resolver: o movimento. Na arte pré-renascentista não existe composição e organização dramática, as figuras aparecem justapostas. No classicismo renascentista a composição conduz todas as estéticas e a unidade define o belo.

Bayer (1995, p. 104) afirma que: “O que representa sobretudo a passagem do primitivo ao clássico é a preocupação e a conquista de certos sistemas de exigências técnicas”. A arte chamada de primitiva é propositalmente inverossímil, ou seja, não busca representar a realidade. Ao contrário, é a arte do Renascimento, que busca mais do que a realidade e chega ao idealismo. Esteticamente falando, o belo

ideal. Na passagem do primeiro para o segundo Renascimento, os principais artistas são, Rafael (1483-1520), Miguel Ângelo (1475-1564), Ticiano (1477-1576), Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519).

Alberti é o primeiro teórico do classicismo e sua estética é uma estética da perfeição. A estética de Da Vinci é composta de sensualidade mística. Para ele a arte deve imitar a natureza ou substituir a realidade por um ideal. Ele acredita que o artista é mais interessante que a própria obra. Relembrando, a estética do primeiro e do segundo Renascimento na Itália se caracteriza pela imitação da realidade e também pelo idealismo dela, pelo movimento das formas, pela composição, pelo claro-escuro e pela perspectiva.

A arte espanhola foi fortemente influenciada por elementos nacionais e orientais. No meio do espírito Renascentista, enquanto toda a Europa renunciava a Idade Média, a Espanha mantém familiaridade com esta época. Na Espanha “o platonismo foi o fruto duma erudição sem suco e o alimento de espíritos medíocres”, define Bayer (1995, p. 125).

Nada se compara ao que causou a obra de Santa Teresa de Ávila, onde prevalece a mística, o drama, uma vida de exclamações. Apesar da influência italiana, o Renascimento na Espanha tem um sentimento religioso predominante, as telas geralmente possuem fundo sombrio, céu carregado e paisagens com uma atmosfera atormentada e caótica. Os principais artistas do período são El Greco e Velázquez.

O classicismo foi a estética do século XVII francês e tomou proporções para além da arte, sendo um estado cultural da época. É o século do racionalismo puro. Segundo Bayer (1995, p. 129) não existe na história ocidental nenhum século que tenha sido tão racional. “Para os artistas e os estetas do século XVII, a arte e o belo, consistem essencialmente na representação mais direta, mais pura, mais clara e mais distinta da verdade [...]”. Todo o século XVII no Ocidente é dominado pela concepção francesa de arte e pelo racionalismo estético.

Neste período a arte estava subordinada a regras e a lei estava a serviço do rei e da religião. Era uma arte moralizadora quanto a temática e associava-se à Antiguidade clássica e à Antiguidade cristã. “O estilo nobre, grave e majestoso está

impregnado de ordem, de medida, de regra, de razão”, explica Bayer (1995, p. 130). Os grandes pintores clássicos franceses são Poussin (1595-1665), Lorrain (1600-1682) e Puget (1622-1694).

Vamos lembrar que nesse período as belas artes não eram autônomas. Por isso, a estética da arte plástica e da arte literária era muito semelhante. Existia uma direção a manter, compreende Bayer (1995, p. 132): “A esfera estética não é só uma esfera do sentimento intelectual; o racional desempenha nela um papel considerável com leis, grandes leis, que é preciso seguir”.

O mais reconhecido teórico do século XVII é Descartes, para o qual a imitação da verdade é uma missão moralizadora da arte e a razão o seu instrumento, assim lê Bayer (1995). No século XVII, predominaram as ideias cartesianas e a estética cartesiana, que consistia em “uma estética racionalista com identificação do domínio do belo e do verdadeiro. O próprio prazer dos sentimentos obedece já a leis e é por consequência racional” (Bayer, 1995, p. 137). Para além da filosofia, a estética é também considerada nos campos da óptica e da acústica.

Como vimos, a filosofia do século XVII se baseia nos grandes problemas do pensamento, nas questões religiosas e no problema moral. Dessa forma, o sujeito do século XVIII, na Inglaterra, vai colocar em prática essas ideias. Francis Bacon (1561-1626) qualifica a poesia como algo divino e sobre a beleza considera que as melhores proporções não devem ser conformistas.

Thomas Hobbes atribui à poesia a imaginação e John Locke acredita que o espírito se manifesta através das sensações, que constituem as ideias. George Berkeley (1684-1753) escreveu sobre a noção de beleza, que é uma elaboração racional, assim, não o percebido, mas o concebido. Esses são os principais pensadores do século XVII na Inglaterra, que contribuíram com escritos sobre a poesia, a sensação e o belo.

O século XVIII foi o século da razão, mas em um sentido diferente, não mais embasado na crença, mas sim no espírito crítico e na certeza. Se reconheceu que a tradição estava cheia de erros e o papel da razão era produzir um novo conhecimento da verdade. Bayer (1995) considera que a estética propriamente dita surge com os autores a partir do século XVIII.

Em 1741 o francês Padre André (1675-1764) publicou o “Ensaio sobre o belo”, uma doutrina completa sobre o belo, que seria a estética acrescentada à metafísica e a moral. Ele divide o belo em belo sensível e belo inteligível. Para ele o belo está associado à natureza e, em outro caso, à um sistema de maneira prática das artes.

Outro filósofo que refletiu grandes questões da estética foi o abade Du Bos (1670-1742), escrevendo sobre os princípios que fundam nossos juízos artísticos e a forma de apreciar e explicar uma obra de arte. Para ele o fim da arte é agradar e a melhor forma de julgar uma obra de arte é através do sentimento e não da razão. Outro autor, Diderot (1713-1784), publica o “Dicionário das artes e ciências”, além de outras obras estéticas, que têm como ideia essencial a imitação da natureza pela verossimilhança. Para ele “a arte não é com efeito a imitação exata, mas a transposição dum modelo ideal que nos causa prazer” (Bayer, 1995, p. 164).

A estética Alemã do século XVIII sofreu influência do racionalismo francês e do sensualismo inglês durante a primeira metade do século. Depois de 1756, afirma Bayer (1995), os estetas alemães criam suas próprias ideias a partir destas apropriações. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foi um influente da filosofia europeia do século XVIII. Todo o seu trabalho filosófico é estético e construído sobre a noção de belo. Ele aplica o conceito da forma à criação artística, o qual tem um lugar importante na estética. Também trata dos fins e dos meios, que na arte são bastante diferentes e ligados pela técnica artística. Leibniz descobriu a região da estética que seria a da percepção confusa da perfeição.

A estética alemã do século XVIII é construída sobre uma percepção confusa; Bayer (1995, p. 176) comenta: “Não só a contemplação estética é conhecimento confuso, como os próprios prazeres se reduzem a fenômenos intelectuais confusamente conhecidos”.

Pensando em Eras históricas, começamos com uma apresentação das imagens Pré-históricas e adentramos na Antiguidade, fazendo uma leitura da produção imagética e étnico-cultural dessa época. Com a queda do Império Romano e o estabelecimento da tradição cristã a Idade Média surge com uma arte bidimensional e de função pedagógica. O período do Renascimento nos apresenta

com a definição de arte e a partir daqui temos os primórdios de um campo da arte e o início da Modernidade e do sujeito moderno. Até aqui não existe estética propriamente dita, mas fundamentos do belo, da moral e das sensações que são relativizados como estética e integram a ciência da arte.

4.2. Estética sistematizada

Por uma questão terminológica organizei este subcapítulo, pois a partir daqui a ciência do belo foi separada ao que se tem como nome estética. Da formação da palavra à sistematização, vemos como a estética transformou-se em disciplina acadêmica e conquistou sua autonomia. Partimos do século XVIII até o século XX, focando nos principais estetas e suas doutrinas, segundo Bayer (1995).

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) é “o primeiro esteta a ter um dogma da beleza estética e a separar a ciência do belo, a que dá o nome de estética, das outras partes da filosofia” (Bayer, 1995, p. 180). Ele elaborou o domínio próprio da estética, dividindo-a em estética teórica e estética prática. A primeira estabelece o que é a beleza e é definida como a ciência do conhecimento sensível. A segunda é um estudo da criação poética, onde encontra-se algo de orgânico, a sensibilidade, os sentidos (visão e audição).

Immanuel Kant (1724-1804) separa os objetos como, os objetos privilegiados (os organismos) e os objetos belos (as obras de arte). Kant trata do sentimento do belo, que é um sentimento de juízo. Diante do objeto belo a imaginação ou a intuição apreende o objeto, mas não decifra o seu conceito, porque no juízo de gosto só o prazer imediato importa. O juízo estético é um dilema: ou é um sentimento ou um conhecimento, mas pode também resultar da harmonia das faculdades. Ele criou uma dialética do juízo estético, a qual tinha como tese que o juízo de gosto não se embasa em conceitos, se não poderia-se discutir o assunto. Já a antítese diz que o juízo de gosto se baseia em conceitos, sem os conceitos não se poderia nem discutir.

A resolução dessa antinomia é que o juízo de gosto se baseia em um conceito, porém este conceito é indeterminado, “a saber o de um substracto

supra-sensível dos fenómenos”, sintetiza Bayer (1995, p. 200). Assim, não seria possível haver uma ciência do belo. Bayer (1995, p. 201) faz a seguinte leitura disso: “As belas-artes só conhecem uma maneira (*modus*) e não um método (*methodus*)”. O prazer estético exige da imaginação e do entendimento e se caracteriza por um prazer sensível e intelectual. O belo é aquilo que produz um prazer universalmente compartilhado. Kant criou a teoria do sublime que, assim como o belo, se baseia no juízo de gosto. No entanto, enquanto a essência do belo reside nas formas, o sublime excede. O belo está no objeto; o sublime no sujeito.

Na estética inglesa do século XVIII, David Hume (1711-1776) contribuiu com a dialética do belo e do útil. Para ele o sentido da beleza está dependente da simpatia. Um objeto que tende a dar prazer sempre é belo e todo objeto que dá pena é desagradável. A imaginação também depende do nosso sentimento de beleza, dando assim a relação entre imagem, imaginação e impressão. “As sensações, na sua imediatidade, são assim, pelas ideias gerais das coisas, parte integrante dessa suputação imaginativa do útil”, diz Bayer (1995, p. 227) sobre a estética de Hume. Aqui, o centro do problema estético é o prazer, que nesse sentido está relacionado com a imediatidade da intuição sensível.

Adam Smith (1723-1790), no seu tratado “Natureza da Imitação”, aborda as artes de imitação, a beleza absoluta e a beleza comparativa. Nas belas-artes a imitação está na semelhança com um outro objeto. Mas, a disparidade entre o objeto imitante e o objeto imitado podem aumentar os méritos da arte. Smith trata da análise da relação do belo com as aparências do útil. Ele reconhece que a utilidade é uma das principais fontes da beleza e que a comodidade presente nas produções de arte é muitas vezes mais valorizada que a utilidade proposta.

A produção da estética inglesa do século XVIII expandiu-se para uma teoria das artes plásticas. Shaftesbury desenvolveu uma teoria social da arte, que resumia as belas-artes em liberdade. Assim, o desenvolvimento das artes depende de um regime político e estrutura social. “As grandes épocas da arte são o fruto sempre renascente do liberalismo e da liberdade de expressão do artista”, analisa Bayer (1995, p. 239). Shaftesbury também se dedicou a uma teoria técnica das artes plásticas que tem como princípio que um quadro deve ter uma unicidade, um

organismo perfeito e completo. As coisas devem “ajustar-se e concordar numa ordenação geral que fixe a cada parte a sua devida e verdadeira proporção, o seu ar, o seu caráter”, resume Bayer (1995, p. 240).

A estética francesa do século XIX trouxe algumas teorias estéticas. O Romantismo se opunha ao racionalismo extremo. A arte está na vida dos povos, depende do clima, da história, da cultura, dos costumes, da religião. A estética eclética de Victor Cousin (1792-1867) determina que o objetivo da arte é produzir a ideia e o sentimento do belo, “elevant a alma até à beleza ideal que é Deus”, escreve Bayer (1995, p. 266).

As doutrinas sociológicas da arte sintetizam a arte pela arte, assim, a arte diz tudo, inclusive a si mesma. Se até então a arte dizia alguma coisa, a partir de agora ela também se diz, ou seja, começa a se fechar no seu próprio campo. Aqui já existe uma consciência coletiva do gênio e a estética é a do conteúdo.

Hippolyte Adolphe Taine (1823-1893) desenvolve um método naturalista, no qual aplica às ciências morais (estética) o determinismo das ciências naturais. Para explicar uma obra de arte ele utiliza a teoria dos meios, ou seja, é um meio moral que age sobre a obra de arte (o estado dos costumes). O problema é mostrar a dependência da obra de arte, que não é algo isolado, mas depende de um conjunto sistemático de conexões e também de uma época.

A gênese da obra de arte explica-se essencialmente pela tese geral da teoria dos meios que, imediatamente, reaparece e que tem de ser demonstrada: a obra de arte é determinada por um estado geral do espírito e dos costumes. É sempre o clima moral (BAYER, 1995, p. 272-273).

O fator determinante no nascimento de uma obra de arte é como o mecanismo da seleção natural, porém é uma seleção do clima moral. Para Taine a arte se determina por um estado dos costumes (características de uma época, lugar, escola) que “age por meio de um sistema de barreiras, por canalização e por paragem”, assim expõe Bayer (1995, p. 273) fazendo uma análise da obra “*Philosophie de l’art*”, de Taine.

Toda a segunda metade do século XIX é dominada pelo naturalismo e simbolismo. Baudelaire é o principal poeta e crítico que sustenta a concepção de beleza. Em todos os tempos e em todos os povos houve a definição de belo. Baudelaire acredita que todo o sentimento estético carrega algo de eterno, transitório, absoluto e particular. Ele era favorável da autonomia da arte, acreditava que a arte deve estar acima de tudo, até da moral. Assim como o belo, a arte está ligada à ideia de abstração e de fé.

O grande movimento do romantismo também influenciou a estética alemã do século XIX. Em reação ao racionalismo crítico e intelectual o romantismo é um apelo ao sentimento. A estética de Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) aparece como um suplemento da política e da nova moral. O belo é autônomo e para existir em um objeto é preciso que haja técnica. O que causa a beleza é a liberdade e representamos a condição da nossa liberdade na técnica.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) acredita que a arte é a manifestação ou aparência sensível da ideia (platônica) e a estética é uma ciência da arte vinculada a um processo dialético e metafísico. Para ele, a ciência da arte é possível não por causa do sensível, mas sim devido o símbolo. Segundo a leitura de Bayer (1995) pode-se resumir a concepção do belo de Hegel em três teses: a obra de arte é criação humana e não produto da natureza; é feita para os sentidos humanos, e toda obra de arte tem um fim em si. A estética de Hegel é dividida em estética geral, que compreende o estudo do belo artístico e a relação do ideal com a natureza e com os instintos artísticos. Na distinção da arte em três idades (arte simbólica, clássica e romântica). E no sistema das artes, que tem nas suas leis o ideal e o espírito absoluto que se realizam nos materiais.

Na doutrina da arte de Arthur Schopenhauer (1788-1860) existe uma teoria das cores, que é o ponto de partida para a teoria dos sentidos. Ele constrói sua doutrina do belo sobre a teoria das Ideias. “Pelo facto de cada coisa exprimir uma ideia, resulta que cada coisa é bela”, (Bayer, 1995, p. 317). Outro filósofo alemão, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) diz que a arte tem relação com a vontade de poder, funciona como afirmação da existência e estimulante do sentimento de vida. O objeto de arte é como ao da moral e da ciência: procura deixar a vida mais

intensa. De acordo com Nietzsche, uma civilização se exprime pela sua arte e um estilo artístico pode ser a expressão de uma cultura, assim como dar unidade às manifestações da vida de um povo.

Na Rússia, Liev Nikoláievich Tolstói (1828-1910) faz uma revolução na estética, apontando que o critério da arte não é o belo. Definir a arte pela beleza que agrada é um falso critério. Para Tolstói a beleza não pode servir de base para definir a arte, assim, o prazer é apenas um elemento acessório. Ele classifica a arte em “falsa arte” e “arte verdadeira”, esta última tem como característica desempenhar um papel na humanidade.

No século XX a história da estética pode ser distinguida em dois períodos: o primeiro que vai até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) “e o segundo, que parte do momento da Libertação de 1945”, assim define Bayer (1995, p. 387). No primeiro período a estética se consagra como o espaço do espírito, é um momento racionalista com um método rígido. Em consequência dos fatos e das novas condições de vida, no período da Libertação aparece uma espécie de confusão das doutrinas e dos gêneros.

Em 1920 foi criada a disciplina de Estética e de Ciência da Arte, na Sorbonne, ministrada por Victor Basch, que via na estética uma ciência autônoma com seus métodos. Para ele, a atitude estética é um ato de associação afetiva. Outro intelectual do século XX que contribui para o campo da estética foi o francês Paul Valéry (1871-1945). Nele a estética encadeia-se com a filosofia, a política e a moral. Para Valéry a existência da estética enquanto ciência é uma dúvida. “As artes existem apenas pelas obras e pelos artistas, e a arte não é uma ciência”, essa é a leitura que Bayer (1995, p. 390) faz da estética de Valéry.

Aqui estética é o nome genérico para o conjunto de doutrinas e métodos que se ocupam da arte. Valéry faz uma distinção entre as estéticas. A estética clássica, que existe mesmo sem nenhuma obra de arte; a estética histórica, a qual procura sua origem nas artes, e a estética científica, que estuda e analisa as obras de arte, assim como sua reação no espectador. Valéry diferencia uma estética (estudo das sensações) da poiética (ideia geral da ação humana). Seu ponto de vista é prático: a

utilidade da estética é ajudar no gozo de uma obra de arte ou auxiliar a melhorar a criação de uma obra de arte.

Continuando com os principais estetas do séc. XX, Charles Lalo (1887-1953) contribuiu com uma estética sociológica, assim “há uma concretização sociológica das condições sociológicas da arte: as realidades psicológicas são virtualidades estéticas até que o factor social faça delas realidades estéticas” (Bayer, 1995, p. 396). Lalo tinha uma concepção vitalista de arte, a qual considera como única arte verdadeira a própria vida.

Na Alemanha do século XX a tendência geral foi a separação da estética da ciência da arte e da filosofia da arte. Para Bayer (1995) esta tendência veio do fato de que gradativamente a estética abandonou o domínio metafísico para se aproximar do domínio experimental e psicológico, a subjetividade. A estética alemã seguiu diferentes correntes de pensamento, como a tendência fenomenológica, que reconhece a impressão sensível ou a sensação, levando em conta o valor do belo e a estrutura do devir histórico. Outra tendência é a psicológica (a qual associa-se à etnologia, à etnografia e à sociologia) e implica na transferência dos sentimentos do sujeito para o objeto.

A estética da URSS do século XX se caracteriza por uma doutrina simbólica e uma tendência oficial a qual todas as obras de arte passam por considerações do governo. Nesta última, diz Bayer (1995), nenhuma liberdade é dada ao artista, apenas existem encomendas feitas pelo Estado. Essa sujeição, a arte ao serviço, é típica de regimes marxistas, que hoje é combatida por muitos artistas. “Na estética marxista são as condições de vida que determinam os sentimentos, e os sentimentos não são, eles próprios, senão os reflexos da nossa vida econômica”, analisa Bayer (1995, p. 437). Na criação artística marxista o artista deve levar em conta que o objetivo é a vida política e não a liberdade individual.

Hoje, a estética é uma ciência autônoma independente da filosofia. A arte inicia sua jornada autônoma com a distinção entre arte e artesanato, através do racionalismo, da integração científica e com a definição de arte. Em outro momento a arte começa a se separar da literatura no que condiz ao seu conteúdo. Com a estética ocorreu semelhante fato, por um tempo ela dedicou-se da mesma forma à

arte, à literatura, à moral, ao belo e às sensações, depois ela foi se fechando em seu próprio campo e passou a falar de si. O regime autônomo da arte compreende, então, a todo esse período no qual a arte olhou para si mesma e analogamente foi sujeito para outros campos, um dos principais a estética. Dessa forma, por uma metodologia hermenêutica (leitura específica de obras que tratam de arte), fizemos essa viagem pela história da estética.

4.3. Estética Contemporânea

Para começar a falar em uma estética contemporânea, olhando do campo da arte, demarcamos conceitos que servem como um fundo teórico, a saber: “pós-modernidade” e “pós-autonomia”. Partimos do olhar do campo da arte pois a estética por si só é uma ciência autônoma. A pós-modernidade é um período histórico (segundo minha bibliografia inicia por volta de 1950) e importa aqui estudá-la porque é englobada pela contemporaneidade. Já a pós-autonomia, interessa ser pesquisada pois, é um regime da arte que versa sobre a relação do campo da arte com outros campos do conhecimento, assim, a pós-autonomia da arte representa uma continuação da autonomia da arte, ambos, conceitos satélites desta dissertação.

Perry Anderson (1999) em “As origens da pós-modernidade”, juntou vários autores para postular o que é pós-modernidade. Para a maioria dos autores, o início da pós-modernidade aconteceu por volta da década de 1950. A emergência desse período está relacionada a contingência de um novo momento do último capitalismo, o multinacional ou de consumo.

A pós-modernidade tem como estratégia desconstruir o modernismo, não para fechá-lo, mas para abri-lo, reescrevê-lo e abrir seus sistemas fechados (como as instituições de arte). O autor cita Lyotard, o qual vincula a chegada da pós-modernidade ao surgimento de uma sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento tornara-se a principal força econômica de produção.

Em comparação com a modernidade, se nos tempos modernos a ciência dispunha de um privilégio imperial sobre outras formas de conhecimento, agora, na

pós-modernidade a ciência é apenas uma rede de linguagem dentre outras. Foi um novo fenômeno discursivo chamado de “teoria” que foi responsável pela diluição das antigas divisões das disciplinas. Essa organização do campo intelectual demonstrava uma ruptura mais concreta com o modernismo. A época moderna foi a do gênio inigualável, dos movimentos coletivos com características estéticas próprias como: o Simbolismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo, etc. Eram tempos de demarcações precisas, cujas fronteiras eram demarcadas por meio de manifestos. O embrionário sistema das artes moderno se constituía também através dos estilos das vanguardas, ou seja, os movimentos fundavam circuitos de galerias próprias a eles.

No desenrolar da história, o sistema das artes moderno avança em direção à um sistema pós-moderno. A partir dos anos de 1960/1970, (segundo Bulhões, 1990) a qualidade e o valor das obras são definidas por estruturas institucionais, onde acontece a produção, a distribuição e o consumo de arte. Com isso, se reconhece que os critérios ou valores de legitimação se estabelecem através de um sistema de relações entre indivíduos e instituições. Em relação ao princípio do sistema das artes pós-moderno Anderson (1999) nota sua oscilação discursiva. Então, enquanto no início do sistema das artes pós-moderno o cinema estava incluído, mais ou menos uma década depois, por volta de 1990, já existia outro enunciado sobre sistema das artes, no qual o cinema não faz parte.

Nesse momento pós-moderno, os discursos relacionados com o campo cultural passaram por uma implosão própria. Anderson (1999, p. 73) cita uma das mudanças práticas desse momento:

As disciplinas outrora bem separadas da história da arte, da crítica literária, da sociologia, da ciência política e da história começaram a perder os seus claros limites, cruzando-se em investigações híbridas e transversais que não mais podiam ser facilmente situadas num ou no outro domínio.

O campo intelectual e a arte pós-moderna surgem para enterrar a arte e a história da arte. Vinculado a isso estão os estudos da pós-história, que determinam que a história não possui mais uma narrativa linear contínua. Se antes todos os fatos

históricos culminavam em um discurso cumulativo e cronológico, agora com a pós-história compreende-se que os eventos aconteceram e acontecem de forma anacrônica e o que leva-os ao conhecimento são também questões políticas.

No campo da arte, por exemplo, Andy Warhol inserido na *Pop Art*, criava simulacros que negavam a condição expressamente estética, colocando uma pedra sobre a história tradicional da arte. Isso gera perguntas como: então, agora o que qualifica o que é arte? Qual a diferença entre uma mercadoria de supermercado e uma exposição artística?

Uma característica do pós-moderno é que ele instaurou o domínio das imagens. Deu voz a minorias humilhadas e revolucionou o pensamento sobre o poder, o desejo, a identidade e o corpo. O pós-modernismo denota um período histórico onde ocorreu a descolonização. Demarca o início do pensamento pós-colonialista, que está centrado em uma identidade desvinculada dos padrões eurocêntricos, e que reflete uma realidade do mundo contemporâneo.

Anderson (1999, p. 139) escreve que “o pós-modernismo surgiu como um dominante cultural em sociedades capitalistas de riqueza sem precedentes e com índices bastante elevados de consumo”. Essa afirmação do autor reproduz majoritariamente a realidade dos países desenvolvidos. Nessa época, o Brasil era reconhecido como um país subdesenvolvido, e os artistas se voltavam criticamente contra essa vertente, como pode ser visto nos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape.

Pós-modernismo pode ser definido como uma ruptura com o campo estético do modernismo. Em relação com o tempo, o pós-modernismo argumenta que a nossa é uma era da morte do sujeito e da perda de narrativas mestras. Também é compreendido como um conflito entre velhos e novos modos e como uma crise da autoridade cultural.

O pós-modernismo está preocupado com a desconstrução da tradição e com uma crítica das origens, não o retorno a elas. A arte pós-modernista, explica Foster (1983), é concebida em termos de estrutura, não pelo meio, mas orientada em termos culturais. No campo da arte, o pós-modernismo opera não em ordem à

transcender a representação, mas em expor o sistema de poder que autoriza certas representações, invalidando outras.

Uma consequência do pós-modernismo para a cultura é que a partir dele ficou difícil delinear uma linha que separe a antes chamada arte maior de uma arte pop. No território epistemológico, o pós-modernismo contribuiu com uma mudança em categorias relacionadas à gênero e discurso, o que podemos chamar de transdisciplinaridade, quando uma obra literária, por exemplo, ultrapassa as bordas da catalogação e pode ser enquadrada em várias categorias.

Tratando do individualismo como uma ideologia, o pós-modernismo assume duas posições: uma diz que havia algo de individualismo na idade clássica do capitalismo competitivo, quando a burguesia emergia como classe social hegemônica. Outra, de vertente pós-estruturalista, acredita que nunca houve um sujeito individual autônomo. Esta última, seria uma construção filosófica e cultural para persuadir as pessoas de que elas têm uma identidade pessoal única.

Segundo Jameson (1983) o que nós temos que reter do pós-modernismo é um dilema estético. Se a experiência e a ideologia de uma personalidade única formou a prática estilística do modernismo clássico, a qual está acabada e feita, então é de se esperar o que os artistas e escritores do atual momento estejam supostos a fazer. Temos que levar em conta os setenta, oitenta anos de modernismo clássico. A partir de então, existe outro senso de como os artistas serão capazes de criar novos estilos, existe um número limitado do que pode ser inventado, pois a maior parte do que poderia ser pensado ou criado já foi feito. O autor cita duas características do pós-modernismo, são elas: “a transformação da realidade em imagens, a fragmentação do tempo em séries de presentes perpétuos” (Jameson, 1983, p. 125).

Passamos agora para o outro conceito que acredita-se ser importante para compreender a estética contemporânea: a definição de “pós-autonomia”. Segundo Néstor García Canclini (2012, p. 24) o termo arte “pós-autônoma” ocorre quando a arte se une a outros campos.

Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a

práticas baseadas em contextos até chegar a inserir obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética.

Para entender o que é uma arte pós-autônoma temos que rever o que é a autonomia da arte. Podemos considerar que a autonomia na arte começa mais ou menos ao lado da formação do campo da arte. Assim, o regime autônomo da arte é concebido no Renascimento e vai até o modernismo, construindo suas especificidades e formando seu próprio campo. Na modernidade a arte alcançou sua independência, muito em fator da transgressão como atividade artística. Canclini (2012) apresenta-nos, então, uma condição pós-autônoma da arte, que seria o momento em que a arte, depois de ser autônoma por especificidades próprias ao campo, começa a se estender para outros campos.

Os artistas, que tanto batalham desde o século XIX por sua autonomia, quase nunca se deram bem com as fronteiras. Entretanto, o que se entendia por fronteiras mudou. Desde Marcel Duchamp até o final do século XX, a transgressão foi uma constante na prática artística. Os meios de praticá-la, de certa forma, contribuíram para reforçar a diferença. A história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam (CANCLINI, 2012, p. 23).

Percebemos, então, a relação entre {campo, transgressão e autonomia}. Canclini (2012) acredita que hoje existem mais processos dentro e fora do campo, e em suas interações, que contribuem para a “desdefinição” da arte. Sobre os problemas relacionados com a validação de linguagens transgressivas, o autor acredita ser a distinção simbólica um dos motivos pelo qual estilos não pertencentes ao campo entram no campo. Pensando nos objetos de pesquisa deste projeto, observamos essa característica nos exemplos dados, pois todas as manifestações aqui estudadas entraram no campo das artes por sua distinção simbólica, a lembrar: o Salão dos Recusados, que foi o primeiro rompimento sabido na história da arte; o Dadaísmo, o qual foi um dos movimentos da vanguarda modernista mais subversivos; o grupo Voina que se distingue por sua transgressão poética e criminosa em um país fechado como a Rússia, e, aqui no Brasil, a Pichação se

movimenta das ruas para as instituições, de um lado sendo marginal e do outro ocupando um espaço simbólico.

Canclini (2012) confirma que a transgressão é visível nos momentos “utópicos”, onde a fronteira que separava os artistas das pessoas comuns ficou estreita. A noção de artista se estendeu a todos e a definição de arte a qualquer objeto. O autor cita como exemplo (2012, p. 23):

Nos momentos desconstrutores, esvaziou-se o conteúdo (as monocromias, de Malevitch a Yves Klein) ou diluiu-se o receptáculo (as pinturas que fogem da moldura: Pollock, Frank Stella). Para questionar os limites do gosto, Piero Manzoni levou às salas de exposição latas de ‘Merda de Artista’. “Outros urinavam ou se automutilam diante do público (os Acionistas Vienenses) ou irrompiam em museus e bienais com cadáveres de animais e cobertas ensanguentadas em tiroteios do narcotráfico (Teresa Margolles).

O autor se pergunta (2012, p. 24): “É destino do campo da arte ensimesmar-se no reiterado desejo de romper suas fronteiras e desembocar, como nestes dois últimos casos, em simples transgressões de segundo grau que não mudam nada?”. Porém, lembremos que não é função da arte mudar coisa alguma. Para Canclini (2012, p.31) agora a arte trabalha nos rastros do ingovernável, conforme cita:

Entre a inserção social inevitável e o desejo de autonomia está em jogo o lugar da transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido da iminência que faz da estética algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercadoria rentável.

Vários fatores contribuem para a inserção de linguagens não normativas da arte como, o estranhamento daquilo que não é próprio da arte, os *ready-made* e a espetacularização. Hoje a pergunta: o que é arte? foi substituída por: quando existe arte? Em uma perspectiva mais ampla, isso é possível por causa das teorias dos campos e sua autonomia. Hélio Oiticica já dizia que arte é aquilo que eu e você chamamos de arte. É essa tensão entre a arte institucional e a arte não sistematizada que gera interrogações nos espectadores e agentes do campo da

arte. Dessa forma, a arte deste século pode ser sistematizada ou não, as regras e institucionalizações da arte não são mais o fator de *status quo* (considerando arte como adjetivo)

Canclini (2012), que estuda a teoria dos campos, faz uma crítica a outro estudioso do assunto, Bourdieu. Para o primeiro, o segundo abrangeu de mais a concepção de campo e supôs que existem lógicas plenamente autônomas. Segundo Bourdieu, os campos da literatura e da arte se tornaram autônomos pela sua separação. Uma crítica mais recente questiona se a arte e a literatura trabalham agora estruturadas em campos autônomos. Isso é de fato questionável quando, por exemplo, se vai em uma exposição de arte contemporânea e encontramos livros de artista, compostos tanto por imagem quanto por texto e no entanto estão numa galeria. Hoje, se estuda para além da articulação interna dos campos artísticos, mas seus vínculos com mercados e modas, cujos objetivos são contrários à própria lógica das criações.

Uma reflexão sobre esses processos ocorre na corrente de historiadores e teóricos da arte que reformulam o campo artístico como cultura visual, um campo interdisciplinar, objeto dos estudos visuais. A história da arte tradicional vem perdendo lugar para uma história das imagens, ou seja, aquilo que vínhamos chamando de arte perde qualquer sentido, o que reforça a teoria de que a arte está morta. Isso anda em paralelo com a atual crise do saber, que se entende pela transcendência das normas fixadas pelos fundadores de cada ciência. Se junta a isso a contemporânea crise da realidade, que a crítica Argentina Josefina Ludmer evidencia como esse momento de confusão do real e da representação a partir da mídia e das redes sociais.

Canclini (2012) se dedica à estética não como um campo normativo, mas como um âmbito aberto em que ele busca formas de todo o tipo de função. Mais do que uma estética como disciplina, encontramos o estético como uma reflexão disseminada, que trabalha sobre as práticas ainda denominadas artísticas e que explora o desejo ou a vontade de forma. Ele concebeu o termo “estética da iminência”, dessa forma, a função da iminência está em uma revelação que não se produz e isso seria o fato estético.

A estética pós-moderna e a contemporânea nos deixa um paradoxo a respeito da arte: se tudo o que nos foi deixado é imitar estilos mortos e não há mais possibilidade de inovação, isso significa que a arte pós-modernista e contemporânea estão indo em direção a olhar a si mesma, mas de um novo jeito, já sabendo do conteúdo envolvendo a falha da arte e da estética, a falha do novo, o aprisionamento no passado.

Na atual situação da arte, uma dificuldade é estabelecer qual noção de arte ou de experiência estética deve ser escolhida e porque empregar uma específica entre as centenas existentes, pensa Canclini (2012). Em vista da proliferação de definições e dissidências, uma conclusão é nos desligarmos de qualquer teoria universalmente válida e nos resignarmos com relativismo antropológico, a nomear como arte aquilo que fazem aqueles que se chamam ou são chamados de artistas.

O autor se pergunta se existe uma estética pós-autônoma, pois o modernismo com seus vários movimentos esgotou a estética. Enquanto na modernidade existia um caminho a seguir de princípios estéticos, hoje, na contemporaneidade essa não é mais a preocupação da maior parte dos artistas. Assim, Canclini (2012) acredita que os teóricos da arte se distanciam das produções artísticas para criar possíveis teorias.

Em relação ao período moderno não existe mais um relato fixo, como se a estética não obedecesse mais a regras estilísticas relacionadas à forma. Os movimentos estéticos se direcionam à questões relacionadas à iminência e às relações sociais, toma o autor. A estética da iminência já foi exposta. Agora, seguimos para o que Canclini chama de movimentos estéticos relacionados às relações sociais, explicando pelos olhos de outro autor.

Nicolas Bourriaud (2009, p. 7) na obra “Estética Relacional” se dedica à obra de arte como interstício social, assim, a arte relacional é “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. A estética relacional se baseia em uma tradição materialista que tem como essência o conjunto das relações sociais. Essa proposta estética “atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna”. Bourriaud sustenta sua estética

relacional como uma teoria da forma. Na página dez do mesmo texto ele diz: “Não existem formas na natureza, no estado selvagem, porque é nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível”.

É possível aproximar o que Canclini (2012) chama de estudos visuais com o que Jacques Rancière (2012) nomeia de “imagens da arte”. A arte é feita de imagens, seja figurativa ou não. Para Rancière (2012, p. 15): “As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança”. Ele diferencia as imagens da arte da imageria social, que seriam todas as outras imagens que não são artísticas, logo, elas não produziram dessemelhança.

Jacques Rancière (2009) em outra obra intitulada “O inconsciente estético”, devota-se ao regime estético da arte, o qual se manifesta através da “palavra muda” (conceito utilizado por ele para designar imagem). O inconsciente estético está em um espaço entre a ciência positiva e a crença popular, ou o acervo lendário. O inconsciente estético “redefiniu as coisas da arte como modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa” (Rancière, 2009, p. 44).

O autor parte de figuras (em especial o mito de Édipo) para interpretar as formações da cultura. “Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (Rancière, 2009, p. 10-11). Ele faz uma interpretação analítica de textos de Freud para indicar o seu conceito central, o inconsciente estético.

A história da arte entendida pela visão de Freud torna-se algo completamente diferente de uma sucessão de obras e escolas. Rancière (2009, p. 46) narra da seguinte forma:

É a história dos regimes de pensamento da arte, entendendo-se por regime de pensamento da arte um modo específico de conexão entre as práticas e um modo de visibilidade e de pensabilidade dessa práticas, isto é, em última análise, uma ideia do próprio pensamento.

O autor, dessa forma, defende um regime de pensamento da arte, lembrando que é próprio do campo da estética pensar a arte. Assim, o inconsciente estético é um regime da arte. Destarte, o inconsciente estético está em um espaço entre o pensamento e o não-pensamento.

Retomando, então, neste capítulo vimos a história da estética, sua formação histórica e epistêmica, através de um ponto de vista Ocidental. Percorremos a estética na Pré-história, na Antiguidade, na Idade Média, na Modernidade. À partir disso, delimitarei outro subcapítulo por uma questão semântica, ou seja, quando surge uma estética propriamente dita. Para finalizar, nos dirigimos para uma estética contemporânea, selecionando as teorias que interessam ao trabalho.

5 CONCLUSÃO

Dado o exposto, comecei a pesquisa dedicando-me aos sistemas simbólicos e ao campo da arte. O objetivo do capítulo era compreender o campo e o sistema da arte. Portanto, vimos que o campo artístico começa a se autonomizar com a suspensão de certas singularidades entre pintores e escritores. As quais podemos citar: profissionais com universos sociais independentes; a separação das tradições literárias e artísticas pela divisão das competências e as necessidades econômicas divergentes.

Através do estudo dos sistemas simbólicos entendemos uma possível raiz constitutiva do sistema das artes. Os sistemas simbólicos reproduzem a cultura dominante e se estruturam por uma lógica de divisão, fornecendo significados por uma ordem de inclusão/exclusão. De forma mais simples, os sistemas simbólicos são o resultado de um agrupamento de símbolos por relações de poder. Entendido isso, podemos assimilar ao sistema da arte e deduzir que este se forma pela mesma lógica, por isso o sistema das artes é constituído por tais agentes e não por outros.

Consideramos que o campo da arte inicia sua formação na idade moderna, junto com seu próprio corpo de agentes, como a separação entre artesão e artista e a constituição de uma categoria distinta. Analogamente à formação vem a autonomia do campo, com a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, renunciando as exigências externas ao campo. O início da modernidade, o fechamento em suas próprias regras de validação e um circuito de produção e circulação foi o cenário que propiciou a autonomia do campo da arte.

Além disso, o meio artístico emergiu devido uma explosão de acontecimentos, como o rompimento de estruturas do meio acadêmico (exemplo o Salão dos Recusados e outras exposições alternativas), junto de um modo de percepção estético. Lembremos: a revolução estética que esses eventos causaram, foram o ponto de partida para as vanguardas modernas. Outros fatores são importantes para classificar os índices de autonomia do campo e do artista como, locais de exposição, instâncias de consagração, instituições de reprodução de produtores e consumidores e agentes especializados.

Ainda na tentativa de desmembrar o campo e o sistema da arte, adentrei nos territórios do discurso, do enunciado e da epistemologia. O propósito de investigar o discurso foi o de descobrir como se formam os enunciados de um sistema. Se conhecimento é discurso, aqui a epistemologia aparece como um grande campo que abarca as relações dos discursos.

Tendo isso, ou seja, sabendo da existência de um campo, dos sistemas simbólicos, e do discurso como uma célula epistemológica, queríamos saber qual a energia motora na formação disso. De acordo com o marco teórico, deduzimos que sejam as relações de poder e dominação. Outro conceito semelhante destacado é o de “poder simbólico”, que funciona como um vínculo entre os objetos dos sistemas.

O campo da arte reproduz a sua própria realidade através de mecanismos de dominação simbólica. Esse entendimento foi decisivo para a construção deste estudo, pois queríamos saber qual era a engrenagem por trás da legitimação de linguagens artísticas externas às instituições oficiais. Na leitura, chegamos ao desfecho que o dispositivo é a dominância.

Arrematado esse terreno teórico sobre campo, autonomia, sistemas e discurso, segui para os objetos de pesquisa: o Salão dos Recusados; o movimento Dadá; o grupo Voina e a Pichação. Esses exemplos foram escolhidos porque possuem caráter transgressivo e aconteceram fora dos padrões normativos das instituições oficiais da arte. Queríamos saber a história e como se manifestam esses objetos estudados, assim como seu tensionamento no campo da arte; como um sistema simbólico recebe esses tipos de linguagens subversivas e quais seriam os mecanismos de legitimação deste.

O Salão dos Recusados foi uma exposição que aconteceu paralelamente ao *Salon* de Paris, em 1863. Na mostra, foram expostas obras rejeitadas pela Real Academia Francesa, entre essas, trabalhos de Manet e Cézanne, que representaram um escândalo para os padrões da época. Mesmo com uma reação desfavorável o *Salon des Refusés* passou a ser um concorrente do Salão Oficial. Muitas exposições foram organizadas, como a dos impressionistas. A partir disso, o Salão dos Recusados tornou-se um marco para o surgimento da pintura modernista.

Este evento desdobrou-se em uma reformulação pictórica e num novo instrumento de apreensão da realidade. A partir daqui temos uma nova estética e poética, destinadas a mudar a relação do artistas com a realidade. Isso abriu portas para outras exposições independentes e também para um crescente mercado de arte específico.

Se o Salão dos Recusados deu partida para as vanguardas modernas, o Dadaísmo foi um movimento de subversão dentro do próprio movimento. Formou-se em 1916, no *Cabaret Voltaire*, e nomeava-se como um movimento antiarte, constituído por nomes como, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst e Emmy Hennings. Dadá conceitua-se no anarquismo, no *nonsense*, no acaso, e no protesto contra a burguesia e a arte tradicional. O Dadaísmo representa um estado transitório das artes, que não possuía características formais, mas se distinguiu por sua ética artística (negação e desconstrução de todos os valores).

O Dadaísmo inseriu novas linguagens artísticas, além da pintura e escultura, como a poesia, a música, manifestos e outras ações letárgicas, que hoje poderiam ser chamadas de *happenings* ou performances. Essa vanguarda anárquica também gerou uma mudança na consciência do tempo, que se expressa nas metáforas da vanguarda. Mas, provavelmente a mais significativa contribuição Dadá seja o *ready-made*, de Duchamp, que provocou um contraprojeto na forma de pensar a arte.

O grupo Voina, da Rússia, destaca-se por ações que ficam entre a arte contemporânea e a desobediência civil. Neste estudo consideramos várias ações e percebemos que o coletivo é o único conhecido até hoje que faz esses tipos de intervenções no país. A arte russa sempre foi controlada pelos regimes soviéticos e atualmente continua sendo atacada. Se a radicalidade da vanguarda russa (entre 1970 e 1980) estava na ruptura estética e narrativa, o grupo Voina surge pioneiramente na contemporaneidade subvertendo, também, para além das fronteiras da arte.

Meu último objeto de estudo, a Pichação, foi escolhida por sua característica que está entre ação cultural e ato marginal. O foco está no processo de fissura do picho no campo da arte e a então validação dessa expressão pelas instituições. Para

isso, transitamos dois caminhos para chegar onde gostaríamos: de um lado estudamos a história, epistemologia e etimologia do picho; do outro investigamos os eventos onde pichação e instituição de arte se encontram.

Não há dúvida que a Pichação (ou 'Pixação', na linguagem dos 'pixadores') seja um fenômeno cultural. Mas, pelos exemplos, percebemos que a Pichação trouxe divergência e uma dialética ao transferir-se do campo da cultura para o campo da arte. A divergência seria a própria condição subversiva e criminosa do picho. Enquanto a dialética seria a questão da legitimidade da pichação enquanto obra de arte.

Avançamos para o terceiro capítulo, o qual ocupa-se da estética. Esta ciência da arte foi escolhida por uma justificativa hermenêutica, ou seja, através da leitura bibliográfica observei que a estética tem sido uma das áreas mais afetadas pelas expressões transgressivas. Para assimilar essas mudanças, exploramos o campo da estética de três formas: através de sua história (da Pré-história à Modernidade); através de sua sistematização em disciplina e ciência e, através de sua narrativa contemporânea.

Encontramos os primeiros traços estéticos nas formas representativas da Pré-história, que continuam conteúdo mimético e místico. Na Antiguidade ocorre uma doutrina do belo, do bem, da moral e da poética. A estética da Idade Média norteia-se por uma tradição cristã e os objetos ditos artísticos seguem uma ordem e um juízo utilitário, assim, a principal função das imagens desse período é a educação. Compreendemos a modernidade na arte a partir do Renascimento, que tinha características estéticas autônomas como, a naturalidade, a representatividade e o realismo idealizado.

Nos dirigimos para o que eu penso ser uma estética sistematizada, entendida pela origem do termo e da disciplina estética, criada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). A partir deste momento a estética passa a ter domínio próprio e a se encaminhar para a formação de um campo autônomo. A arte também passa por um momento de especialização e predominava principalmente o academicismo. Até o surgimento das vanguardas modernas, que causaram uma ruptura no universo artístico. Vimos que desde as vanguardas (séc. XX) a

transgressão é um código estético, que opera desconstruindo conteúdos, diluindo distinções e questionando os limites do gosto.

Ambas, arte e estética, instituem-se em seus próprios regimes. A arte desobriga-se da literatura e a estética das obras de arte. As vanguardas constituem-se em um sentido antiestético e progridem em uma sucessão de estilos com ideais próprios.

Seguimos dissertando em direção à uma estética contemporânea. Destacamos dois conceitos: “pós-modernidade” e “pós-autonomia”. O primeiro para compreender um período histórico, que se desenrolou no que chamamos de contemporaneidade e deixou um dilema estético. O segundo refere-se à definição de Canclini (2012) para um atual regime da arte (pós-autonomia), que tem seu campo relacionado a outros.

A estética contemporânea vem reformulando o campo artístico como cultura visual, reformulando a hipótese de que a história da arte estaria morta e hoje poderíamos falar em uma história das imagens. Canclini (2012) acredita na estética como um âmbito aberto e esgotado. Ele concebeu o termo “estética da iminência”, onde o fato estético está em uma revelação que não se produz. O autor também cita outro movimento estético que se direciona à questões ligadas às relações sociais.

Nisso, reconhecemos outro conceito, o da “estética relacional”, fundamentado por Nicolas Bourriaud (2009). Ele define a arte relacional como aquela baseada em interações humanas e no contexto social. Observamos esse perfil estético especialmente em dois dos objetos de pesquisa: o grupo Voina e a Pichação.

Na sequência, identificamos outro regime estético, ou, regime de pensamento da arte, escrito por Rancière (2009) e nomeado de “inconsciente estético”. Este termo se manifesta nas imagens e figuras do consciente e do inconsciente. O autor mergulha em textos de Freud e nos traz de legado uma leitura das obras de arte por seu conteúdo e não somente pelas formas.

Por fim, essas escolhas teóricas alegam-se na interpretação da formação, da práxis e do exercício, do campo, dos sistemas, do discurso e da autonomia da arte, (sendo o poder e a dominância a energia motora e a transgressão a ignição). Delimitado o encadeamento entre campo, sistemas, arte transgressiva e estética,

chegamos ao quociente que esses vínculos ressignificaram o universo da arte. Com tal força que mudou o discurso da arte, assim como o regime estético da arte {ou o regime do pensamento da arte}.

Retomando as questões da pesquisa, este estudo localizou que o campo da arte começou a se formar no século XVI, em conformidade com sua autonomia. As causas desse acontecimento aludem para a distinção entre artesãos e artistas e o fechamento desses últimos em um campo, capaz de legitimar suas próprias especificidades, renunciando as influências externas. Definiu-se que campo da arte e sistema da arte são conceitos correlatos, que designam às relações entre indivíduos e instituições que produzem, colocam em circulação e consomem objetos artísticos, definidos como arte pelos próprios agentes, em determinada época.

O estudo respondeu também que os sistemas simbólicos funcionam através de uma aplicação sistemática de um princípio de divisão e dessa forma organizam a representação do mundo natural e social. Já sistemas discursivos são entendidos como um aglomerado de sequências linguísticas. As relações discursivas oferecem aos discursos os objetos dos quais ele se refere. Assim, através destas práticas (simbólicas e discursivas) formam-se os enunciados dos sistemas, interligados pelas relações de poder.

Ainda respondendo às questões de pesquisa deduziu-se que, os exemplos de arte transgressiva surgem sempre em contrariedade aos padrões acadêmicos. O passo seguinte do sistema das artes é legitimar essas expressões transgressivas, seja por uma questão de dominância ou de espetacularidade mercadológica. Observa-se que, nos momentos onde há intersecção entre o sistema das artes e exemplos de arte transgressiva (exemplo o Salão dos Recusados, o movimento Dadá, o grupo Voina e a Pichação) há uma mudança real entre aqueles que legitimam o que é arte, assim como uma alteração no paradigma do que é arte para uma época, tanto quanto uma ressignificação discursiva e simbólica do sistema.

6 REFERÊNCIAS

AKINSHA, Konstantin. Art in Russia: Under Attack. *Artnews*, 2009. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2009/10/01/art-in-russia-under-attack/>>. Acesso em: 12 jan 2019.

APPLE, Caroline. Como protesto, pichadores invadem galeria e destroem trabalho de fotógrafo: “foi um ataque covarde”. *R7*, 2015. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/sao-paulo/como-protesto-pichadores-invadem-galeria-e-destroem-trabalho-de-fotografo-foi-um-ataque-covarde-23072015>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Metafísica: livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 8. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. tradução de Maria Lúcia Machado. - São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____, Pierre. *O poder simbólico*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BRASIL. *Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Descriminaliza o ato de grafitar*. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, DF, 25 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acesso em: 08 fev. 2019.

BULHÕES, Maria Amélia. et al. *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAFÉ FILOSÓFICO CPFL. *Crise nas instituições*: André Martins. 27.09.2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yLz56S_bFmU&t=167s. Acesso em: 28 set. 2018.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COHEN, Ana Paula; MESQUITA, Ivo. Caso Caroline: algumas questões não consideradas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1812200818.htm>>. Acesso em: 15 fev 2019.

COSTA, Nataly. Grupo invade galeria e destrói obras na Vila Madalena. *Veja*, 2015. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/grupo-invade-galeria-e-danifica-obras-na-vila-madalena/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

CRIMP, Douglas. On The Museum's Ruins. In: _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press, 1983. p. 43-56.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DÊ A CORTINA DE FERRO! OU GLÓRIA AO PEIXE DOURADO! NOVO GRUPO DE AÇÃO ESCANDALOSA GUERRA. *Live Journal*, 2008. Disponível em: <<https://plucer.livejournal.com/128862.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. tradução Estela dos Santos Abreu. Contraponto Editora, Rio de Janeiro, 1997.

EM MEIO AO VAZIO, BIENAL FOI ALVO DE CRÍTICAS EM 2008. *Folha.com*, 2008. Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/12/31/em-meio-ao-vazio-bienal-foi-alvo-de-criticas-em-2008.jhtm>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

EMERGENCY - EXPLOSION OF STATE AND POPULAR RACISM FOLLOWS MOSCOW BLASTS. *History Archives*, 1999. Disponível em: <<http://www.hartford-hwp.com/archives/63/333.html>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. R.J., São Paulo: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago, 1923.

FUGITIVE RUSSIAN PROTEST ARTIST, NOW PUTIN SUPPORTER, SEEKS ASYLUM IN EUROPE. *Radio Free Europe*, 2016. Disponível em: <<https://www.rferl.org/a/fugitive-russian-protest-artist-putin-supporter-seeks-asylum-europe/28009295.html>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

GASTARBAYTARKA. *Banning of clubs*, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfCTdH_AsyI>. Acesso em: 15 jan. 2019.

GUALDA, Pedro. A polêmica entre os Pixadores de SP e a Bienal de Berlim. *Jornal GGN*. 22 jun. 2012. <<https://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/a-polemica-entre-os-pixadores-de-sp-e-a-bienal-de-berlim/>>. Acesso em: 18 out. 2018.

HABERMAS, Jürgen. Modernity - An Incomplete Project. In: _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983. p. 3-15.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HAUSER, Ana. *A linguagem plástica do inconsciente*. São Paulo: Ática S.A, 1994.

INSTITUTO CPFL. *budismo e modernidade no século XXI, com Joaquim Monteiro*. 28.09.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=G9tLVuGZL1A&t=5682s>. Acesso em: 03 out. 2018.

JAMESON, Frederic. Postmodernism and Consumer Society. In: _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press, 1983. p. 43-56.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 6ª ed. Editora Nova Fronteira S.A - Rio de Janeiro, 1964.

LOBSTEIN, Dominique. *Impressionismo*. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2010.

LOPES, Débora. Os pixadores e o fotógrafo Choque falam sobre o ataque da semana passada. *Vice*, 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9jk/ataque-pixadores-choque>. Acesso em: 14 fev. 2019.

LUCIE-SMITH, Edward. *Visual arts in the twentieth century*. Laurence King Publishing. London. 1996.

MENA, Fernanda. “Pixo” na Bienal de São Paulo provoca racha nas artes. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2010. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-pr-ovoca-racha-nas-artes.shtml>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

MENA, Fernanda. “‘Pixo’ questiona limites que separam arte e política”, diz curador da Bienal de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 14 abr. 2010. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml?mobile>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORGIA ASSUSTADORA NO MUSEU BIOLÓGICO. *LIVEJOURNAL*, 29 fev. 2008. Nova ação do grupo de arte Guerra. Disponível em: <<https://plucer.livejournal.com/55710.html>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

OWENS, Craig. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. _____. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983. p. 57-82.

PAULO, Paiva Paula. Pichadores destroem obras do fotógrafo Choque em galeria de arte. *G1*, 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/pichadores-destroem-obras-do-fotografo-choque-em-galeria-de-arte.html>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

PERRY, Anderson. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

PETER, Tom. Art shock troops mock Russian establishment. *Reuters*, 2008. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-russia-art/art-shock-troops-mock-russian-establishment-idUSL1650947620080723>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

PETER, Tom. Photographer's blog: Witness to Pussy Riot's activist beginnings. *Reuters*, 2012. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-blog-pussy-riots/photographers-blog-witness-to-pussy-riots-activist-beginnings-idUSBRE87F0PW20120816>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

PICHAÇÃO NA BIENAL DE BERLIM: ARTE OU CRIME? *Folha de São Paulo*, São Paulo 14 abr. 2012. Disponível em:

<<http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>>. Acesso em: 23 fev. 2019

POPPER, Frank. *Arte, Acción y Participación: el artista y la creatividad hoy*. Madri: Akal, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite Pichação & Cia*. São Paulo: PUC-SP, 1993. 150 pág. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RUSSIAN ART GROUP VOINA BURNS POLICE CAR ON NEW YEARS EVE (VIDEO). *Huffington Post*, 2012. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/2012/01/02/russian-art-group-voina-burns-police-car_n_1179812.html?ec_carp=6469301483603785504>. Acesso em: 18 jan. 2019.

SEMELER, Alberto. *Pintura-tridimensional: fantasmas reciclagens*. Porto Alegre, 1995. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS).

THE VOINA GROUP: "P. VERZILOV AND N. TOLOKONNIKOVA ARE PROVOKERS, WHO PASS THEMSELVES OFF AS THE VOINA GROUP". *Free Voina*, 2011. Disponível em: <<http://en.free-voina.org/post/11432689542>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

VOINA. *Wikipedia*, 2018. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Voina>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

VOINA IN ST. PETERSBURG: THE DICK OF THE MATTER. *Artnet*. Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/brown/voina4-29-11.asp>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

'WE'LL CONTINUE TO FIGHT, NO MATTER WHAT THE VERDICT'. *Spiegel*, 2012. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/world/interview-with-husband-of-pussy-riot-member-nadezhda-tolokonnikova-a-849730.html>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. *Escrita subversiva: a pixação paulistana e o campo da arte*. 2017. 116. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS).