> Pensar as escritas da arte como escritas de si: Sobre a crise das narrativas na história da arte e as possibilidades que ela oferece ao sujeito que narra

> Thinking art writing as self writing: On the crises of narratives in the history of art and the possibilities that it offers to the subject that narrates

por Tais Cardoso

É Mestre em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: taiscardosoh@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6337-8850.

Resumo

Neste artigo, traço um breve panorama da crise das narrativas na história e na crítica de arte para pensá-la a partir de uma perspectiva do sujeito que narra. Trago os princípios que fundamentam a história da arte, a crítica de arte em sua origem, para atentar ao momento em que, através de Marcel Duchamp, a escrita realizada pelos artistas ganha uma nova qualidade e um outro tipo de legitimidade e dá início a um borro nas separações sugeridas pela narrativa moderna – expressão e produto, subjetividade e objetividade, privado e público. Por fim, na impossibilidade de uma escrita que alcança a universalidade, sugiro pensarmos as narrativas da arte junto ao conceito de escritas de si, de Michel Foucault.

Palavras-chave: História da arte. Crítica de arte. Escritos de artista. Escrita de si.

Abstract

In this article, I outline a brief overview of the crisis of narratives in history and in art criticism in order to consider it from the perspective of the subject that narrates. I bring the principles that underlie the history of art and the art critic in its origin to focus on the moment in which, through Marcel Duchamp, the artists' writings gain a new quality and another type of legitimacy, and start a blurring in the separations suggested by the modern narrative – expression and product, subjectivity and objectivity, private and public. Finally, assuming the impossibility of a sort of writing that reaches universality, I suggest to think of art narratives as being close to Michel Foucault's concept of self writing.

Keywords: Art history. Art critic. Artist writing. Self writing.

> Artigo recebido em 27.09.2018 e aceito em 24.12.2018

Em *Fim da história da arte?* – lançado pela primeira vez em 1983 e relançado dez anos depois, já sem o ponto de interrogação que transportava a condição de dúvida –, o historiador alemão Hans Belting argumenta que a história da arte que vinha sendo contada, e que se apresentava como universal, era na realidade feita unicamente de uma perspectiva europeia e ocidental.¹

Belting chama a atenção para como a escrita da história não existe exclusivamente a serviço de si mesma, de maneira independente do mundo ao seu redor, como nos é conveniente acreditar, mas é uma expressão do seu presente, de uma discussão específica que acontece no momento em que ela está sendo escrita. Por isso, muitas das ideias dos historiadores da arte, em sua gênese, estavam em diálogo com um ideal coletivo de modernidade e inseridas “[...] na *imagem abstrata* de uma história da arte que segue o curso da lei natural, assemelhando-se nisto à auto compreensão dos artistas, que, como sempre faziam, queriam conduzir uma arte objetiva e universal para o futuro”². Essa vontade de universalidade e objetividade desencadeou um processo de escrita da história que é muito mais próximo do de construir “a ficção de uma história da arte comum, que vive, porém, da falsificação ou do nivelamento dos processos históricos reais”³.

O historiador salienta ainda que a teoria e a filosofia da arte não se encontram numa posição diferente da história em sua crise. Enquanto a primeira está distribuída em tantas especialidades e grupos e tem mais a dizer sobre a própria disciplina do que sobre a arte em si, a segunda, relacionada à estética filosófica, foi parar nas mãos de especialistas que escrevem sua história mas não apresentam nenhum projeto inédito. A falta de uma teoria geral, para Belting, faz com que “os artistas reservem-se o direito de uma teoria pessoal que expressam em sua obra”⁴.

¹ Hans Belting, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, 2006.

² Ibidem, p. 74, grifos do autor.

³ Ibidem, p. 97.

⁴ Ibidem, p. 43.

Junto a essa perspectiva de construção de conhecimento a qual Belting critica há o fundamento da crítica kantiana que formatou o sujeito do conhecimento adequado à modernidade. Conforme o crítico Fernando Cocchiarale, se esperava que esse sujeito atuasse como uma espécie de agente da verdade, senhor de sua subjetividade. Esse ideal de sujeito vinha acompanhado das esferas indispensáveis à configuração do pensamento moderno que repousam na separação entre expressão e produto, subjetividade e objetividade, privado e público.⁵

Os artigos “Transformações na esfera da crítica”⁶, de Sônia Salzstein, e “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”⁷, de Mônica Zielinsky, trazem reflexões que podem ser entendidas em continuidade com o que foi esboçado acima. Zielinsky relata que foi no século XVIII que o crítico de arte se tornou o profissional responsável por defender ou recusar as obras de arte e os artistas, atuando como uma espécie de juiz. Enquanto aos estudiosos da academia caberia uma discussão em nível teórico mais abstrato, o crítico de arte e, posteriormente, as exposições firmadas no século XIX ficariam encarregados de desenvolver uma extensão pública da arte, com juízo de valor e funcionando como uma atividade do domínio da intersubjetividade – uma espécie de contrato simbólico entre as instâncias privada e pública da própria arte.⁸ Já Salzstein chama a atenção para como a crítica de arte deveria ser feita por um sujeito autorreflexivo e com vontade cognitiva. Um sujeito com pensamento autônomo, capaz de resistir a coações externas, dotado de uma capacidade de apreensão do geral e de uma totalização do seu objeto.⁹ É ponto comum entre as autoras questionar em que medida seria possível, ainda, nesse amplo e fragmentado período em que a arte se encontra no final do século XX, exercer a crítica de arte gestada na modernidade.

⁵ Fernando Cocchiarale, “Crítica: a palavra em crise”, 2006, p. 20.

⁶ Sônia Salzstein, “Transformações na esfera da crítica”, 2006.

⁷ Mônica Zielinsky, “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”, 2006.

⁸ Ibidem.

⁹ Sônia Salzstein, op. cit., 2006.

Para pensar sobre essas possibilidades, Salzstein se pergunta quais seriam as condições vigentes da noção de crítica no final século XX. A noção de crítica gerada no pensamento moderno, conforme a autora,

tem suas raízes na dúvida metódica de Descartes, que encontra momentos culminantes em Kant, em Hegel e que Adorno emancipa-se como um gênero especializado da reflexão filosófica doravante passando a interrogar sistematicamente o destino da arte e da cultura na sociedade moderna.¹⁰

Essa noção de crítica anda junto com a noção de utopia moderna; ambas entrelaçadas à ideia de racionalidade, sempre capaz de retificar os desvios irracionais de uma natureza resistente à cultura. Na corrente herdada pelo Iluminismo e sua vontade de organizar o mundo, a crítica funcionaria como um instrumento metódico no qual o *sujeito moderno* poderia alcançar a universalidade, ou uma Razão que realizaria os fins da condição humana, longe dos possíveis interesses particulares. A crítica preservava um sentido normativo e era motivada por um empenho cognitivo, tendo como mais notório exemplo, segundo Salzstein, a noção de experiência de Charles Baudelaire.

Na contemporaneidade, conforme relata Salzstein, tanto a profissionalização cada vez maior da atuação do crítico quanto a ascensão das grandes instituições e do mercado de agenciamento do espaço público de arte são responsáveis por reduzir ou mesmo deslocar o campo de intervenção da *crítica como experiência*.¹¹ Complementares à posição da autora são as constatações de Zielinsky, que destaca o avanço da mídia e a fragmentação do sujeito moderno como responsáveis por fazer a crítica se perder em sua função. Nesse contexto, Zielinsky cita ainda o desaparecimento do ciclo de verdades como responsável por afastar qualquer argumento crítico acerca das obras de arte apoiado em um consenso universal evocado por Kant e discutido por toda uma linhagem da

¹⁰ Ibidem, p. 227.

¹¹ Ibidem.

crítica Ocidental¹² – a mesma linhagem que Belting apresenta como chegando ao fim.

Ao constatar a impossibilidade desse objeto crítico, portado por um sujeito moderno que faz a crítica em um espaço legitimado na busca de alcançar a universalidade em suas observações, sugiro então pensarmos a crise das narrativas da história da arte também a partir da impossibilidade desse sujeito que critica e desenvolve um pensamento pretensamente longe de interesses particulares. De que maneira a necessidade de expor as ideias de modo distinto pode acarretar também *se expor* de maneira distinta da concebida na modernidade?

Foi em 1969 que Michel Foucault proferiu a conferência que deu origem ao texto emérito “O que é um autor?”, o qual se relaciona diretamente com os moldes em torno da escrita, gestados na modernidade. Como o título anuncia, em “O que é um autor?” Foucault analisa a noção de autoria, retendo-se no mundo dos discursos a partir de delimitações que ele identifica existirem na relação entre texto e autor.¹³ Minha intenção, a partir do que Foucault demonstra, é pensar o trânsito existente entre textos que têm por comum objetivo falar de arte, mas provêm de naturezas distintas no que se refere à origem de quem escreve e assina: a história da arte, a crítica de arte e os escritos de artista.¹⁴

Foucault salienta como a relação entre texto e autor é parte de um momento importante na individualização da história das ideias e, com isso, da formação do indivíduo. Essa noção de autor com nome próprio – no qual a pessoa que assina o texto se responsabiliza pelas ideias e pelos conceitos que dele fazem parte – integra um conjunto maior da história “[...] dos conhecimentos, das literaturas, da história, da filosofia e também das ciências”¹⁵. A existência da

¹² Mônica Zielinski, op. cit., 2006.

¹³ Michel Foucault, “O que é um autor?”, 2012.

¹⁴ Nesse sentido, quando falo em escritas da arte ou narrativas da arte estou me referindo à escrita no campo da arte em geral – tanto história, teoria e crítica quanto escritos realizados pelos próprios artistas, sem necessariamente estabelecer um critério hierárquico entre eles.

¹⁵ Ibidem, p. 33.

unidade de um autor, representado por uma pessoa, faz com que a história de um conceito ou de um gênero literário tenha de ser pensada em relação a essa pessoa e a sua história como um todo; da mesma maneira que faz com que o texto aponte para uma figura, humana, que lhe é ao mesmo tempo exterior e anterior.

Entretanto, embora exista um sujeito que escreve o texto, e a existência desse texto com a assinatura tenha sido a base para a formação de um indivíduo, Foucault salienta que é fundamental nesse modo de ser autor o *apagamento dos caracteres individuais da pessoa que escreve*. Por caracteres individuais entende-se todos os signos que remetem à individualidade particular/privada de quem expressa suas ideias. Dessa maneira, a escrita estaria relacionada a um sacrifício da própria vida, da própria biografia, que corresponde a um “apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. [...] a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência”¹⁶.

É a partir, então, da noção de obra que Foucault estabelece que o texto deve ser analisado exclusivamente em sua estrutura, no seu jogo de relações internas. Não caberia à crítica detectar relações entre obra e autor, muito menos utilizar os textos para reconstituir um pensamento ou uma experiência. Autor e obra são esferas distintas, sujeito e objeto. A imagem do autor é concebida através da obra e não fora dela. Pertence a essa noção de escrita fazer “submergir, na luz cinzenta da neutralização”, provoca Foucault, “o jogo das representações que configuram uma certa imagem do autor”¹⁷.

Mas o que definiria então uma obra? Foucault se pergunta. Se um indivíduo não é um autor, o que ele escreve não é uma obra? Ao mesmo tempo, no momento em que alguém é de fato um autor, tudo que ele escreve é parte de sua obra? Não exatamente, uma vez que o nome de um autor não atua

¹⁶ Ibidem, p. 36.

¹⁷ Ibidem, p. 41.

simplesmente como um nome próprio qualquer. Assinar um discurso significa atribuir a ele um certo papel, para o texto e para quem escreve, explica Foucault.

Portanto, a autoria assegura uma função *classificativa* ao texto, que comporta e projeta um estatuto, um contexto e uma recepção. O nome do autor delimita que um determinado discurso, “não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto”.¹⁸ Essa definição permite que um texto seja comparado a outros textos; permite selecionar aqueles que têm características em comum e opor aqueles que não têm.

O discurso portador da função de autor passa a ser um *objeto de apropriação* e essa função, de acordo com Foucault, não é algo que se forma espontaneamente, mas, sim, como parte de uma operação complexa que constrói um certo *ser racional*. Assim, as opiniões desenvolvidas pelo sujeito através do texto, na perspectiva moderna, idealmente devem ser trabalhadas de forma independente do sujeito que escreve e ligadas a um “sistema jurídico e institucional que encerra, determina e articula o universo dos discursos”¹⁹.

É interessante pensar como a crise das narrativas da arte aqui esboçada aporta justamente para este mesmo lugar, a impossibilidade de autonomia do discurso crítico.²⁰ Não só a profissionalização do crítico está frequentemente associada a grandes instituições e/ou ao mercado de agenciamento do espaço público de arte, segundo aponta Salzstein²¹ como também o grande avanço da mídia e da fragmentação do sujeito moderno fazem a crítica se perder em sua função, num ciclo que aporta para o desaparecimento do ciclo de verdades

¹⁸ Ibidem, p. 45, grifos meus.

¹⁹ Ibidem, p. 56.

²⁰ É nesse sentido também que, como sabemos, Foucault se opõe à perspectiva moderna, quando sua trajetória defende que sujeito e objeto estão, ao mesmo tempo, expostos aos processos de subjetivação.

²¹ Sônia Salzstein, op. cit., 2006.

universais, como salientado por Zielinsky²². Ao mesmo tempo, ao ler um texto, talvez seja interessante procurar considerar o sujeito que escreve em sua formação social e em sua subjetividade. Uma vez que por mais que não haja caracteres individuais explícitos, sempre estamos olhando de algum lugar que é particular.

Seguindo por este eixo de raciocínio, arriscaria dizer que borrar as separações entre as esferas sugeridas pela narrativa moderna – expressão e produto, subjetividade e objetividade, privado e público – pode ser uma das formas de confrontar a perspectiva moderna de pensar.

Para Mônica Zielinsky, diante de uma perspectiva desenvolvida até o final do século XX, quem critica a arte deve cruzar os fatos artísticos com seus *conhecimentos particulares*, assim como com suas articulações sociais, tornando-as aparentes, mesmo que elas não sejam definitivas. Torna-se fundamental para quem critica a descrição de “seus movimentos, para poderem ser compreendidos em sua continuação política e histórica, local e temporal”²³, tornando essa visão *pública*.

Complementar à posição de Zielinsky está a posição de Salzstein, que se afilia à noção sugerida pelo crítico alemão Peter Bürguer em *Teoria das Vanguardas* (1984) e aproxima a crítica de uma noção de auto compreensão. Relatar os enquadramentos ideológicos que limitam a produção cultural contemporânea poderia resultar em uma crítica capaz de lidar com e *redirecionar o nosso próprio modo de funcionamento*²⁴ – o que interpreto como uma maneira cautelosa/comportada de dizer que, ao escrever uma crítica, podemos (e devemos) nos transformar através do texto. “A questão é saber deflagrar o momento em que o ‘estar dentro’ pode subitamente suscitar um gesto de

²² Mônica Zielinsky, op. cit., 2006.

²³ Ibidem, p. 226.

²⁴ Sônia Salzstein, op. cit., p. 230, grifos meus.

autocompreensão, de modo que este permita *absorver e ressemantizar as demandas da instituição*”²⁵.

Não menos importante é a colocação de Salzstein a qual sugere que *a tendência da crítica de arte é a de se confundir cada vez mais com a produção artística*. Isso resultaria em que as preocupações e motivações que antes eram exclusivas da produção passem a fazer parte dos interesses da crítica em sua escrita, que vem a apresentar-se como uma esfera da própria arte. O domínio morfológico e estilístico da crítica se aliaria ao dos trabalhos, desenvolvendo-se paralelamente a eles. Diz Salzstein: “Assim, vão se apagando as fronteiras que separavam o processo de constituição do trabalho da arte do processo de constituição do trabalho da crítica”²⁶, que sai de uma esfera predominantemente racional para ganhar uma dimensão mais sensível.

Nessa perspectiva, algumas questões podem ser levantadas: se a crítica se apresenta como uma esfera da arte, podemos então pensar que a arte se apresenta como uma esfera da crítica. A crítica se aproximaria, assim, de questões provenientes da esfera da arte e a arte se aproximaria de questões de ordem da crítica? Caberia ao crítico se nutrir de um repertório não somente histórico e teórico, mas que também contenha recursos que o auxiliem a se servir da própria vida.

Uma das maneiras de dar continuidade a essas questões é observar as relações e fusões entre os artistas e a crítica de arte que já vêm acontecendo ao longo do século XX. Historicamente falando, a crise das narrativas – e do sujeito que narra – teria tido o seu início nas vanguardas artísticas, conforme delimitado por Hans Belting.²⁷ Salztein aponta para uma direção semelhante quando estabelece que através do Dadaísmo e do Surrealismo foi possível atentar para “o sentido político emancipatório” contido na prática da crítica se “experimentada

²⁵ Ibidem, p. 231.

²⁶ Ibidem, p. 232.

²⁷ Hans Belting, op. cit., 2006.

num grau extremo, isto é, como negação”²⁸. Através desses dois movimentos, tornou-se uma opção entender a arte e sua história como uma instituição passível de ser criticada e repensada. Essa perspectiva também dava início a uma lógica que se afastava do romantismo para estabelecer uma relação ocupada em *pensar a realidade*.

O surgimento de artistas com formação teórica foi um advento importante para pensar a crise de narrar a arte, conforme salienta Belting. Com isso, se *desloca a relação entre a produção da obra e o comentário sobre ela*. Para o historiador, os textos começaram a ganhar uma nova qualidade com Marcel Duchamp, nos quais o próprio artista refletia sobre o seu trabalho de uma maneira na qual o material escrito quase não podia ser diferenciado do resto de sua obra. No caso de *O grande vidro* (1912-1923), por exemplo, Duchamp escreveu primeiro os textos que comentavam uma obra que viria depois.²⁹

É relevante observar como o próprio Duchamp atentou para o que determinava a história da recepção da obra. Ao simular variantes do comentário de um mesmo trabalho, o artista sugere a parcela de manipulação e invenção que pode estar contida no gesto. “Obra e texto tornaram-se uma tautologia no curso desse processo”.³⁰ O que nos remete diretamente à arte conceitual dos anos 1960, que deu continuidade a essa perspectiva e a fortaleceu.

Mas seria a noção de arte de Duchamp a mesma que foi desenvolvida no período moderno? O historiador estadunidense Thomas McEvelley nos mostra que não quando disserta sobre a percepção em torno da arte desenvolvida por Duchamp, e que ganha continuidade através da arte conceitual e da performance. A partir de uma série de afirmações do artista, como a de que seu engajamento consistia em “uma renúncia de todas as estéticas, no sentido

²⁸ Sônia Salztein, p. 229.

²⁹ Hans Belting, op. cit., 2006.

³⁰ Ibidem, p. 55.

ordinário da palavra”³¹, McEvelley salienta que a afirmação não representa niilismo estético, mas que “o sentido ordinário da palavra” aponta e se opõe à noção estética que impera na arte europeia desde o século XVIII, articulada por Kant na *Crítica do Julgamento* (1790) e que dá sustento à formação da história e da crítica da arte ocidental, como foi anteriormente demonstrado.³²

McEvelley resume um dos pilares da construção de Kant a respeito das três faculdades do juízo: Razão Pura, que se atém tanto aos limites da razão quanto às possibilidades *a priori* do conhecimento; Razão Prática, a qual se desenvolve em torno dos princípios morais já fundamentados *a priori* da razão; e a *Crítica do Julgamento*, que procura investigar os limites que podemos conhecer através da nossa faculdade de julgar. Nessa última, Kant inclui não só a razão, mas também a memória e os sentimentos. McEvelley pontua que a separação de Kant foi adotada a partir da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, obra em que o filósofo define que as faculdades humanas estariam divididas em cognitiva, ética (a qual Kant chama de prática) e estética (a qual Kant chama de gosto ou julgamento).

O ponto importante dessa linha de raciocínio é o fato de Kant separar e isolar as três faculdades uma da outra, sendo que, assim, cada uma atua sozinha no julgamento que corresponde ao seu próprio domínio. McEvelley define essa separação como parte das raízes do formalismo na arte e da abordagem adotada por Clement Greenberg, que deriva da perspectiva kantiana. “Se somente a estética pode ser relevante no julgamento do gosto, então nada ético ou cognitivo pode entrar – somente a resposta não mediada a formas e cores”³³.

Conforme McEvelley, quando Duchamp declara (em entrevista para James Johnson Sweetney) que quer “colocar a pintura novamente a serviço da

³¹ No original: “A renunciation of all aesthetics, in the ordinary sense of the word.” Thomas McEvelley, *The Triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*, 2005, p. 24. Tradução minha.

³² Ibidem.

³³ No original: “If only the aesthetic faculty can be relevant to judgements of taste, the nothing ethical or cognitive may enter in.” Thomas McEvelley, op. cit., 2005, p. 24. Tradução minha.

mente”³⁴, está diretamente se opondo à perspectiva kantiana e defendendo *uma arte que aborde a faculdade cognitiva tanto quanto aborda elementos estéticos*. Princípio que também nortearia a arte conceitual, segundo o historiador.

Outro elemento kantiano a que Duchamp se opõe é a crença na universalidade do julgamento estético. Por esse viés, desenvolvido por Kant e seguido por Greenberg, um trabalho seria bom ou ruim dependendo de sua conformidade com o julgamento universal do gosto. Ao que McEvelley afirma: “Mas somente o indivíduo cuja faculdade do gosto/a faculdade do julgamento não está distorcida pode detectar o universal e efetuar o julgamento infalível”³⁵. Dessa maneira, o historiador chama a atenção para a carga cultural, que se aprende a partir da vivência de cada um e que se atrela à capacidade humana de julgar.

Portanto, McEvelley nos mostra como o entendimento que Duchamp dá à arte vai na direção contrária da percepção de Kant e de todos os seus sucessores e se afasta da ideia de universal. A arte, para Duchamp, deveria funcionar como “um dispositivo para quebrar hábitos mentais e emocionais, e para desencorajar que o *self* e as opiniões de alguém, ou as opiniões da cultura de alguém, sejam projetadas como algo absoluto”³⁶.

É possível identificar como os fundamentos que estabelecem a crítica e a história da arte na perspectiva moderna e ocidental começam a ser refutados por Duchamp, que também desloca a relação entre a produção da obra e o comentário sobre ela, impulsionando *uma crise de valores e do que importa saber* quando se escreve sobre arte. Há na gênese dessa crise a emergência de um novo sentido de arte que convida a um raciocínio que faz uso de uma perspectiva não só estética

³⁴ No original: “To put painting once again in the service of the mind.” Duchamp apud Thomas McEvelley, op. cit., 2005, p. 25. Tradução minha.

³⁵ No original: “But only the individual whose faculty of taste is not distorted can detect the universal and make the unerring judgement.” Thomas McEvelley, op. cit., 2005, p. 26. Tradução minha.

³⁶ No original: “a device with which to break mental and emotional habits, and to discourage the projection of one’s self and one’s opinions, or one’s culture opinions, as absolute.” Thomas McEvelley, op. cit., 2005, p. 29. Tradução minha, grifo meu.

e sensorial, mas também cognitiva e conceitual, produtora de pensamento. Além disso, também é possível identificar na escrita de Duchamp uma primeira dissolução entre uma das esferas indispensáveis à configuração do pensamento moderno: expressão e produto.

Essa nova qualidade que os textos feitos por artistas ganham a partir de Duchamp aponta para um primeiro caminho que diverge das narrativas de arte tradicionais. Caberia aqui o que Pierre Bourdieu define como artista *não ingênuo*, cujo paradigma, conforme o sociólogo, seria o próprio Duchamp. Ser um artista não ingênuo não significa que estar exatamente consciente de tudo o que faz, mas, sim, como diz Bourdieu, “que acompanhe o lance”, ou seja, que esteja consciente do que se fez e do que se faz no seu campo e que tenha “senso de história do campo”, do passado e do futuro deste.³⁷

Quando a explanação de Foucault sobre autoria já se encaminha para o fim, há um momento em que ele reforça o quanto sua atenção está ali voltada ao mundo da ordem dos discursos. Nessa parte de sua comunicação, ele define o que seriam os *instauradores da discursividade*, que seriam aqueles autores que estão num nível distinto de um autor de romances, do que um autor de seus próprios livros. Os instauradores da discursividade seriam responsáveis por produzirem a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Foucault toma como exemplos Marx e Freud, uma vez que através de suas produções tornaram possíveis não só um certo número de analogias como também um certo número de diferenças.³⁸ Por fim, Foucault salienta que, embora a instauração da discursividade pareça ser do mesmo tipo de fundação de qualquer cientificidade, ela se difere porque – e ele usa a psicanálise freudiana como exemplo – não lhe é conferida uma generalidade formal. A discursividade abre, isso sim, “um certo número de possibilidades de aplicação”³⁹.

³⁷ Pierre Bourdieu, “O campo intelectual: um mundo à parte”, 2004, p. 178.

³⁸ Michel Foucault, op. cit., 2012. p. 59.

³⁹ Ibidem, p. 62.

Se considerarmos Duchamp como um instaurador de discurso, pelo menos no que se refere ao contexto artístico, uma vez que ele muda a maneira como os textos produzidos por artistas passam a ser recebidos, podemos pensar que há uma continuidade de sua aplicação se ocorre através da proliferação de narrativas realizadas por artistas ao longo dos anos 1960/70. Conforme Glória Ferreira, na apresentação do livro *Escritos de Artista* – organizado por ela e Cecília Cotrim e que compila textos oriundos das décadas de 1960 e 1970 –, os escritos de artista vêm para *sobrepôr a interrogação teórica e a experiência pessoal*, transitando entre elas.⁴⁰ Por isso, no momento em que a perspectiva de Duchamp se espalha, podemos pensar que se encaminha a dissolução de mais uma esfera indispensável à configuração do pensamento moderno no campo da arte: a da separação entre subjetividade e objetividade.

Quando, assim como Duchamp, um número muito maior de artistas ingressa na esfera da crítica e entra no debate que antes pertencia a historiadores e teóricos⁴¹, passam a existir, *publicamente*, novos lugares de articulação e posicionamento. Conforme colocado por Ferreira, “inscritos no amplo campo conceitual, cujas origens remontam ao final dos anos 1950 com Henry Flynt e Fluxus, os textos de artista tornam solidários a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte”⁴². Conceito de arte esse que procurei explicitar aqui através das reflexões de Thomas McEvilley em torno do posicionamento de Duchamp.

A escrita dos artistas revela tanto aspectos que provêm de suas condições socioculturais – o que reforça como cada período histórico produz diferentes escritos de artista – quando gera uma nova instância documental, uma vez que

⁴⁰ Glória Ferreira, “Apresentação”, 2006, p. 11.

⁴¹ Saliento ainda que, conforme Hal Foster, foi no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960 que os artistas começaram a frequentar programas acadêmicos, estudar a história da arte com afinco e escrever sobre arte, uma vez que o título de mestrado em belas-artes foi também uma implementação dessa época. “Se a maioria dos artistas da década de 1950 havia reciclado os procedimentos da vanguarda, os artistas da década de 1960 tiveram que elaborá-los criticamente; a pressão da consciência histórica não permitia nada menos que isso”. Hal Foster, *O retorno do real*, 2014, p. 25.

⁴² Glória Ferreira, op. cit., 2006, p. 10.

“instaura um novo tipo de ficção, não subordinado à literatura”⁴³. As decisões de quem escreve aproximam processo e criação, bem como são uma reflexão de ambos, e ao mesmo tempo funcionam como suportes de inscrição para os trabalhos de arte.

Gostaria de chamar a atenção novamente para três pontos relacionados à proliferação dos escritos de artista. O primeiro seria o fato de o próprio artista atentar para a história da recepção da obra, ou seja, uma vez que outros o fariam, os artistas optam por influenciar, através dos textos, a recepção dos seus próprios trabalhos. O segundo é o trânsito entre interrogação teórica e experiência pessoal, ou seja, a criação de um lugar de expressão relacionado à arte no qual a neutralidade está comprometida e o autor que se expressa não necessariamente anula seus caracteres individuais. O terceiro é a ideia de um novo tipo de ficção não subordinada ao campo da literatura, ou seja, a ausência, nos textos, de um comprometimento com uma verdade objetiva.

Destaco como aqui já está se nutrindo o que tanto Zielinsky quanto Salzstein sugerem em termos de crítica na situação contemporânea, pois cabe ainda ressaltar que, nos escritos realizados por artistas, a fala geralmente é feita em primeira pessoa, com informações dirigidas ao público em geral. Portanto, é possível seja identificar a combinação de fatos artísticos com conhecimentos particulares, seja encontrar possíveis articulações sociais mais aparentes – pelo menos se comparadas a textos mais rígidos em sua forma. Ao mesmo tempo em que há experiência pessoal sendo compartilhada, identifico que há também um gesto de tentativa de auto compreensão, que consiste em documentar e fazer existir a própria experiência pessoal no mundo através do texto, que se confunde com a produção artística.

Através dos escritos de artista – que, como salienta Ferreira⁴⁴, andam na mesma corrente que aproximou a fotografia da arte – é possível *adquirir um novo*

⁴³ Ibidem, p. 18.

⁴⁴ Ibidem, p. 12.

grau de intimidade com o processo de trabalho, seja pelo caráter direto e imediato das informações, que misturam práticas de atelier a considerações a partir de suas percepções estéticas, seja por elementos de ordem biográfica que ali surgem de maneira quase espontânea, sem estarem necessariamente dirigidos a um olhar que os avalia. Diz Ferreira que

*o experimentalismo acarreta códigos inéditos, marcados pela diversidade de temas, técnicas e materiais [...] a forma não é mais valorizada como princípio interno, mas traz consigo a interrogação sobre o conceito de arte que se dá na própria externalidade da linguagem.*⁴⁵

Com o aumento da produção escrita entre os artistas, e com a mudança do seu estatuto, cresce também o aparecimento de textos nos quais o trânsito entre objetividade e subjetividade é recorrente, deixando comprometido o apagamento dos caracteres individuais de quem escreve e nos oferecendo uma forma diferenciada para pensar a arte e a escrita.

Para adicionar mais uma camada ao que foi apresentado até aqui, trago o exemplo de um estudo de caso que utiliza os depoimentos e os escritos de uma artista como fonte. Ao estudar a obra da artista franco-americana Louise Bourgeois, a historiadora da arte estadunidense Mignon Nixon, em certa medida, sugere um atravessamento das separações sugeridas pela perspectiva proposta pela história contada nos moldes modernos.

Sabe-se que Bourgeois, além da intensa produção de obras, especialmente nos universos da escultura, da instalação e do desenho, também produziu um extenso material escrito, que compreende tanto diários ou cartas – supostamente de cunho mais íntimo – quanto artigos publicados. Ademais, a artista concedeu diversas entrevistas, que demandam uma articulação verbal que pode e é utilizada na compreensão de sua obra, mas que, como veremos, pode ser encarada de formas distintas.

⁴⁵ Ibidem, p. 18, grifos meus.

Em sua argumentação, Nixon afirma que a noção de apagamento do autor desenvolvida por Foucault em “O que é um autor?” não é viável⁴⁶ no caso de Bourgeois. Há uma afirmativa de Foucault, citada pela historiadora, a qual defende que na perspectiva de autor

deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária.⁴⁷

Partindo do pressuposto de que para estudar o trabalho de Bourgeois se faz necessário falar da sua biografia e da maneira como a própria artista a utiliza em sua arte, Nixon salienta que a ideia talvez não seja a de resolver as contradições. A historiadora diz que,

sempre que a tendência de uma prática artística vai em direção a uma descentralização da subjetividade, como ocorre na obra de Bourgeois, o “princípio de unidade” que a autoria convencionalmente garante à obra parece ser especialmente resiliente.⁴⁸

Bourgeois começou a escrever em seu diário aos doze anos, com anotações que refletiam sobre o cotidiano dela e de sua família. O livro *Destruction of the father, Reconstruction of the father*, editado em 2017 por Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist, é um compilado desses escritos e de entrevistas concedidas pela artista no período de 1923 a 1997. O livro traz desde anotações do universo íntimo até alguns artigos publicados e textos que vieram a se tornar parte de alguma obra. Grande parte dos escritos foi cuidadosamente datada e arquivada, o que nos permite pensar como a artista estava intencionalmente gerando um arquivo para preservar seus pensamentos ou mesmo para ser interpretada

⁴⁶ Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a history of modern art*, 2005.

⁴⁷ Nixon cita parte desse trecho em sua introdução, na página 2, mas, como está em inglês, recorri à tradução do trecho de Foucault em português, citada aqui. Michel Foucault, “O que é um autor?”, 2012, p. 53.

⁴⁸ No original: “Where the trend of an artist practice is toward the decentering of subjectivity, as it is in Bourgeois’ work, the ‘principle of unity’ that the authorship conventionally secures for an oeuvre seems especially resilient.” Ibidem, p. 2. Tradução minha.

através deles. Em um dos textos que integram o livro, intitulado “An Artist’s Words”⁴⁹, Bourgeois afirma:

As palavras de um artista têm que ser tomadas com cuidado. [...]. Um artista que discute o tão falado significado do seu trabalho geralmente está descrevendo um *lado literário seu*. [...] Da mesma maneira, o artista deve dizer o que ele sente: *meu trabalho cresce entre a individualidade isolada e o ambiente compartilhado por um grupo*.⁵⁰

Há um caráter inventivo na construção desse discurso verbal, que também carrega intenções artísticas, além da constatação de que a trajetória de um artista se desenvolve através de questões que cabem não só a ele, mas ao grupo no qual ele se articula.

É parte da argumentação de Nixon a constatação de que um ponto importante na formação da Bourgeois está no que a historiadora chama de crítica feminista ao Surrealismo e à cultura sexista da Grádiva.⁵¹ Frases como “Duchamp poderia ter sido meu pai”⁵² foram pronunciadas por Bourgeois e, conforme Nixon, geraram um duplo efeito que sublinha a distância e a intimidade da artista com o círculo surrealista. Assim como Marcel Duchamp e André Breton, Bourgeois era uma artista imigrante francesa exilada nos Estados Unidos em consequência da Segunda Guerra e que também se interessava por investigar questões da ordem das pulsões humanas e do inconsciente. Por ser casada com o historiador da arte estadunidense Robert Goldwater, Bourgeois até interagiu com os

⁴⁹ Louise Bourgeois, “An Artist’s Words”, 2007, p. 66-69.

⁵⁰ No original: “An artist’s words are always to be taken cautiously. [...]. The artist who discusses the so-called meaning of his work is usually describing a literary side-issue. [...] Just the same, the artist must say what he feels: My work grows from the duel between the isolated individual and the shared awareness of the group.” Ibidem, p. 66. Tradução minha, grifos meus.

⁵¹ Figura mitológica moderna, a Grádiva representa uma jovem mulher que dança e levanta a barra do seu traje. É parte do relevo das Agalurides – as filhas de Cécropo, em que a mulher chamava-se Aglaures e está no Museu Chiaramonti, no Vaticano. Em 1903, o escritor alemão Wilhelm Jensen publica um romance que leva o nome da figura e que teve grande influência entre os surrealistas, principalmente por ter sido tema do estudo de Freud intitulado “O delírio e os sonhos na Grádiva de W. Jensen”. O romance conta a história de um jovem arqueólogo que transfere o fascínio com a imagem da mulher de mármore a um amor de infância. Ver: FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na Grádiva de W. Jensen. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na Grádiva, Análise da Fobia em um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo, Cia. das Letras, 2015.

⁵² “Duchamp could have been my father.” Bourgeois apud Mignon Nixon, op. cit., 2005. p. 13. Tradução minha.

dadaístas e surrealistas, mas somente em situações informais, já que não era aceita pelo grupo enquanto artista.⁵³

Para contrapor a argumentação de Nixon, que chama a atenção para a relevância desses depoimentos de cunho pessoal, trago aqui o posicionamento do artista Tunga, que também desenvolve comentários relacionados à trajetória de Louise Bourgeois. Em entrevista concedida a Bruno Moreschi para um perfil na revista *Piauí*, publicado em 2010, Tunga menciona o exemplo de Bourgeois e a relação que ela tem com sua vida pessoal como algo que não deveria ser feito. Diz ele:

Gosto muito do trabalho dela. Mas repare na imensa quantidade de textos que relacionam suas obras com sua vida pessoal. [...] Bourgeois criou uma hermenêutica que nos ajuda a conviver com suas obras, mas dificulta um entendimento mais profundo do que produziu.⁵⁴

Dessa maneira, parece-me que, para Tunga, relacionar a vida com a obra do artista é excluir uma possível profundidade desenvolvida na obra. Na visão de Tunga, que eu aproximo da percepção moderna de entendimento da arte, é preciso separar vida e obra, público e privado. Todavia, não é porque Bourgeois está falando de si que seu trabalho é necessariamente uma confissão de um eu edipiano. Em seu comentário, Tunga não se restringe a Louise Bourgeois e inclui também Andy Warhol e Sophie Calle nos exemplos de artistas cuja postura o incomodava. Para o artista, “a coisa da história pessoal virou uma mania na arte contemporânea”, e adverte que, no momento em que inscrevessem a própria vida no trabalho, os artistas deveriam levar isso a sério, insinuando que não era isso que os artistas faziam. Enquanto Andy Warhol viveu interpretando uma *persona* pública, Sophie Calle, na perspectiva de Tunga, deveria sofrer muito para

⁵³ Destaco que, em alguma medida, havia consciência por parte dos artistas da predominância dos homens na tomada das decisões. Thomas McEvilley chega a comentar que até mesmo a adoção de Duchamp por uma *persona* feminina, Rose Selavy, era uma negação da tradição do herói masculino da arte romântica. Todavia, nenhum movimento para incluir mulheres de verdade foi feito pelos protagonistas do movimento. Ver: MCEVILLEY, Thomas. *The Triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. Nova York: Documentext McPherson & Company, 2005.

⁵⁴ Tunga apud Bruno Moreschi, “Dentes descabelados: enigmas e entrechoques nas obras de Tunga”, 2010, s. p.

“viver aquela personagem sem evitar tropeções. Parece-me muito frustrante como projeto de sujeito viver numa teatralidade completa e consciente. Pobrezinha dessa moça!”⁵⁵.

Tunga não gostaria, de forma alguma, que alguém olhasse para uma obra sua e pensasse que ela surgiu a partir de *algo que teria acontecido com ele*. Moreschi, autor do perfil, trouxe a questão da relação entre vida e obra porque a obra de Tunga é considerada de difícil compreensão, e a tentativa de interpretá-la através de elementos provenientes da vida do artista acaba sendo uma via recorrente entre os críticos. Ou seja, para o artista, quem o analisa tem que pensar seu trabalho através de uma análise formal. Não é minha intenção aqui defender que Tunga fosse obrigado a falar de sua vida pessoal, de entrelaçá-la a suas obras, mas gostaria de pensar sobre o seu desconforto e sobre o entendimento do artista.

Em uma colocação feita por Arthur Danto, em *A transfiguração do lugar-comum*, o autor sugere, tendo como base um estudo de Aristóteles, que o fato de a obra de arte ser uma imitação de algo real, mas não o real em si, contribui para o prazer das pessoas com as representações. Para o filósofo, há uma dimensão cognitiva nessa forma de prazer na recepção, ao mesmo tempo que coloca em questão se o prazer resistiria ao perceber que essas crenças são na verdade falsas. O prazer provocado pela arte, segundo Danto, faria parte da mesma ordem de satisfação provocada por uma fantasia, por uma possibilidade de algo que não é real de fato. Assim, o deleite viria menos do fato de estar aprendendo algo com aquilo do que por saber que não estamos lidando com algo real, que exige atitudes práticas, da ordem da nossa responsabilidade. “É evidente que parte do prazer se deve ao conhecimento de que *aquilo não está realmente acontecendo*, e não a um aprendizado decorrente da imitação”⁵⁶. Mas e se quisermos que a arte desencadeie questões da nossa responsabilidade?

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Arthur C. Danto, *A transfiguração do lugar-comum*, 2005, p. 50.

No caso de Louise Bourgeois, a atenção dada a sua arte foi desviada pelo fato de ela ser mulher, o que a impulsionou a explorar o fato justamente convidando as pessoas a pensar e, quem sabe, aprender algo com a maneira como ela descreve a própria vida, transformando o estatuto do relato íntimo e da posição da mulher na sociedade. Como o próprio Duchamp definiu, se a arte deve funcionar como um dispositivo para quebrar hábitos mentais e emocionais para desencorajar a projeção de umas pessoas na projeção de outras ou entender as opiniões de uma cultura como absolutas, trabalhar através da própria experiência traria então elementos de ruptura.

Há um texto escrito por Bourgeois intitulado “Arte tem gênero?”⁵⁷ no qual é perceptível o entendimento que a artista tinha das necessidades de se articular em relação ao próprio trabalho. Sua relação com a arte e, inerentemente, com o fato de ser mulher reforça a ideia de como trabalhar e expor a própria vida através das obras e dos textos não era fruto do acaso, mas fazia, sim, parte das intenções da autora.

Em “Arte tem gênero?”, Bourgeois faz considerações sobre a busca do sucesso e a busca do fracasso entre os artistas, separando sucesso de poder. Enquanto o sucesso poderia ser algo alcançado entre uma turma pequena de amigos na qual a aprovação mútua é uma constante – e é, podemos pensar, íntima –, o poder seria algo mais complexo de ser atingido, uma vez que está relacionado ao preenchimento de algo mais profundo. Segundo Bourgeois, o poder é outra coisa e “se preocupa com preencher uma falta: insistir em se comunicar com os outros, *impor sua vontade* em fazer coisas para as pessoas, contra elas, ou simplesmente manipulá-las para os seus propósitos”⁵⁸. O poder demanda dedicação e capacidade de ater-se aos outros, de olhar para os outros, para a sociedade de seu tempo e de seu passado e se relacionar com ela.

⁵⁷ Louise Bourgeois, “Does art have a gender?”, 2007, p. 98-99.

⁵⁸ No original: “[...] power is something else. It is concerned with the want: insisting in communication with others, *imposing your will* in doing things for people, against them, or simply manipulating them to your ends.” Ibidem, p. 98. Tradução minha, grifos meus.

Na sequência do texto, Bourgeois relaciona diretamente a necessidade íntima [*inner necessity*] de ser artista ao gênero e à sexualidade, e então ela toca também na questão da mulher artista. “Nós não escolhemos nossos papéis – nós obedecemos ao chamado e aceitamos os seus termos – todavia, isso não significa que a gente não os ressinta, é claro”⁵⁹. É como se houvesse uma resignação por parte da autora, mas que, ao mesmo tempo, ela *dramatizasse, performasse* a própria condição. Diz:

A frustração da mulher artista e sua falta de um papel imediato enquanto artista na sociedade é uma consequência dessa necessidade, e sua falta de poder (mesmo que ela seja bem sucedida) é uma consequência dessa vocação necessária.⁶⁰

Assim, para Bourgeois, a mulher artista consegue sucesso mas não consegue poder, porque não consegue se comunicar com os outros que não são mulheres sem deixar apenas de ser uma mulher-artista. Ao mesmo tempo, pensar Bourgeois enquanto autora – não mais no sentido moderno, mas no caminho que teve início com Duchamp e continuidade com a arte conceitual e os escritos de artista, que desencadearam a crise das narrativas na história da arte –, abre caminho para borrar uma terceira esfera que fundamenta o sujeito do conhecimento adequado à modernidade: a separação entre público e privado. Com sua produção, a artista revela o universo privado como parte da construção de um artista que pode e merece ser representada e discutida, ao invés de disfarçada ou apagada.

A pesquisadora argentina Leonor Arfuch, que transita entre as ciências sociais e as letras, enfatiza em seu trabalho a questão da *produção da subjetividade* e como ela é fundamental para esmiuçar a multiplicação das narrativas e a escalada do privado à vida pública. Para a autora, esta característica pode ser lida também como uma resposta aos desencantos com a política, ao desamparo da

⁵⁹ No original: “We do not choose our roles – we obey the calling and accept its terms – though it does not mean that we do not resent them, of course.”. Ibidem, p. 99. Tradução minha.

⁶⁰ No original: “The frustration of the woman artist and her lack of immediate role as an artist in society is a consequence of this necessity, and her powerlessness (even if she is successful) is a consequence of this necessary vocation”. Ibidem. Tradução minha.

cena pública, aos fracassos do ideal de igualdade, à monotonia das vidas “reais” em oferta.⁶¹ Sugiro aproximar o posicionamento de Arfuch ao que Mônica Zielinsky define, e que foi anteriormente comentado, a respeito da fragmentação do sujeito moderno e do desaparecimento do ciclo de verdades. Pelo viés de Arfuch, o que poderia ser considerado um excesso de individualismo ganha identificação com a busca de novos sentidos na constituição de um nós. O diário íntimo, para a autora, promete maior aproximação da profundidade do eu. O formato contém uma escrita aberta à improvisação e cobre o imaginário de razoável liberdade, podendo assim transitar por diferentes temas, do cotidiano insignificante à iluminação filosófica.

Tal posicionamento encontra eco na reflexão de Susan Sontag sobre o diário íntimo. A crítica estadunidense defende, dentro do seu próprio diário⁶² – que também funciona como exemplo às ideias de Arfuch aqui expostas –, que é superficial entendê-lo como um lugar no qual apenas se despejam pensamentos secretos sobre nós mesmos ou sobre outras pessoas. Há ali um *sentido de individualidade* sendo desenvolvido, uma subjetividade sendo produzida. Assim, o diário não seria só um lugar para registrar a vida real, cotidiana e diária, mas um lugar que seria inclusive *uma alternativa para ela*. Ou seja, Sontag invoca o caráter inventivo que o suporte de estatuto supostamente íntimo contém e o cobre de uma relevância que deve ser pública (e publicada). Diz: “no diário eu não apenas exprimo a mim mesma de modo mais aberto do que poderia fazer com qualquer pessoa; eu me crio”⁶³.

⁶¹ Leonor Arfuch, *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, 2010, p. 99.

⁶² Susan Sontag manteve com regularidade, desde os quinze anos de idade, anotações em diários. Mais para o final da vida ela diminuiu a frequência do hábito, que foi substituído pela escrita de e-mails, os quais ela desenvolvia com muito entusiasmo. Dois volumes dos diários de Sontag já foram publicados pela editora Cia. das Letras: *Diários (1947-1963)* e *Diários II (1964-1980)*. Publicar os diários foi uma decisão do filho da autora, David Rieff, que organizou o material e escreveu os prefácios que acompanham os dois volumes. A autora não deixou nenhum tipo de instrução do que fazer com o material. O terceiro e último volume ainda não foi lançado. Ver: SONTAG, Susan. *Diários (1947-1963)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

⁶³ Susan Sontag, *Diários (1947-1963)*, 2009, p. 179.

Gosto de pensar como Sontag, em seu diário, de cunho íntimo, desenvolve uma perspectiva muito próxima à de Foucault, de cunho teórico, num texto que ele escreve vinte e seis anos depois das anotações dela. Em “A escrita de si”, de 1983, Foucault parte de uma série de estudos sobre “as artes de si mesmo”. “A escrita de si” integra a pesquisa que Foucault realizava no final da vida sobre “a estética da existência”, do estudo do governo de si e dos outros na cultura greco-romana, na qual a própria crítica do que somos e o que fazemos de nós emerge como um *produto histórico*.⁶⁴

Foucault reflete novamente sobre a prática da escrita, mas dessa vez sob a perspectiva do sujeito que escreve e fala de si através do texto. Para Foucault, assim como para Sontag, a escrita de si contribui para a *formação de si*. Foucault recorre aos autores da Antiguidade clássica para desenvolver seu raciocínio e com eles propõe uma analogia da escrita de si mesmo com aquilo que os outros são para o asceta em uma comunidade. Nesse eixo de raciocínio, “o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta [...]” seria então exercido pela “[...] escrita na ordem dos movimentos internos da alma”⁶⁵. Assim, o fato de escrevermos sobre nós mesmos desempenharia o papel de uma espécie companhia, atenuaria os perigos da solidão e, além disso, suscitaria o respeito humano e a *consciência*, nos preparando para enfrentar o real.

Tal colocação de Foucault me faz voltar a outro ponto de a *Transfiguração do lugar-comum* de Arthur Danto, dessa vez para o momento em que Danto cita Sartre e com ele distingue o conhecimento que temos dos nossos próprios estados de consciência – ou seja, de nós mesmos – do conhecimento que temos dos objetos. Danto menciona um interessante exemplo de Sartre no qual um voyeur deleita-se com visões proibidas pelo buraco da fechadura, até que de repente percebe que também está sendo observado por alguém, o que faz com que ele se dê conta de

⁶⁴ Michel Foucault, “A escrita de si”, 2012.

⁶⁵ Ibidem, p. 151.

que tem uma identidade exterior, de *voyeur*, que também é observável e *objetificável*.⁶⁶ Diz Danto:

Considerações morais à parte, a estrutura filosófica da descoberta é muito forte: tomo conhecimento ao mesmo tempo que sou um objeto e de que um outro é um sujeito – noto que *aqueles* olhos não são apenas dois bonitos pontos coloridos, mas estão *olhando* para *mim*, e descubro que tenho um lado exterior logicamente inseparável da descoberta de que os outros têm um lado interior.⁶⁷

Danto traz esse exemplo e essas colocações na intenção de pensar a arte enquanto um instrumento de *autoconhecimento*, sugerindo o quanto ela pode vir a contribuir para percebemos nossos atos enquanto objetos na consciência do outro.

No livro *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética, Judith Butler reserva o último capítulo, intitulado “Relato crítico de Foucault sobre si”, para tecer um comentário sobre Foucault. Conforme Butler, Foucault retornou, em seus últimos anos de vida, à questão da confissão, modificando sua crítica anterior, feita no primeiro volume de *História da Sexualidade*, no qual o teórico censura a confissão. Foucault passa a entender a confissão como um ato de fala em que o sujeito “torna-se público”⁶⁸.

Segundo Butler, “a confissão torna-se *a cena verbal e corporal da demonstração de si mesmo*. Ela se fala, mas *na fala torna-se o que é*. Nesse contexto, então, o exame de si é a prática de se exteriorizar ou tornar-se público”⁶⁹ sendo, então, uma maneira de se entregar a um *modo público de aparição*.

Além disso, Butler salienta que Foucault se atém à condição na qual o sujeito aplica a si mesmo as formas de racionalidade desenvolvidas, desencadeando uma certa *reflexividade do sujeito*. Trata-se de uma maneira particular de reflexividade ativada pela operação de um modo específico de racionalidade. Dizer a verdade significa obedecer a um critério de verdade e

⁶⁶ Artur Danto, op. Cit., 2005.

⁶⁷ Ibidem, p. 45.

⁶⁸ Judith Butler, “Relato crítico de Foucault sobre si”, 2015, p. 145-146.

⁶⁹ Ibidem, p. 149.

aceitar esse critério como obrigatório. Assim, “[...] dizer *a verdade sobre si mesmo* tem um preço, e o preço desse dizer é a suspensão de uma relação crítica com o regime de verdade em que se vive”⁷⁰. Por isso, para a filósofa, nossa própria vida depende de uma negação de sua historicidade.

Butler, junto ao percurso de Foucault, traz um ponto fundamental para nós aqui quando chama a atenção para o distanciamento que a perspectiva desenvolvida por Foucault exerce da permutação *moderna* do confessional, que antes ele associava aos efeitos disciplinares da psiquiatria e da psicanálise, uma vez que, “ao considerar as visões socrática, estoica, cínica e materialista de si”, Foucault se distancia das noções modernas de reflexividade”⁷¹.

Assim, o relato que fazemos de nós mesmos é *um ato* e “tal relato não tem como objetivo o estabelecimento de uma *narrativa definitiva*, mas constitui uma condição linguística e social para *autotransformação*”⁷². Nessa perspectiva, *nosso modo de falar* e *nosso modo de viver* não são iniciativas separadas, mesmo que o discurso não seja a vida, salienta Butler a partir de Foucault. Portanto, como diz Foucault em “A escrita de si”, “o papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constituiu, um ‘corpo’ [...] E este corpo, [...] ao transcrever suas leituras, se apossou delas e fez sua respectiva verdade”⁷³.

Longe de tentar esgotar as possibilidades em torno da escrita da arte, procurei aqui mostrar algumas lacunas e sugerir alguns caminhos entre as tantas alternativas a serem inventadas. Talvez nossos escritos sobre arte possam ganhar fôlego e sentido se olharmos para nossa própria vida resgatando nossas motivações quando os redigimos, deixando nosso eu aparente. Isso não significa vigiar nossas vidas em sua totalidade, muito pelo contrário. Até porque isso já é feito exaustivamente com a *Internet*, como sugere Maggie Nelson:

⁷⁰ Ibidem, p. 155, grifos meus.

⁷¹ Ibidem, p. 164.

⁷² Ibidem, p. 165, grifos meus.

⁷³ Ibidem, p. 143.

Quando se trata da minha própria escrita, se insisto na ideia de que existe uma persona ou uma performatividade em jogo, não quero dizer que não sou eu mesma na minha escrita, ou que minha escrita, de algum modo, não seja eu. [...] Depois de experimentar a vida inteira com o pessoal tornado público, a cada dia que passa me vejo mais alienada das redes sociais, o mais aberto dos palcos para este tipo de atividade. A revelação instantânea e desenfreada nos meios digitais é um dos meus maiores pesadelos. Tenho plena ciência de que minha personalidade é fraca demais para suportar as tentações e pressões que eu passaria se me expusesse no palco do Facebook, e fico espantada de verdade com o fato de tantas pessoas – ou todas as pessoas, como às vezes parece – lidarem tão facilmente com a exposição.⁷⁴

Talvez a arte, e a crítica, contenham oportunidades de olhar para as nossas vidas (e mesmo inventá-las) com o tempo que a escrita pede. Cabe a nós, críticas e historiadoras, críticos e historiadores, saber combinar informações e percepções de estatutos supostamente distintos. À maneira de Bourgeois, e como sugere Salzstein, saber deflagrar o momento em que “estar dentro” suscita um gesto de autocompreensão e de como este momento permite absorver e ressemantizar as demandas da instituição.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

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

BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo à parte. In: _____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 169-180.

BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the father, Reconstruction of the father: Writings and interviews 1923-1997*. London: Violette Editions, 2007.

⁷⁴ Maggie Nelson, *Os argonautas*, 2017, p. 68-69.

_____. Does art have a gender? In: _____. *Destruction of the father, Reconstruction of the father. Writings and Interviews 1923-1997*. London: Violette Editions, 2007. p. 98-99.

BUTLER, Judith. Relato crítico de Foucault sobre si. In: _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P 143-172.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil, temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.217-221.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, Glória. Apresentação. In: COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.9-33.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2012. p. 129-160.

_____. *O que é um autor?* In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2012. p. 29-87.

MCEVILLEY, Thomas. *The Triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. Nova York: Documentext McPherson & Company, 2005.

MORESCHI, Bruno. Dentes descabelados: enigmas e entrechoques nas obras de Tunga. *Revista Piauí*, edição 49, out. 2010. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados/>>. Acesso em: 30 ago. 2018

NELSON, Maggie. *Os argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NIXON, Mignon. *Fantastic Reality*: Louise Bourgeois and a history of modern art. Massachusetts: October, 2005.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil, temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 227-234.

SONTAG, Susan. *Diários (1947-1963)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ZIELINSKI, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil, temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 221-226.

Referência para citação deste artigo

CARDOSO, T. Pensar as escritas da arte como escritas de si: Sobre a crise das narrativas na história da arte e as possibilidades que ela oferece ao sujeito que narra. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 1, número 1, 220 - 248, fevereiro de 2019.