

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Maurício Penteado Trentin

**POSSIBILIDADES COMUNICACIONAIS E RELACIONAIS ENTRE OBRAS DE
ARTE E SEUS INTÉRPRETES COMO BASE PARA CATEGORIZAÇÃO DA
PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Maurício Penteado Trentin

**POSSIBILIDADES COMUNICACIONAIS E RELACIONAIS ENTRE OBRAS DE
ARTE E SEUS INTÉRPRETES COMO BASE PARA CATEGORIZAÇÃO DA
PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA**

Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica na linha de pesquisa Processos de Criação nas Mídias.

Orientação: Professora Doutora Giselle Beiguelman

São Paulo
2010

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço, na ordem em que as disciplinas foram cursadas, à Profa. Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara pelo primeiro contato, pelas aulas incríveis, pelas noções de espacialidade, por tanta densidade em tão pouco tempo, e por ter me ensinado a trabalhar efetivamente em grupo; à Profa. Dra. Giselle Beiguelman pelo aprendizado, orientação, tranquilidade, recomendações bibliográficas e pela confiança; à Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga pelas aulas impressionantes e profundas, por ter me feito compreender Peirce ao menos em parte, pela ajuda crucial no título, recorte e edição, e principalmente pelo interesse e apoio a ideias ainda não completamente prontas ou descritas; ao Prof. Dr. José Amálio de B. Pinheiro por cada uma das aulas inesquecíveis, pela amizade, paciência e ajuda incrivelmente importante durante o seminário de pesquisa, e por ter me ensinado antes de tudo a deixar de ter razão; ao Prof. Dr. Norval Baitello Junior pela tradução clara de conceitos de Pross, por várias ideias possibilitadas por suas aulas e por sua incrível disponibilidade em discutir tanto questões de sua matéria como assuntos específicos de cada dissertação com a mesma atenção e profundidade; e à Profa. Dra. Lucia Leão, por ter apresentado todo um mundo sutil e sensível, alterando para sempre minha produção, além de comentários valiosos e indicação de autores. Agradeço novamente à Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga e à Profa. Dra. Lucia Leão por participarem da minha banca de qualificação e por suas recomendações enriquecedoras, inclusive algumas que, por petulância ou incapacidade, deixei de seguir.

Agradeço aos colegas de curso Matheus Giavarotti, Fernando Velázquez, Izabelle Prado, Lisani Albertini de Souza, Elaine Resende, Eduardo Salvino, Caio Balieiro, Jefferson Alves de Lima, Roberta Dabdab, Maria Alice dos Santos Ferreira, Luis Alexandre, Leila Reinert, Gisele Melo Gentil, Mariana Pimenta, Norma Freire e Rodolfo Araújo, pela convivência, aprendizado, conversas importantes e trabalhos em grupo; e à Cida Bueno, do COS, por tanta ajuda em detalhes, indicações e procedimentos.

Agradeço à Janaina de Mello Castro, do Instituto Inhotim, por sua atenção, e à Flavia Velloso, do Núcleo Contemporâneo do MAM-SP por sua disponibilidade e trabalho a frente do núcleo e por tantos contatos diretos com artistas, curadores e galeristas, possibilitados pelo Núcleo.

Finalmente, agradeço à Melina Penteado Trentin, Ana Paula de Azevedo Guerra, Fernando Nitsch, M.D. Retour, Maurício Kumazawa, Augusto Moura, Joana Jackson, Márcia Pudelko, Sérgio Fadul e aos meus pais, por suas colaborações, diretas e indiretas neste trabalho, mas principalmente pelo encorajamento e apoio à minha produção.

Maurício Trentin
São Paulo – Março 2010

*Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They
leap to conclusions that logic cannot reach.*

Sol LeWitt, 1969

TRENTIN, Maurício. *Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea*. São Paulo. 2010. p. 154. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo COS-PUC.SP

RESUMO

A pesquisa visa lançar bases para uma nova estrutura de mapeamento e análise das obras de arte, partindo de suas características comunicacionais. Parte-se da hipótese de que existem possibilidades de leitura, discernimento e categorização de objetos de arte na produção contemporânea que podem ser feitas pela análise e interpretação de aspectos comunicacionais entre intérpretes e obras de arte; dos quais decorrem possíveis padrões relacionais.

Do ponto de vista metodológico, a investigação apóia-se em pesquisa bibliográfica, discussão de obras que apresentam as categorias e possibilidades comunicacionais e criação de obras próprias que expandem as questões centrais da investigação em outros suportes e interfaces. O intuito é verificar as possibilidades relacionais entre as contrapartes imateriais dos objetos, seus significados, e o intérprete. A lógica é que a relação comunicativa obra/intérprete pode permear mídias e suportes diferentes, suportes esses que não são mais relevantes do que os componentes principais da compreensão e leitura, a carga de significado que as obras transportam e a maneira como esses significados são apreendidos pelo intérprete. Mesmo quando a escolha da mídia ou suporte faz relação direta ao assunto, crítica ou poética da obra, a carga imaterial de representatividade encapsulada pelo objeto e percebida pelo intérprete é central na compreensão da arte contemporânea. Analisando implicações e relações teóricas da proposta, a dissertação visa estabelecer discussão sobre o espaço real da experiência artística contemporânea, o campo comunicacional e relacional, o contato entre significados e intérpretes. A hipótese, portanto, é apresentada por meio de dois discursos: teórico/analítico e artístico. No discurso artístico, séries de obras que operem em níveis diferentes de contato com o intérprete serão criadas e apresentadas. No discurso teórico, categorias relacionais criadas a partir das possibilidades comunicativas entre intérpretes e obras de arte contemporâneas serão propostas e terão sua validade geral adensada com a apresentação de relações teóricas relevantes.

Do ponto de vista teórico, a discussão baseia-se nos conceitos de arte pós-histórica de A. C. Danto, de arte contemporânea de C. Cauquelin, na semiótica peirciana, partindo da leitura de L. Santaella, e na importância crucial do intérprete, inicialmente indicada por Duchamp, para investigar as possibilidades de comunicação da arte contemporânea. A investigação demonstra que uma categorização da produção artística contemporânea é possível desde que os parâmetros sejam comunicacionais/relacionais (categorias universais de Peirce aplicadas à relação obra/intérprete, percebendo obras como interfaces entre artistas e intérpretes, próximas as Interfaces Culturais, nos termos de Manovich, porém não obrigatoriamente digitais), levem em conta interpretações específicas e não partam exclusivamente da fisicalidade das obras.

Palavras-chave

Arte contemporânea, estéticas da comunicação, estética relacional, interface cultural

TRENTIN, Maurício. *Communication and relationship possibilities between works of art and their interpreters as a base for categorizing contemporary production*. São Paulo. 2010. p. 154. Post-Graduate Program in Communications and Semiotics_Pontifícia Universidade Católica de São Paulo COS-PUC.SP

ABSTRACT

The research aims at developing a new structure for mapping and analyzing works of art starting with their communicational characteristics. It is based on the hypothesis that there are possibilities in readership, understanding and categorization of objects of art in contemporary production that can be reached by the analysis and interpretation of communication aspects between interpreters and works of art; out of which possible relationship patterns arise.

From a methodological point of view, the research is based on bibliographic research, presentation of works that present the communication categories and possibilities and artwork creation, a way to expand the discussion to other medium and interfaces. The goal is to verify the relationship possibilities between the immaterial counterparts of the objects, their meanings, and the observer. The logic is that the communication relationship between the work and the interpreter could permeate different media, the media being no more relevant than the main components of comprehension and readership, the meaning that the works carry and the way in which these meanings are learned by the interpreter. Even when the choice of medium is made in direct relationship with the subject matter, criticism or poetics of the work, the immaterial representation engulfed by the object and noticed by the observer is paramount to the comprehension of contemporary art. Analyzing the implications and theoretical relationships of the proposal, the dissertation aims at establishing discussion about the real space of the contemporary art experience, its communicational and relational scope, the contact between meanings and interpreters. The hypotheses, therefore, is presented by the means of two discourses: theoretical/analytical and artistic. In the artistic discourse, a series of works that operate in different levels of contact with the observer will be created and presented. In the theoretical discourse, relational categories created stemming from the communication possibilities between interpreters and contemporary works of art will be proposed and have their general validity accumulated with the presentation of relevant theoretical relationships.

From the theoretical point of view, the discussion is built on the concepts of post-historic art of A. C. Danto, contemporary art of C. Cauquelin, Peircean semiotics based on the reading of L. Santaella, and the crucial importance of the interpreter, initially indicated by Duchamp, to investigate the possibilities of communication in contemporary art. It shows that the categorization of an artistic production is possible as long as the parameters are communicational/relational (Peirce's universal categories applied to the work/interpreter relationship, perceiving works as interfaces between artists and interpreters, close to the Cultural Interfaces, in Manovich's terms, however not necessarily digital), take into consideration specific interpretations and aren't based exclusively on the physicality of the works.

Keywords

Contemporary art,aesthetics of communication,relational aesthetics,cultural interfaces

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo 1 – Definições gerais.....	13
1. Complexidade	13
2. Abordagens críticas da relação obra de arte/intérprete	17
3. Arte contemporânea.....	27
Capítulo 2 – A necessidade de representações comuns.....	38
4. Categorizações.....	38
5. A obra de arte como interface	42
6. Dimensões de significado e aspectos mais relevantes	47
7. A importância do intérprete	53
Capítulo 3 – Categorização relacional/comunicacional de objetos estéticos	60
8. A hipótese de uma classificação comunicacional	60
9. Classificação dos contatos quanto à sua proposição	67
9.1. Contatos de proposição Sensorial	68
9.2. Contatos de proposição Emocional	69
9.3. Contatos de proposição Conceitual.....	71
10. Classificação dos contatos quanto à sua construção	74
10.1. Sintéticos Isolados	74
10.2. Analíticos Participativos	75
10.3. Rítmicos.....	75
10.4. Modais (de Modalidade)	75
10.5. Narrativos	76
10.6. Culturais/De origem	76
10.7. Desestabilizadores	76
10.8. De inerência/Espirituais/Totais	77
Exemplos de contatos quanto à sua construção	77
11. Classificação de contatos quanto aos seus resultados interpretativos	93
11.1. Efetivos	93
11.2. Corrompidos	96
11.3. Instintivos	98
11.4. Cruciais/Presenciais	101
12. Exemplo de aplicação	104
13. Conclusão	108
14. Bibliografia	110
15. Anexo: Fichamento Obras próprias	112

Dissertação de mestrado – COS PUC SP 2010

Título – Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Autor – Maurício Trentin

INTRODUÇÃO

A pesquisa visa lançar bases para uma nova estrutura de mapeamento e análise das obras de arte, partindo de suas características comunicacionais. Parte-se da hipótese de que existem possibilidades de leitura, discernimento e categorização de obras e processos da produção contemporânea que podem ser criadas por meio da análise e interpretação de aspectos comunicacionais entre intérpretes e obras de arte, dos quais decorreriam possíveis padrões relacionais. Basicamente, o trabalho aprofunda questões sobre a possibilidade de categorização relacional de objetos estéticos, e ainda que utilize termos próximos, difere-se radicalmente da estética relacional de N. Bourriaud.

Os desafios são inúmeros. A própria definição do que é o processo estético, que na arte contemporânea pode em si ser transformado em produto artístico, a definição precisa de obra de arte, e mais especificamente, da obra de arte contemporânea, tem, em autores diversos, direções e conclusões por vezes contrárias, e ainda assim válidas e mesmo verificáveis. Apoio-me principalmente em determinados conceitos e autores, por vezes partindo de suas conclusões, e, em raros momentos, contra-argumentando suas teorias. No capítulo inicial, conceitos e teorias vitais à apresentação da hipótese serão apresentados.

Esta dissertação, claro, não encerra o assunto. Nem mesmo encerra minha própria pesquisa sobre o assunto, mas aprofunda, parece-me que de modo já interessante, a discussão sobre a possibilidade de categorizar a produção contemporânea, e assim apreender mais sobre suas particularidades. Essa é talvez a única afirmação que permanece quase imutável nos textos da grande maioria dos autores que

pensam a produção artística contemporânea, por mais diferentes que suas definições de obra, processo e arte contemporânea possam ser, algo se mantém quase como certeza e mantra: os objetos e processos da produção contemporânea são tão radicalmente díspares e formalmente livres que não podem ser classificados, e portanto jamais serão categorizados. Alguns autores, encerrando o assunto antes de pensá-lo em profundidade, afirmam simplesmente que categorizações seriam, além de improváveis, inúteis, simplificações de poéticas complexas, e por que pensar sobre categorias que de saída parecem achatar significações dos objetos a que se referem.

Não concordo com grande parte desse pensamento, apesar de compreender a facilidade de sua adoção. Acredito que não só é possível categorizar a produção artística contemporânea, defini-la e agrupá-la, como também penso que esses novos parâmetros de compreensão seriam de extrema utilidade na leitura e análise e por que não, no ensino e no próprio processo poético de muitos artistas.

Este texto, como já disse, não encerrará o assunto. Será uma estrutura simplificada de apresentação da hipótese, aprofundamento e arguição. Apresentarei a hipótese em dois códigos, nos termos de Flusser, “de linha” e “de superfície”.

Ou, nos termos exatos de Flusser:

As superfícies adquirem cada vez mais importância no nosso dia a dia. Estão nas telas de televisão, nas telas de cinema, nos cartazes e nas páginas de revistas ilustradas, por exemplo. As superfícies eram raras no passado. Fotografias, pinturas, tapetes, vitrais e inscrições rupestres são exemplos de superfície que rodeavam o homem. Mas elas não se equivaliam em quantidade nem em importância às superfícies que agora nos circundam. Portanto, não era tão urgente como hoje que se entendesse o papel que desempenhavam na vida humana. Outro problema de maior importância existia no passado: a tentativa de entender o significado das linhas. Desde a ‘invenção’ da escrita alfabética (isto é, desde que o pensamento ocidental começou a ser articulado), as linhas escritas passaram a envolver o homem de modo a lhe exigir explicações. Estava claro: essas linhas representavam o mundo tridimensional em que vivemos, agimos e sofremos, mas como representavam isso? Conhecemos as respostas para essa questão, e sabemos que a cartesiana é decisiva para a civilização moderna: ela afirma, resumidamente, que as linhas são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um ‘conceito’). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é “histórico” no sentido em que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo [...] (FLUSSER, 2007, p. 224).

Basicamente, o texto **Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea** é a dissertação em si, apresentada em três capítulos, além desta introdução e de breve conclusão. O capítulo um apresentará um quadro resumo de definições gerais sobre arte por alguns autores escolhidos (Danto, Belting, Cauquelin, Bourriaud, entre outros), tentativas de definição precisa de arte contemporânea, obra, processo, e a verificação de que nas várias definições, por esses e outros autores, por mais díspares, se mantém de maneira implícita como conclusão possível, ou mesmo claramente expressa, a afirmação sobre a impossibilidade da categorização da produção artística contemporânea. O capítulo dois apresenta um resumo sobre a necessidade e a utilidade de categorizações para o pensamento aprofundado sobre qualquer objeto, conceitos importantes de outros autores, conceitos que desenvolvi ao longo deste estudo como aspectos sógnicos variados, dimensões de significado mais relevantes em determinada obra e outros. No terceiro capítulo, apresento a hipótese de que a categorização da produção contemporânea é possível se pensarmos de maneira relacional específica (não nos termos de N. Bourriaud) e quais critérios utilizei para a elaboração das categorias. Segue no mesmo terceiro e último capítulo a lista de categorias e seus exemplos iconográficos. Na conclusão, comentários sobre o caminho do desenvolvimento deste trabalho nas suas duas formas finais.

O anexo **Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética**, traz séries obras próprias, algumas concluídas e outras ainda em projeto, descritas através de fichamento com anotações sobre seus aspectos conceituais e construtivos, e no caso exclusivo de obras concluídas, também com algum tipo de documentação visual.

Dissertação de mestrado – COS PUC SP 2010

Título – Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Autor – Maurício Trentin

CAPÍTULO 1 – DEFINIÇÕES GERAIS

1. COMPLEXIDADE

Permaneça, nas mais variadas definições e em inúmeros estudos sobre a produção contemporânea, uma certeza: a produção artística contemporânea é de difícil definição, e de categorização impossível. De modo implícito como única conclusão lógica, ou expresso claramente, a liberdade formal e conceitual absoluta da produção contemporânea supostamente impossibilitaria classificações e agrupamentos.

Em vários autores isso é facilmente verificável, como, por exemplo, em Danto:

Poderíamos tirar proveito da palavra “contemporâneo”, para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o fim do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada a condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento – e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo (DANTO, 2006, p. 14).

Ou como conclusão possível em Cauquelin quando fala da desordem e do aspecto profundamente heterogêneo da produção atual:

É necessário distinguir arte *contemporânea* de arte *atual*. É atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos. Não se pode realmente definir o pós-moderno como “contemporâneo” no sentido que lhe havíamos atribuído – inteiramente voltado para o comunicacional, sem preocupação estética – mas simplesmente como atual. O termo designa justamente o heterogêneo, ou a

desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem e desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la nem a quem aplicá-la (CAUQUELIN, 2005, p. 129).

Ainda que pudesse ser vista sob qualquer sistema classificatório, esse obviamente seria empobrecedor, redutor, desrespeitaria a liberdade formal e temática da produção atual e criaria, de maneira obviamente ficcional, barreiras, compartimentos, que se revelariam tão inúteis quanto desinteressantes. Não acredito nessa visão, que me parece simplista. Penso que categorizações podem ajudar na compreensão em profundidade da produção contemporânea, na percepção de aspectos mais ricos em significados e caros a determinada obra, artista ou poética. Ao final destes três capítulos, espero que essa visão tenha sido descrita de maneira clara, e que algumas das certezas anteriores não mais existam.

Antes, porém, de apresentar definições e teorias referenciais sobre o assunto, que nortearam o desenvolvimento deste trabalho, cabe tocar em pontos que não são exclusivos da produção artística contemporânea, mas sim comuns a toda produção artística no decorrer da história. Definindo o que é permanente na arte, e posteriormente definindo particularidades de grandes períodos históricos, é facilitada a compreensão da radicalidade e da liberdade do período contemporâneo, e de aspectos exclusivos do período.

O que permanece.

O único campo em que as imagens (visuais ou não) são absolutas é o campo da arte. Seu único motivo de existência é sua própria existência como possibilidade de interpretação. A arte, em resumo, não tem função, além da função poética e sgnica: o fazer, quando pensamos no artista, e o efeito interpretativo, quando pensamos no intérprete. No cinema, na televisão, no design gráfico ou de produtos, na publicidade, nas embalagens, na moda, as imagens são sempre ferramentas e invólucro de conceitos estranhos às razões das próprias imagens. Veículos para o espetáculo. Elas servem a propósitos outros e externos a si próprias, sejam lineares, narrativos, verbais, comerciais, religiosos, sexuais, políticos, de entretenimento ou

quaisquer outros. São usadas como aparatos conceituais, invólucros de mensagens específicas que tentam provocar ações esperadas, carregando porém conceitos externos à sua realidade e gramática. São signos cujo referencial é sempre claramente externo.

Não na arte. Campo em que a representação e a fisicalidade têm o mesmo peso que seus referenciais, sejam internos ou externos, objetos estéticos se apresentam ou representam campos e/ou limites da realidade que os faz existir, a partir de sua própria gramática.

[...] De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real.

*Extraído do depoimento de Cildo Meireles registrado na pesquisa Ondas do corpo, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira. Publicado no Livro "Cildo Meireles" da FUNARTE. Rio de Janeiro, 1981.

Como diagramas, carregam em amálgama significados, significantes, gramáticas e, como frisa Danto, representações de determinado período e críticas a esse mesmo período. Na arte, as imagens não são servis a propósitos outros que não os da própria arte. Talvez por isso a arte seja o campo em que os significados das imagens podem ser mais precisamente percebidos: se objetos de arte estão aparentemente contaminados por significados externos à obra, essas contaminações na verdade são parte da obra, possibilidades múltiplas de leitura, e não pressões ou gramáticas externas à obra. Em arte, as imagens, as relações que elas provocam e questões que tocam são, sempre, parte importante, necessária e significativa do objeto, que não é servil a outros propósitos que não os da sua existência.

O objeto estético é então objeto sem função que não a de existir como possibilidade de interpretação. Obras de arte são, basicamente, signos encarnados cujo objeto dinâmico, muitas vezes, se confunde com o objeto imediato, nos termos de Peirce. A definição de obra de arte de A. C. Danto nos esclarece:

[...] chamo a atenção para dois termos operativos: *obra* e *objeto*. O problema fundamental da filosofia da arte é explicar como a obra se relaciona com o objeto. A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta (DANTO, 2005, p. 19).

Arte contemporânea é termo amplo, que tem significados variados dependendo do autor, assim como vários significados têm os termos arte clássica, arte moderna, e tantas outras subdivisões históricas ou geográficas, períodos amplamente aceitos ou timidamente defendidos por alguns teóricos. O período de definição mais complexa, não só porque ainda vigente, mas pela própria complexidade de seu objeto e produção, é o período contemporâneo. Definir o contemporâneo, não de maneira simplista tratando-o como termo temporal, mas de maneira clara e levando em conta sua complexidade e amplitude, exige esforço. Facilita o processo se definirmos antes outros períodos claros, ou tudo o que não é, claramente, contemporâneo.

2. ABORDAGENS CRÍTICAS DA RELAÇÃO OBRA DE ARTE/INTÉRPRETE

A base inicial para a hipótese que aqui se defende, a de que a produção artística contemporânea pode ser categorizada através de parâmetros encontrados nos aspectos comunicacionais e relacionais existentes entre obras de arte e seus intérpretes, é a tese sobre arte pós-histórica, de Arthur C. Danto. Simplificar essa tese ao apresentá-la em síntese é grande risco, já que, além do raciocínio de Danto, o próprio objeto de sua tese, a arte contemporânea, é assunto de incrível complexidade. Corre-se menos risco com uma junção de teorias específicas sobre o caminho da arte na história, saindo do período da pré-arte proposto por Hans Belting, passando pela arte clássica nos termos de Argan, chegando à arte moderna através de Greenberg e finalmente à arte pós-histórica, de Danto, ou contemporânea, de Cauquelin. Apresentar mais de uma teoria em síntese infelizmente simplifica teorias complexas e profundas, mas ao mesmo tempo permite visão geral colaborando com a complexidade do grupo, ao apresentar intertextualidades e insinuar relações, ainda que primárias, entre elas. São teorias em que a brevidade de apresentação necessariamente empobrece visões específicas, mas enriquece, simplesmente por relacionar teorias distantes, possíveis conclusões. Além disso, sem sintetizá-las acredito ser impossível expor a hipótese com a clareza necessária. Investigações mais complexas e relações teóricas mais profundas serão bem vindas no futuro, verificando a validade e relevância da hipótese. Por hora limito-me a apresentá-la.

Para Arthur C. Danto, arte pós-histórica é conceito original, uma nova nomenclatura, sem vícios anteriores, para o que ele considera ser o campo heterogêneo da arte contemporânea. Objetos desprovidos de uma narrativa mestra, histórica, mas que podem ser pensados separadamente, cada qual em sua própria história. Não pretendo aqui fazer análise histórica ou teórica profundas de períodos anteriores, nem apresentar cada uma das teorias em detalhes, mas criar um quadro teórico resumido que permita notar o que, para Danto, caracteriza a arte pós-histórica como um tipo de conjunto, algo que pode ser definido ou compreendido segundo regras próprias, e que não pode ser visto ou confundido como a arte produzida em períodos anteriores, ainda que possua, claro, características comuns à produção de outros

períodos. A complexidade do assunto começa na escolha de termos, descritos e compreendidos de maneiras distintas por autores distintos. Segue um trecho esclarecedor de Arthur Danto sobre período anterior ao pós-histórico ou contemporâneo, o modernismo:

[O modernismo]: ele é marcado por uma ascensão a outro nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. A pintura começa a parecer inadequada, ou forçada (na minha cronologia particular, Van Gogh e Gaughin foram os primeiros pintores modernistas). Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história anterior [...] A questão é que “moderno” não significa simplesmente “o mais recente”. Significa, mais exatamente, na filosofia e na arte, uma noção de estratégia, de estilo e de agenda (DANTO, 2006, p. 10).

Danto segue possibilitando clareza em relação a conceitos por vezes imprecisos, e explica que, por mais “temporais” que pareçam, os termos são, na verdade, conceituais:

Da mesma forma que “moderno” não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, “o mais recente”, tampouco “contemporâneo” é um termo temporal, significando tudo que esteja acontecendo no presente momento. E assim como a passagem do “pré-moderno” para o “moderno” foi tão insidiosa quanto a passagem, nos termos de Hans Belting, da imagem anterior a era da arte para a imagem na era da arte, de modo que os artistas praticavam arte moderna sem perceber que faziam algo de gênero diferente, até que retrospectivamente começou a evidenciar-se que uma mudança significativa havia acontecido, assim, de maneira semelhante, isso aconteceu com a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Por muito tempo, creio eu, “arte contemporânea” teria sido apenas a arte moderna que está sendo feita agora. O moderno, apesar de tudo, implica diferença entre o “agora” e o “ainda há pouco”: a expressão não teria qualquer utilidade se as coisas permanecessem sempre e em ampla medida as mesmas. Isso implica uma estrutura histórica e tem um sentido mais forte que o termo “mais recente” (DANTO, 2006, p. 12).

Mesmo atualmente, alguns artistas produzem obras com repertórios e valores clássicos ou modernos, distanciando sua produção da definição que Danto cria para a arte contemporânea. Minha intenção é a de apresentar conceitos de outros períodos da arte que nos municiam de informações sobre o que não é arte contemporânea, simplesmente para reforçar quais são suas características únicas e determinantes. Parece útil, já que para Danto, apesar de não mais existir uma narrativa mestra da arte, a arte desse período sem forma externa classificável pode ser unida em um grupo, se levarmos atributos outros em conta.

“Contemporâneo”, em seu sentido mais óbvio, significa simplesmente o que está acontecendo agora: a arte contemporânea seria a arte produzida por nossos contemporâneos. Certamente, ela não teria passado pelo teste do tempo. Mas para nós ela teria certo significado que mesmo a arte moderna que tivesse passado pelo teste não teria: ela seria a “nossa arte” de um modo particularmente íntimo. Mas como a história da arte evolui internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais vista em toda a história da arte – creio eu. Da mesma forma que o “moderno” veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte recente, “contemporâneo” passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos (DANTO, 2006, p. 12).

Apresento um resumo do que compreendo atualmente desses conceitos que representam grandes períodos históricos, e, mais recentemente, o início de um período pós-histórico:

Pré-arte, baseado nos conceitos de Hans Belting

Período em que os artistas não eram chamados assim, e as imagens serviam puramente como representações de um mundo espiritual ou físico previamente aceito pelos intérpretes. Os ícones religiosos eram produzidos por artesãos que não eram considerados artistas. Qualidades estéticas do objeto não eram levadas em conta como motivo de culto pelo intérprete. Quando existiam, essas qualidades não eram lidas como capacidade artística, mas como sendo parte da resplandecência do que era representado. Imagens de Deus eram percebidas como Deus e emanavam Seu poder. Imagens de anjos eram vistas como a própria presença de anjos.

Belting já havia publicado um livro surpreendente, reconstituindo a história das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d.C., ao qual ele deu o extraordinário subtítulo de *The Image Before the Era of Art* [A imagem antes da era da arte]. Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa, como a impressão da imagem de Jesus no véu de Verônica. Teria, então, havido uma profunda descontinuidade entre as práticas artísticas antes e depois da era da arte ter se iniciado, uma vez que o conceito de artista não fazia parte da explicação das imagens devotas... (DANTO, 2006, p. 4).

O artesão trabalhava em função de uma ideia pré-codificada, e a simbolização do referente era o objetivo primeiro dos objetos de arte. Tudo o que o objeto comunicava já estava anteriormente como crença na mente interpretadora. O objeto era um ponto focal de alguma adoração que já existia pré-objeto.

Artistas (novamente, que nem eram chamados assim) estavam fora da relação estabelecida entre intérpretes, objetos de arte e conceitos já estabelecidos de um mundo por vezes real, mas quase sempre espiritual, aceito de antemão pelo intérprete.

A relação estabelecida é primordialmente constituída pela tríade intérprete-objeto-mundo simbólico já concebido. Fora desse campo relacional estão a arte entendida como tal, o artista que permanecia artesão e irrelevante e as imagens precisas do real. Verificamos essa leitura em Danto e em Belting:

The difference between the image and what it represented seemed to be abolished in them; the image was the person it represented, at least that person's active, miracle-working presence, as the relics of saints had previously been (BELTING, 1996, p. 47).

A diferença entre a imagem e o que ela representava parecia ter sido abolida nelas; a imagem era a pessoa que representava, no mínimo a presença ativa e produtora de milagres daquele ser, assim como as relíquias dos santos o foram previamente (BELTING, 1996, p. 47, tradução nossa).

Arte clássica, partindo de G. C. Argan

Período em que os artistas, já chamados assim, eram tão respeitados e admirados quanto melhor conseguissem representar com perfeição o universo da matéria, a fisicalidade. A partir daí existiam padrões mais ou menos precisos de representação, padrões a seguir ou a transpor melhorando a capacidade de representar o real. A maneira correta de esculpir músculos ou representar a água, e o ensino de arte nas oficinas dos mestres separa por suporte o aprendizado. O intérprete deixa de ter importância crítica e se afasta, se transforma em admirador apenas da capacidade e da relação entre o artista e o objeto de arte que representa com exatidão o real/físico. O objeto deixa de simbolizar e passa a representar e imitar o real.

A relação estabelecida é primordialmente entre artista-objeto-imagens do real. Fora desse campo relacional está o intérprete, que perde importância.

Como esclarece Argan:

Com o pensamento Clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a idéia de arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. A estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da poiesis, isto é, do fazer artístico, e portanto a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética) (ARGAN, 2006, p. 11).

Arte moderna, partindo de Greenberg

O objeto de arte é percebido em sua fisicalidade, e ele se torna mais importante que o mundo que representa, quando o representa (já que no modernismo abstrato nem mesmo um referente externo à fisicalidade da própria obra, que simplesmente se apresenta, pode ser apontado). Mesmo os impressionistas, que levam em conta as características óticas do observador, tratam o real e o intérprete como desculpas para a existência do estilo e do objeto. Os manifestos são criados, maneiras novas, supostamente mais modernas, de representação surgem a todo momento.

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. Esta foi precisamente a forma como Clemente Greenberg definiu a questão em seu famoso ensaio de 1960, "Pintura modernista". "A essência do modernismo" escreveu ele, "reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência." (DANTO, 2006, p. 9).

A relação deixa de lado o intérprete e o mundo real, e a arte passa a ser uma relação entre artistas, estilos, obras e manifestos que justificam os objetos e os artistas. A fisicalidade que importa é a do objeto de arte e sua participação autônoma na realidade, o mimetismo do real nas obras não mais importa, a maneira de ver do artista é o que importa, e não o mimetismo, a tentativa de copiar o real. A percepção do intérprete deve ser desafiada, ou mesmo adestrada, e a fisicalidade do mundo já não interessa. A arte se volta mais do que nunca para si própria. Transforma-se em um embate de artistas, modos de percepção e representação, através dos objetos de arte. A unidade estilística representa períodos, escolas,

movimentos e manifestos. Mesmo quando o referencial se perde, na arte abstrata, a unidade estilística se mantém presente.

A relação estabelecida é primordialmente artista-objeto, fora desse campo relacional estão os intérpretes e as imagens do real.

O mais interessante é que Greenberg tomou como modelo do pensamento modernista o filósofo Immanuel Kant: “Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, concebo Kant como o primeiro verdadeiro modernista”. Kant não via a filosofia como um acréscimo ao nosso conhecimento, mas mais muito mais como uma resposta à pergunta sobre a possibilidade de conhecimento. E creio que a visão correspondente a pintura teria sido nem tanto a de representar as aparências das coisas, mas a de responder como a pintura era possível. A pergunta, pois, passaria a ser: quem foi o primeiro pintor modernista, isto é, quem desviou a arte da pintura de sua agenda representativa para uma nova agenda, na qual os meios de representação tornaram-se objetos de representação? Para Greenberg, Manet se tornou o Kant da pintura modernista: “As pinturas de Manet vieram a ser as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que mostravam as superfícies planas sobre as quais eram pintadas” [...] A passagem da arte “pré-modernista” para a modernista, se concordarmos com Greenberg, foi a passagem das características miméticas para as não miméticas da pintura. Não é, como afirma Greenberg, que a pintura tenha se tornado ela própria não objetiva ou abstrata. Apenas as características representativas se tornaram secundárias no modernismo, tendo sido fundamentais na época pré-modernista (DANTO, 2006, p. 9).

Arte pós-histórica/arte contemporânea, por Arthur C. Danto

Em todo caso, a distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser “a arte moderna produzida por nossos contemporâneos”. A certa altura, ficou claro que não se tinha um modo satisfatório de pensar, como ficou evidente pela necessidade de se inventar o termo “pós-moderno”. Esse termo em si mesmo denunciava a relativa fraqueza do termo “contemporâneo” como passível de comunicar um estilo. Parecia-se muito mais a um termo meramente temporal. Mas talvez “pós-moderno” fosse um termo demasiadamente forte, por demais intimamente identificado com certo campo da arte contemporânea. Na verdade, o termo “pós-moderno” de fato pareceu a mim designar certo estilo que podemos aprender a reconhecer, do mesmo modo que aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó (DANTO, 2006, p. 14).

O objeto de arte passa a interessar mais pelas questões que comunica, pelas relações e questionamentos que provoca. O objeto de arte funciona como uma interface entre o artista e o intérprete, muitas vezes é responsável pela troca de papéis, entregando ao intérprete o papel criador, e provendo enquanto interface acesso a um mundo de códigos e repertórios diferentes dos seus. As questões do

artista são colocadas ao intérprete conceitualmente através do objeto, quando “refletem e ao mesmo tempo criticam o período de sua realização”, emocionalmente ou se apresentando em sua fisicalidade e comunicando-se sensorialmente e não cognitivamente. De qualquer maneira, a materialidade do objeto perde importância em relação a sua capacidade de significação, informação e transmissão, seja cognitiva, emocional, sensorial. O real perde terreno, não como assunto, mas enquanto matéria física do objeto. A comunicação é mais importante que a estética. Assim como os limites históricos, que perdem importância, também passam a ter menos peso a capacidade de controle preciso e real da matéria, assim como a excelência de estilo, a capacidade técnica em relação a determinado suporte e outras questões ligadas à matéria. A própria entropia formal passa, durante algum tempo, a ser representativa de um suposto estilo, o que logo se revela insuficiente para a compreensão e apreensão da produção contemporânea.

[...] No livro de Robert Venturi, de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture* [Complexidade e Contradição na Arquitetura] há uma fórmula interessante: “elementos que são mais híbridos que ‘puros’, contaminados em vez de ‘limpos’, ‘ambíguos’ em vez de articulados, ‘perversos’, bem como ‘interessantes’”. Seria possível classificar as obras de arte usando essa fórmula, e quase que certamente se teria um monte delas como pós-modernas, e isso de uma maneira bastante homogênea. Entre eles se teria obras de Robert Rauschenberg, as pinturas de Julian Schnabel e David Salle, e, posso supor, a arquitetura de Frank Gehry. Mas a maior parte da arte contemporânea seria mesmo deixada de lado, incluindo as obras de Jenny Holzer ou as pinturas de Robert Mangold. Tem-se sugerido que talvez devêssemos falar apenas de pós-modernismos. Tão logo o fizermos, porém, perderemos a habilidade de reconhecer, a capacidade de classificar e a percepção de que o pós-modernismo marca um estilo específico. [...] É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte pós-histórica. Qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica (DANTO, 2006, p. 14).

A arte se desmaterializa, o suporte e a capacidade de interferência material perdem terreno em relação aos conceitos e relações propostos pelas obras ao intérprete, não é mais possível reconhecer qualquer unidade estilística.

A relação é primordialmente estabelecida entre artista e intérprete, e o objeto ou processo (cujo tema pode ou não ter conexões com imagens do real e com o que é simbólico e previamente estabelecido) passa ter a função de interface, campo relacional de diferentes subjetividades (artista/intérprete). Nos termos de Danto:

[...] Assim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica (DANTO, 2006, p. 14).

São visões resumidas e de um ponto de vista específico, que serão úteis no decorrer do texto. Não são verdades absolutas e devem muito à complexidade histórica, política, cultural e geográfica de cada período e movimento histórico. Sabemos que é possível realizar pesquisas densas e específicas exclusivamente sobre o Barroco praticado em determinada cidade de Minas Gerais, em um período específico. Mas, por mais riqueza que se perca, diagramas de grandes períodos demonstram relações internas que atravessam diferenças geográficas e temporais e perduram. Constituem uma maneira de se arranhar a superfície de conceitos muito amplos e complexos. Os períodos de pré-arte, teoria de Belting, e da arte clássica, em várias teorias, apesar de incrivelmente simplificados, são aceitos e propagados na maioria dos estudos relacionados. Já o conceito sobre arte moderna sofre de variação enorme de leituras e teorias, e o conceito de arte contemporânea talvez na verdade ainda não se tenha estabelecido com clareza, exatamente porque ainda em processo, mesmo se pensarmos em Cauquelin (arte contemporânea) ou Bourriaud (estética relacional).

Quanto à arte moderna, é fácil compreender a multiplicidade de pontos de vista; temos sempre possibilidade de visões mais ou menos complexas a respeito da modernidade, do modernismo e da pós-modernidade enquanto processo cultural, social e político e não apenas enquanto períodos da história da arte. Essas visões são inúmeras, e por vezes excludentes entre si. Marshall Berman, em Tudo que é sólido desmancha no ar, divide os conceitos ainda mais tratando como princípio obrigatório para a compreensão clara da modernidade a noção da “fusão de suas forças materiais e espirituais”. Para Berman:

...nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao “modernismo”, encarado como espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da “modernização”, um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana. Esse dualismo, generalizado na cultura contemporânea, dificulta nossa apreensão de um dos fatos mais marcantes

da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno. Mas a primeira grande leva de escritores e pensadores que se dedicaram a modernidade – Goethe, Hegel e Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoiewski – tinham uma percepção instintiva dessa interdependência; isso conferiu a suas visões uma riqueza e profundidade que lamentavelmente faltam aos pensadores contemporâneos que se interessam pela modernidade. (BERMAN, 2007, p. 158).

Resumidamente, Berman trata modernização e modernismo como conceitos claramente distintos, onde a modernização é processo material, claramente definido. Atravessa todos os aspectos da vida humana e se confunde com o progresso (que não necessariamente ocorre realmente com a modernização). O modernismo é também um processo, mas tem marcos iniciais e finais. Movimento basicamente artístico e intelectual, ocorre em um período determinado e é definido de várias maneiras por autores diferentes, em épocas também distintas, mas sempre é confinado em algum período. As definições mais precisas do modernismo foram construídas após o fim do movimento. Para esta pesquisa interessa uma visão mais específica e diagramática do modernismo na arte.

Podemos sintetizar, no que tange as artes visuais, que o modernismo foi marcado, como esclarece Danto, em uma mudança de agenda na arte da pintura, originalmente representativa (mimética) no período clássico, para uma nova agenda na qual meios de representação tornam-se objetos de representação (poética), sendo que a arte torna-se autorreferente, não mais primordialmente indicial e sim primordialmente icônica.

Se a definição de modernismo, do período exato e de características claras da arte moderna, já é complexa e fluida, mudando a cada teórico e mesmo mudando no decorrer da experiência modernista, a arte contemporânea é de apreensão ainda mais complexa. Seria simplificação forçada, ainda que verdadeira dependendo do ponto de vista, dizer que a arte se torna finalmente simbólica. Tentativas de apreensão clara da arte contemporânea são inúmeras, e sempre, complexas.

Em Arte Contemporânea, Anne Cauquelin, antes de apresentar sua teoria sobre a definição (ou sobre a falta de uma definição exata possível atualmente) da arte contemporânea, começa novamente descrevendo a miríade de leituras específicas que os conceitos “modernos” anteriores e que culminaram no contemporâneo, possuem.

Para Greenberg, com efeito, o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração de pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar a arte uma autonomia total, deixando bem atrás dela as referências exógenas, extrapictóricas, que ainda caracterizam a arte moderna. O que nós chamamos de modernidade (ou nossa modernidade) estaria então ao lado desse movimento de autonomização, de autorreferenciação da arte, deixando de lado ou excluindo qualquer outra significação e, sobretudo, o termo 'moderno' aplicado a arte. Com certeza, a necessidade dessa separação entre termos tão vizinhos escapa à maior parte do público não especializado (CAUQUELIN, 2005, p. 24).

Convém notar que novamente, em comum a todas as teorias do moderno aplicado a arte e enquanto período, Cauquelin mostra que os meios de representação se tornaram o assunto primordial das obras, e a maneira de ver teve sua importância exacerbada em relação ao que era visto. A noção de estilo vive seu período fundamental na história da arte. Nomenclaturas à parte, isso é quase uma constante nas teorias sobre os períodos iniciais e tardios do modernismo.

A complexidade aumenta consideravelmente quando Cauquelin trata do contemporâneo, e ao problematizarmos a definição específica de arte contemporânea, notamos rapidamente as dificuldades. Ela escapa à sua definição precisa por inúmeros motivos, e é crucial, para entender tanto a beleza quanto as dificuldades de leitura e julgamento da produção contemporânea, a compreensão profunda de alguns desses motivos, questões que dificultam e talvez impossibilitem um recorte preciso e com fronteiras fixas daquilo que é arte contemporânea.

3. ARTE CONTEMPORÂNEA

Para Arthur C. Danto um resumo do período pós-histórico ou contemporâneo seria “o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética” inviabilizando classificações e transformando qualquer tentativa de categorização em ficção.

...como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada a condição de critério e utilizada como base para desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento... (DANTO, 2006, p. 15).

Supostamente, se narrativas históricas já não podem ser descritas tamanha variação de direções artísticas, se tornariam improváveis quaisquer julgamentos que pretendam agrupar, de alguma maneira, o todo ou parte da produção, sob o risco de simplificação forçada para que sua complexidade diminua e assim algum tipo de classificação seja possível. Concordo em parte. Não penso que a complexidade da arte nasceu com o contemporâneo, a complexidade de obras, contextos, poéticas e técnicas já existia na arte clássica e moderna, mas, sim, jamais a liberdade formal e a profusão de direções distintas e supostamente não relacionadas foi tão grande como agora. Em períodos anteriores ao contemporâneo, a fisicalidade das obras poderia ser ponto confiável de partida para elaboração de critérios ou base de reconhecimento, e isso é impossível, como mostra Danto, na produção contemporânea. Porém, penso que se os aspectos principais para reconhecimento e categorização não forem de ordem formal, mas sim comunicacional, a imensa variação da produção atual possa parecer algo mais aglutinado e compreensível. Nada mais inútil que gêneros ou movimentos dentro da produção atual, e nada mais valioso que a liberdade formal e conceitual da mesma produção. Ainda assim, mapear essa produção passa por compreendê-la, discernir seus caminhos e representá-la de maneira algo organizada. Não para diminuir sua complexidade, mas em respeito aos aspectos ainda mais complexos que seus aspectos formais, seus aspectos sígnicos e comunicacionais.

O divórcio entre a estética e a atividade artística tornou-se definitivo. Agir no domínio da arte é designar um objeto como “arte”. A atividade de designação faz a obra existir enquanto tal. Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à

mão ou já existente, pronta. Nesse aspecto, reconhecem-se as proposições duchampianas. Elas se desenvolvem na direção de um trabalho sobre a própria designação: a designação pode se decompor em uma pesquisa sobre a nomenclatura – ou seja, sobre a linguagem – e em uma pesquisa sobre a exposição, pois designar e também mostrar – são os locais de intervenção da obra que estão agora em questão (CAUQUELIN, 2005, p. 134).

A verdadeira complexidade da produção atual, ainda mais profunda que a entropia formal, é sua vasta complexidade informacional. Paradoxalmente, ainda que mais complexo, seu aspecto informacional pode ser aglutinado com mais facilidade, e revelar conexões e leituras próximas em obras formalmente distintas. Mapear a produção com novos procedimentos, pensando em contrapartes imateriais, lógicas internas e comunicacionais, pode talvez auxiliar em discussões sobre aspectos sócio de maior densidade informacional em cada obra, aspectos predominantes em cada poética e/ou em cada interpretação.

Conceito com inúmeras definições, gerador de discussões aporéticas sobre a relevância de certas linhas de raciocínio, a arte contemporânea continua a existir e crescer em volume de produção e em possibilidades sempre escapando a definições. Arthur Danto escolhe a exposição da Brillo Box de Warhol em 1964 (Danto, 2005, p. 16) como o início da era da arte contemporânea, o início da “transfiguração do lugar-comum” (título de seu livro) em arte. Apesar de compreender seus motivos para a escolha, a ruptura final entre o estético e o artístico, tanto formalmente quanto conceitualmente, e a mecanização da produção, além da escolha de assuntos banais propositadamente, como forma de discutir a existência contemporânea e a própria definição da arte em um novo contexto, é difícil afirmar que a arte contemporânea se inicia com Warhol. Para muitos historiadores da arte, Warhol faz parte dos modernos tardios, e é na maioria das vezes classificado como expoente da pop art.

Como esclarece Edward Lucie-Smith em “Arte pop”, um dos capítulos de Conceitos da arte moderna, organizado por Nikos Stangos em 1974, o termo arte pop foi “usado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954, como um rótulo conveniente para a ‘arte popular’ que estava sendo criada pela cultura de massa”. Segundo Lucie-Smith, no prefácio do catálogo da exposição de Warhol realizada pelo Museu de Arte da Filadélfia em 1965 afirma-se que “a obra de Warhol faz-nos readquirir a consciência de objetos que perderam seu reconhecimento visual

através da exposição constante. Olhamos como se fosse a primeira vez para coisas que nos são familiares, mas que foram separadas de seus contextos correntes, e refletimos sobre os significados da existência contemporânea” (p. 199).

Mas não é por uma questão formal ou classificatória que definir o início da arte contemporânea com a obra de Warhol parece um argumento forçado. Ainda mais indefinível é a obra de Duchamp, que abandona todos os conceitos modernos e as preocupações pictóricas em 1912 e se dedica ao que chama de arte não retiniana. Definindo-se como antiartista, Duchamp é o artista que mais influenciou e continua a influenciar a produção contemporânea. Precursor da arte conceitual, da arte minimalista, da op art e de outros movimentos modernos tardios, Duchamp é por excelência o pensador conceitual que separa definitivamente na arte o estético do artístico. Da mesma maneira que Frank Lloyd Wright desenhou construções pós-modernas durante o modernismo, site specific designs, obras não replicáveis em qualquer terreno, Duchamp criou arte contemporânea em pleno período moderno. Anne Cauquelin, em *Arte contemporânea*, define Duchamp, Warhol e Leo Castelli, galerista-marchand, como figuras embreantes, e explica a origem do termo:

O termo “embreante” designa, em lingüística, unidades que tem dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a enunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos de código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralingüístico: o de fazer ato da palavra (CAUQUELIN, 2005, p.87. Citando Roman Jakobson.).

Ou seja, figuras que desarmonizaram o ambiente cultural e histórico de suas épocas anunciando novas realidades, produzindo séries de obras e pensamentos que, apesar da diacronia com o período de produção contemporânea, reverberam sua importância no decorrer do tempo, pois possuem ideias e pensamentos com valores que prenunciam, e talvez definam atualmente o contemporâneo. Cauquelin define em um livro brilhante as dificuldades para apreender o contemporâneo, e coloca como uma das condições da arte contemporânea sua existência em um sistema específico, mercadológico, político e cultural, “há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras”. O livro traz conclusões e pontos de vista de extrema clareza, mas parece forçadamente ligar a definição do contemporâneo ao sistema de reconhecimento atual

(instituições, galerias, crítica etc.). Digo isso pela própria conclusão de Cauquelin sobre a importância das ideias de Duchamp e Warhol ou de sua descrição dos trabalhos conceituais de Joseph Kosuth e sua influência na produção atual, artistas esses que obviamente produziram imersos em sistemas e realidades distintas. Atrair a definição do contemporâneo aos meios de sua exibição, que obviamente contribuem para seu reconhecimento mas que dificilmente definem a produção, é teoria extremamente interessante, mas não parece ser a maior contribuição do trabalho de Cauquelin. A autora defende que o consumo foi o regime dominante na produção moderna, e que a comunicação é o regime básico da produção contemporânea, e que por isso mesmo não se trata de esquema linear, em que os atores do processo têm papéis fixos (artistas, críticos, público) mas esquema circular, em que os papéis de criadores, produtores, críticos, conservadores, curadores e outros são funções e não entidades, e por isso móveis e intercambiáveis. “O artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de comunicação, encerrada em si mesma”. Anne Cauquelin prossegue:

A arte contemporânea é a sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas (p. 80).

A ‘realidade’, ou seja, a substância da arte, ainda pertence à obra ou já se acha relegada ao exterior do objeto pretexto, como acontece com sua imagem – um signo – submetida então a todo tipo de critérios? Parece de fato que a análise do mecanismo de produção e de distribuição da arte contemporânea nos conduz à segunda resposta. A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades da própria obra, nas imagens que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação (CAUQUELIN, 2005, p. 81).

Anne Cauquelin não foi a única a notar que o regime de comunicação dita a produção contemporânea, sendo assunto frequente nas obras de Belting a influência da mídia. Mas talvez o ponto que ambos toquem em suas obras que define com maior clareza a dificuldade da arte contemporânea em definir é o fato de o objeto mais revisitado, enquanto assunto, de grande parte da produção e do pensamento contemporâneo ser a própria definição do que é arte e a possível ampliação, na direção proposta por artista e/ou por observador, de seu campo. Em O fim da história da arte, Belting declara:

A relação entre comentário e obra foi deslocada, é verdade, mas com a reivindicação crescente de uma crítica de arte retórica, mas, mais ainda, a partir da aprovação de artistas com formação teórica. Seus textos, que eles naturalmente sempre escreveram, ganharam uma nova qualidade com Marcel Duchamp, que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziam mais quebra-cabeças do que a própria obra. Assim escreveu os primeiros textos que serviriam mais tarde como comentário ao Grande Vidro, já numa época em que essa obra simplesmente não existia. Joseph Kosuth achava que Duchamp devolvera à arte sua verdadeira identidade ao “perguntar por sua função” e descobrir que “a arte (nada mais) é do que a definição de arte” (BELTING, 2006, p. 37).

A autora parece crer que é condição da arte contemporânea se expor e comunicar, e segue citando teóricos anteriores que atestam a tese:

Por meio dessa prática universalista, a comunicabilidade da arte, que Kant considerava um dever, torna-se a regra (CAUQUELIN, 2005, p. 165).

Diferentemente de Kant que considerava a comunicabilidade da arte um dever, ou de Duchamp, que acreditava ser o observador quem faz a obra (ver 4.1, cap. 2), Cauquelin acredita que a arte contemporânea só se faz arte contemporânea quando exposta no circuito correto, quando contida pelo continente daquilo que é contemporâneo, atualmente, ou o sistema da arte a que se refere. Isso suscita questões absolutamente interessantes, como se obras não expostas são arte ou serão somente a partir do início de sua exposição nos circuitos “corretos” que possibilitariam sua leitura como arte contemporânea etc.

Escrevendo sobre Warhol, Cauquelin destaca “a apresentação do continente espacial que coloca o objeto em situação de obra. (O desenvolvimento de museus, galerias, fundações e fundos regionais hoje em dia repercute e realiza plenamente esse axioma)”. Warhol, quando expôs as caixas de Brillo Box, não expôs as próprias embalagens, mas réplicas das caixas de sabão em pó feitas de madeira e pintadas em conformidade com o layout das embalagens. Fez pilhas como as dos supermercados na galeria, mas não apresentou simplesmente as caixas originais. Uma intervenção, alguma pista de que o fazer ainda teria sentido ou uma crítica ao que a produção artística teria se transformado, expondo ao mesmo tempo as condições de apresentação, mercado, e uma autocrítica cínica ao seu trabalho como artista? Duchamp, novamente, parece ter ido mais longe, muitos anos antes.

Expondo os readymades, começando com Fountain, o que o artista fez foi testar os

limites do aceitável simplesmente declarando um objeto fabricado em série como arte, ou, Duchamp realmente dotou o urinol de metáfora e conceitos virando-o ao contrário e declarando-o fonte? Talvez ambos.

Duchamp queria mostrar criticamente que tudo exposto em um salão ou galeria automaticamente se transformaria em arte ou queria sinceramente aumentar os limites do que era possível enquanto arte? Novamente, possivelmente ambas as hipóteses. A atitude de Duchamp fez com que a arte refletisse sobre seus próprios limites, atribuições e meios. Fez o conceito do que é ou pode ser arte perder seus limites. O que parece claro é que a arte moderna, que passou a valorizar como tema os próprios meios de expressão e não mais a realidade física, se transformou em arte contemporânea quando problematizou e criticou sua existência conceitual, tratando como tema não seus meios de expressão, mas suas razões de existência, suas lógicas internas, culturais, sociais e políticas, enfim, abandonou a exaltação de seus meios e passou a questionar seus motivos.

O domínio da Arte é o domínio da intersemiose. A obra de arte é uma emergência sistêmica que envolve vários níveis de textualidade, que envolve a confluência de vários textos – diversos subsistemas sógnicos, de naturezas muitas vezes bastante diversificadas, partilham do mesmo espaço histórico, através da conectividade e coesão e cada um exibindo propriedades ou funções partilhadas, funções essas que só ganham sentido na coerência de um todo sistêmico (VIEIRA, 2008, p. 87).

Seja tratando criticamente a obra ou o sistema em que a obra existe e perdura, a arte contemporânea segue em busca de sua identidade de maneira crítica, desnudando seus processos internos, expondo suas fragilidades e razões, indiferenças ou vícios, criticando ao mesmo tempo sua existência, seu processo e o sistema que a aponta como arte. A arte parece crescer conceitualmente e se desligar de uma obsessão formal, e daí a importância crescente da arte não retiniana de Duchamp, da arte conceitual, das ideias em detrimento da estética, já em 1912. Saindo de uma dimensão estética do belo ou do estilo de representação como assunto, a arte passa a discutir sua própria existência, seus limites e definições, expondo inclusive as lógicas estruturais que permitem, valorizam ou rejeitam a veiculação de determinadas poéticas.

Por mais que o sistema da arte atual seja determinante no reconhecimento da

produção contemporânea, é nítido o movimento em direção conceitual e crítica, o abandono da preocupação estética (retiniana) e a valorização da autocrítica e do amadurecimento, da análise de suas razões de existência. Em direção ao *kalós*, a uma existência admirável por si só, fim último da estética segundo Peirce, em um abandono de razões decorativas, a arte contemporânea se aproxima um pouco mais do ideal estético nos termos de Pierce, a corporificação do ideal criativo sem razões externas à sua própria existência. Indefinível com precisão já que definida pela sua própria discussão e busca de autodefinição, a arte contemporânea é sobretudo conceitual, e seus limites são obrigatoriamente fluidos e vacilantes, móveis e de difícil apreensão. O trabalho de definição exata do que é arte contemporânea é realizado diariamente por artistas e teóricos, críticos e curadores, e também pelo reconhecimento dos continentes da arte, seu entorno, meios de apresentação, conservação e julgamento, interesses alheios às obras, mas presentes no sistema da arte, o mercado, a mídia e a lógica de fomento. Assim, a definição de arte contemporânea cresce, a cada dia, já que o questionamento desses limites e busca por redefinição própria são possivelmente os grandes assuntos da produção contemporânea.

Seja qual for a linha teórica adotada, é complexa a definição exata da produção contemporânea. Mas permanece como certeza a impossibilidade classificatória dada a radicalidade da liberdade formal, ou no mínimo, a noção de inutilidade de uma categorização supostamente ficcional da produção contemporânea.

Convém lembrar que outro fator que dificulta a comparação entre obras e interpretações diversas é a natureza processual de muitas obras contemporâneas. A definição de obra de Danto pressupõe um objeto. Instalações, processos, performances, sistemas, softwares, interfaces em constante mutação tendem a fugir de uma definição primordialmente matérica.

A produção contemporânea, em sua maioria, é compreendida como processo; desde as primeiras experiências conceituais, o processo não só passou a ser exposto, como valorizado, e, em alguns casos, finalmente substituiu as obras, vistas como término e morte do processo, inúteis.

...I once called “dematerialization” of the art object, the form of the book intentionally reflect chaos rather than imposing order...for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects....Sol LeWitt’s premise that the content or idea was more important than the visual results of the system that generated the objects undermined formalism by insisting on a return to content...the premise was soon applied to such ephemeral materials as time itself, space, nonvisual systems, situations, unrecorded experience, unspoken ideas and so on. Such an approach to physical materials led directly to a similar treatment of perception, behaviour, and thought processes per se. The most effective method in this case has often been the accent or overlay of an art context, an art framework, or simply an art awareness, that is, the imposition of a foreign pattern or substance on existing situations or information...The addition of accents rather than the delineation of an independent form led away from marking the object into remarking direct experience. (p. 5).

(RIPPARD, L.R. Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972..., 2005.)

...o que chamei de “desmaterialização” do objeto de arte, a forma do livro intencionalmente reflete esse caos ao invés de tentar impor alguma ordem...por falta de termo melhor continuei a me referir ao processo de desmaterialização, ou de perda da ênfase nos aspectos materiais...a premissa de Sol LeWitt que o conteúdo ou ideia era mais importante que os resultados visuais do sistema que gerou os objetos erodiu o formalismo insistindo em um retorno ao conteúdo...a premissa foi logo aplicada a matérias tão efêmeras quanto o tempo em si mesmo, o espaço, sistemas não visuais, situações, experiências não gravadas, ideias não ditas e assim por diante. Esse tipo de aproximação a matérias físicas levou diretamente a um tratamento similar de processos perceptivos, comportamentais e de pensamento per se. O método mais efetivo nesse caso foi frequentemente a ênfase ou o acobertamento de um contexto da arte, uma estrutura interna da arte, ou simplesmente uma percepção da arte, quer dizer, a imposição de um modelo ou substância estrangeira em situações ou informações existentes...A adição de destaques ao invés da delineação de formas independentes levou ao distanciamento do objeto e a uma aproximação da experiência direta (p. 5).

(RIPPARD, L.R. Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972..., 2005, tradução nossa.)

Muitas vezes processos comunicacionais e mesmo existenciais são mais importantes que as obras, ou são eles próprios obras em processo, que não podem se concretizar em um objeto único, nem mesmo em um tempo único. São fluxos, temporalidades, e como fluxos sua única constante é a impermanência. Esses fluxos, ou processos, ainda assim, são suportes comunicacionais, maneiras de transmissão de informação.

Na literatura, tanto suportes físicos quanto códigos são padronizados, imutáveis, desvalorizados em relação à parte mutável, ao sentido e à poética. Leves variações de uso estrutural da linguagem (sintaxe, gramática etc.) são recebidas com imensa

atenção, porque facilmente percebidas em contraste com a imutabilidade de outros aspectos (suporte e código). Se pensarmos em arte contemporânea, diferentemente da literatura, tanto suportes físicos como linguagens, formas, estruturas diversas são necessariamente mutáveis. Gramática e suporte, a linguagem de uma obra de arte contemporânea quase sempre é exclusiva da própria obra. Não existem códigos preestabelecidos, linguagens com estruturas normatizadas, em muitos casos, como em instalações, processos e performances, nem suportes preconcebidos. Na arte contemporânea, tudo é específico. Ainda assim, raramente suporte e gramática, ainda que proprietários de determinado artista ou mesmo de determinada obra substituem a mensagem. Podem compor, juntamente com outros aspectos, um todo comunicacional, mas não SÃO a mensagem.

Salvo exceções, a obra tem um motivo, uma mensagem ou mesmo sua própria existência física, algo que se materializa, concretiza e corporifica através de suportes e formas específicas de cada objeto, mesmo quando essa concretização somente se dá no tempo, em um fluxo, processo, ou performance, e se dissolve em seu término. Não tratar da razão das obras, de seu sentido e mensagem, e analisá-las sempre física e estruturalmente achata possibilidades de interpretação e significado, e impossibilita a apreensão de possíveis familiaridades e a criação de campos que aglutinem as obras sob representações comuns.

Para estabelecer a hipótese de uma categorização, devemos manter essa clareza de que a fisicalidade das obras ou a existência de processos e fluxos inerem discursos, que são mais facilmente compreendidos, sentidos ou vividos quando suportes passam a ser percebidos como componentes que corporificam significados. Ainda que esses significados sejam exclusivamente formais ou sensoriais, e em alguns casos são, os discursos não são as obras, fisicamente. Os discursos são corporificados pelas obras. Eles são o motivo e o fim da fisicalidade das obras ou dos eventos processuais, aquilo que é resíduo ideal das obras nas mentes interpretadoras, nas melhores interpretações. Melhores aqui no sentido de levar em conta toda ou pelo menos grande parte da complexidade das obras. Acredito que, tanto para quem interpreta quanto para quem cria, arte contemporânea é uma forma de discurso, e, portanto o sentido sempre importa mais que a fisicalidade, mesmo quando o discurso é a própria presença física do objeto.

Este estudo apresenta hipótese de como esses sentidos podem ser lidos com mais profundidade, e suportes e linguagens ainda que criados especificamente para o discurso não devem ser lidos como se fossem o próprio discurso, sob pena de lermos aspectos menos complexos das obras. A fisicalidade das obras ou processos são meios ou interfaces, e este estudo trata de possibilidades relacionais das mensagens materializadas nas fisicalidades. Mesmo quando pensamos em processos e fluxos, em redes ou performances, em estruturas em que a experiência é a obra, tudo o que o processo faz é estruturar um discurso, preciso ou não, múltiplo ou não, a respeito de qualquer assunto externo à obra ou a respeito da própria fisicalidade da obra. Trato das possibilidades relacionais desses discursos, não nos termos da estética relacional de N. Bourriaud, mas nos termos de como esses sentidos podem ser interpretados, e relacional aqui é termo que define uma possível categorização de objetos estéticos levando em conta as possíveis relações estabelecidas entre determinado intérprete e determinada obra no processo de determinada interpretação. Quando saliento que não nos termos de Bourriaud, convém uma explicação mais aprofundada. Em seu livro *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud se dedica a investigar uma vertente específica da produção artística contemporânea, que ele chama inicialmente de *convivial*. São obras ou processos que investem em modelos de socialidade e de problematização de relações inter-humanas, noções de interatividade e convívio. São obras e processos que promovem ou dependem do convívio entre intérprete e obra (ou processo), entre vários intérpretes, ou entre intérprete e artista. No decorrer do livro, Bourriaud como que afirma que esse tipo de arte cria um padrão estético específico, e o chama de *estética relacional*. Quando penso nas possibilidades comunicacionais e relacionais, penso em qualquer possibilidade relacional entre qualquer intérprete e qualquer obra, e não em obras específicas que invistam em modelos de socialidade. Prefiro pensar em termos de uma categorização relacional de qualquer objeto estético do que em objetos estéticos ou processos que sejam, por excelência, relacionais. Acredito que qualquer objeto estético estabelece algum tipo de relação com seu intérprete, mesmo que seu assunto primeiro não diga respeito a qualquer padrão *convivial* ou *interativo*. Essa discussão pretende contribuir para a compreensão de aspectos específicos de um campo formalmente tão heterogêneo e rico quanto a arte contemporânea, mapeando essas possibilidades relacionais entre intérpretes e obras (ou entre intérpretes e processos artísticos), e criando uma estrutura de categorização partindo dessas possibilidades.

CAPÍTULO 2 – A NECESSIDADE DE REPRESENTAÇÕES COMUNS

4. CATEGORIZAÇÕES

Partir quer dizer dividir em partes, separar as partes: e é da noção de separação que vem o sentido de ir embora. Pois bem, para que o juízo, isto é, o conhecimento humano discursivo, dianoético, seja possível, é necessário, em primeiro lugar, que o sujeito (que julga) e o objeto (sobre o qual se julga) tenham sido separados. No próprio objeto, é preciso também que o sujeito tenha sido separado de suas propriedades e relações etc. Ora, muito sucintamente, essas separações são condições para que possamos conhecer e instrumentalizar o mundo dos objetos. Através da partida, portanto, todos os entes se tornam objetos para o sujeito que conhece (CICERO, 2009, p. E12).

Discernir vem de cortar, separar. Separar para entender, para compreender. Dos motivos para categorizar, promover o discernimento é o maior deles. Podemos pensar que discernir não envolve nenhum tipo de categorização além do mínimo, que é a separação das duas categorias iniciais, daquele que julga e daquilo que será julgado, mas seguimos no processo de compreensão, ainda que não conscientemente, categorizando. Categorizar não é simplificar ou achatar diferenças, mas sim parte importante da cognição, procura de parâmetros ou características comuns, processo lógico de aprendizado. Steve Harnad, do Centro de Neurociência da Cognição da Université du Québec à Montréal, escreve:

We organisms are sensorimotor systems. The things in the world come in contact with our sensory surfaces, and we interact with them based on what that sensorimotor contact “affords”. All of our categories consist in ways we behave differently toward different kinds of things – things we do or don’t eat, mate-with, or flee-from, or the things that we describe, through our language, as prime numbers, affordances, absolute discriminables, or truths. That is all that cognition is for, and about (HARNAD, 2005, p. 1).

Nós organismos somos sistemas sensório-motores. As coisas no mundo vêm ao contato de nossas superfícies sensórias, e nós interagimos com elas baseados no que aquele contato sensório-motor nos estipula. Todas as nossas categorias consistem nas maneiras que nos portamos diferentemente frente a coisas diferentes – coisas que comemos ou não, acasalamos ou não, fugimos ou não, ou as coisas que descrevemos, através de nossa linguagem, como números primos, potencialidades, distinções absolutas, ou verdades. Isso é tudo sobre o que cognição é e se presta (HARNAD, 2005, p. 1, tradução nossa).

Categorização é um processo natural de compreensão e aprendizado, e não deve ser visto como tentativa de homogeneização, simplificação ou redução de complexidade de linguagem para se atingir alguma identidade. É pressuposto de qualquer processo analítico, sobre qualquer objeto. Gercina Lima, da Escola de Ciência da Informação da UFMG, em Belo Horizonte, nos esclarece:

Categorizar é agrupar entidades (objetos, idéias, ações, etc.) por semelhança. Para Piedade (1983), autora da área de ciência da informação, este é um processo mental habitual do homem, pois vivemos automaticamente classificando coisas e idéias, a fim de compreender e conhecer. São apresentadas, a seguir, definições de categorização que a caracterizam como processo cognitivo. Segundo Lakoff (1987: 5),
 “A maioria de nossas palavras e conceitos designam categorias [...] Categorização não é um processo que deve ser estudado superficialmente. Não há nada mais básico do que a categorização para o nosso pensamento, percepção, ação e discurso. Cada vez que nós vemos algo como 'um tipo' de coisa, por exemplo, uma árvore, nós estamos categorizando.” (LIMA, 2007, p. 156-167).

Aceitar que a miríade de variações é tão ampla na produção artística que cada objeto tem que ser compreendido por si é argumento válido, assim como aceitar que cada intérprete, cada mente que analisa determinado objeto específico tenta compreendê-lo segundo seu próprio repertório. Isso simplifica a questão de precisão. Leituras distintas e repertórios distintos levarão a resultados distintos, isso pesquisando objetos singulares e objetivos, menos subjetivos e múltiplos do que obras de arte. Em arte, a complexidade aumenta, devido à possibilidade de leituras múltiplas que os objetos permitem. Essa compreensão de determinada obra é pessoal e intransferível, nunca exclusiva e tampouco objetiva. Elevar à condição de parâmetro as categorias criadas partindo da análise da fisicalidade da produção contemporânea parece impossível, já que formalmente tão livre e díspare, a produção contemporânea, se vista apenas sob seu aspecto formal, impossibilita as tentativas de aglutinação, e transforma a possibilidade de unir representações diversas sob um menor número de representações comuns em algo ficcional e inútil.

Por outro lado, toda obra de arte estabelece contato com seu intérprete, e sempre que uma obra se comunica com algum tipo de intérprete, uma relação eventualmente classificável é estabelecida. Tentar encontrar algumas áreas amplas de complexidade que podem ser distinguidas nesses campos relacionais é a meta.

As categorias são conceitos que prescrevem leis *a priori* aos fenômenos e, portanto, à natureza como conjunto de todos os fenômenos (natura materialiter spectata); pergunta-se agora, já que são derivadas da natureza e não se pautam por ela, como se for a seu modelo (caso contrário seriam simplesmente empíricas), com se pode compreender que a natureza tenha de se regular por elas, isto é como podem determinar a priori a ligação do diverso da natureza, não a extraindo desta. Eis aqui a solução deste enigma.

Que as leis dos fenômenos da natureza devam necessariamente concordar com o entendimento e sua forma a priori, isto é, com sua capacidade de ligar o diverso em geral, não é mais nem menos estranho do que os próprios fenômenos terem que concordar com a forma da intuição sensível a priori. Porque as leis não existem nos fenômenos, só em relação ao sujeito a que os fenômenos são inerentes, na medida em que este possui entendimento; nem tão-pouco os fenômenos existem em si, mas relativamente ao sujeito, na medida em que é dotado de sentidos. Às coisas em si deveria competir, necessariamente, uma legalidade própria, independentemente de um entendimento que a conheça. Mas os fenômenos são apenas representações das coisas, que são desconhecidas, quanto ao que possam ser em si. Como simples representações não se encontram, porém, submetidas a qualquer lei de ligação que não seja a que prescreve a faculdade de ligar. Ora o que liga o diverso da intuição sensível é a imaginação, que depende do entendimento quanto a unidade de sua síntese intelectual, e da sensibilidade quanto a diversidade da sua apreensão (KANT, 2008, p. 166).

Chamo a atenção para o uso do termo relacional, novamente, aqui. Não uso no sentido de Bourriaud, que considera a existência de objetos e processos específicos pertencentes ao que ele chama de “estética relacional” cuja principal característica é a criação de experiências de sociabilidade. O uso do termo relacional que faço aqui parte da noção de que qualquer objeto estético existe primordialmente como possibilidade de interpretação, e que quando essa interpretação finalmente acontece, um vínculo, uma relação, é estabelecida entre a obra e seu intérprete. Prefiro pensar não em uma “estética relacional”, mas em uma categorização relacional de objetos estéticos. Quando acredito que é possível categorizar essas relações, não penso em categorias estanques e limites precisos. Mas em grandes áreas de complexidade com limites móveis, que se sobrepõem e se conectam, limites borrados e por vezes fluidos, mas que permitem reconhecer na produção como um todo objetos com intenções ou padrões relacionais (obra/intérprete) próximos, objetos que se utilizem de mecânicas relacionais próximas quando em contato com determinado intérprete. Não penso em categorias que aprisionem o objeto, dado que um mesmo objeto pode ter leituras diferentes e estabelecer bases relacionais diversas com intérpretes diferentes, e mesmo estabelecer relações diversas com um mesmo intérprete em leituras e/ou ocasiões distintas. Mas acredito que é possível verificar campos relacionais distintos, claros o bastante para que

agrupamentos sejam percebidos. Fugindo de categorias realistas ou nominalistas, e aproximando-nos do conceito de Kant, ou seja, ordenar diversas representações sob uma representação comum, sem com isso esquecer suas diferenças e particularidades, pretendo encontrar parâmetros que possam ser usados como bases categoriais. E fazer isso partindo das relações entre intérpretes e objetos, e nunca dos objetos em si, finitos, nem da simplificação de objetos ou processos artísticos em sua fisicalidade, e sim de uma tentativa de análise sensível sobre como a contraparte imaterial das obras, seus significados, se prestam à interpretação. O intuito é formatar categorias mais próximas do conceito categórico utilizado por Kant, não categorias do mesmo tipo das de Kant (categorias de pensamento), mas que partam do mesmo conceito, dizendo respeito à relação entre sujeito e objeto, e não se aplicando a coisas em si, mas sempre relativas à relação entre ser pensante e seu objeto.

Se obras são interpretadas de maneiras distintas por mentes distintas, e apreendidas nessas mentes através de representações distintas, não cabe julgar leituras como mais ou menos coerentes, como mais próximas dos significados que o autor assumiria ou negaria, nem determinar uma classificação estanque das representações, já que isso seria talvez e apenas verdade para objetividades imediatas, casos específicos, mas sim notar quais relações plausíveis poderiam ser estabelecidas por obras distintas em observadores distintos, e verificar que, enquanto determinada obra pode se relacionar de três ou quatro maneiras diferentes em alguns casos simultaneamente, existem categorias relacionais que lhe são excluídas, logicamente.

5. A OBRA DE ARTE COMO INTERFACE

Na hipótese que sustento, um dos papéis do objeto de arte é o de interface, elo entre dois seres quase sempre estrangeiros, artista e intérprete, que possuem repertórios distintos, e, portanto usam códigos distintos ou no mínimo os utilizam de maneira distinta, na grande maioria dos casos. A relação entre eles é promovida pelo objeto de arte, que carrega em si significados e lógicas internas, e pelo repertório e disponibilidade do intérprete, ou ainda, se nos afastarmos do artista, como interface física entre o intérprete e os conceitos e metáforas concretizadas pela fisicalidade específica de uma obra. Por si só essa estrutura relacional tende à redução da importância determinante da fisicalidade do objeto como referência na arte contemporânea. O mais simples desses motivos é o respeito com a complexidade sígnica do objeto de arte; se um mesmo objeto pode ter significados diferentes para intérpretes diferentes, a dimensão dos significados, e não a da fisicalidade, é a mais complexa, e, portanto, a que deve ser mais rica enquanto objeto de leitura. Possivelmente, é também a dimensão que menos simplifica e achata o objeto. Podemos comparar livros por peso, pela qualidade do papel ou pelo projeto gráfico, mas quase sempre, quando nos referimos à qualidade de determinado livro, nos referimos não a seus elementos físicos, mas ao seu conteúdo. As obras de arte contemporâneas, com seus significados e componentes cognitivos e/ou emocionais se portam como cápsulas de significado, assim como tomos de código linear (nos termos de Flusser), com a diferença que criam gramáticas e sintaxes próprias enquanto apresentam sua carga semântica. Elas emanam significados, e tratar de seus aspectos materiais como determinantes principais é, quase sempre, empobrecedor. Como escreve Santaella: “Meios, como o próprio nome diz, são meios, isto é, suportes materiais, canais físicos nos quais as linguagens se corporificam e através dos quais transitam.” (SANTAELLA, 2005, p. 379).

Mas não só por isso a fisicalidade, ainda que complexa e encantadora, perde terreno quando tratamos da produção contemporânea, em que preocupações estéticas, formais ou construtivas se revelam menos cruciais tanto para os artistas quanto para a leitura das obras. A fisicalidade da obra não se revela somente elo entre

observador e artista. A obra, fisicamente, é interface e veículo, significante múltiplo de seus próprios significados possíveis, inclusive aqueles que o artista não planeja ou nota, ou aqueles que o observador não decodifica ou apreende. Pensar a obra como interface salienta dois aspectos, ambos válidos. Lev Manovich cria o termo Interfaces Culturais, para descrever as interfaces computadorizadas que apresentam conteúdos culturais, ou, em outros termos, para descrever as interfaces humano-computacionais exclusivas de acesso a conteúdo cultural, a maneira específica com que computadores apresentam e permitem nossa interação com informação cultural. Nos termos exatos do autor:

The term *human-computer interface* describes the ways in which the user interacts with a computer. HCI includes physical input and output devices such as monitor, keyboard and mouse. It also consists of metaphors used to conceptualize the organization of computer data [...] The term HCI was coined when the computer was used primarily as a tool for work. However, during the 1990s, the identity of the computer changed [...] As distribution of all forms of culture becomes computer-based, we are increasingly “interfacing” to predominantly cultural data – texts, photographs, films, music, virtual environments. In short, we are interfacing to a computer but to a culture encoded in digital format. I will use the term cultural interfaces to describe a human-computer-culture interface_the ways in which computers present and allow us to interact with cultural data (MANOVICH, 2001, p. 69).

O termo interface humano-computacional descreve as maneiras pelas quais o usuário interage com um computador. IHC inclui periféricos de entrada e saída de dados como monitores, teclados e mouse. Também consiste de metáfora usada para conceituar a organização de dados computacionais [...] O termo IHC foi cunhado quando o computador era usado primariamente como ferramenta de trabalho. Entretanto, durante os anos 90, a identidade do computador mudou [...] Como a distribuição de toda forma de cultura se tornou digital, nós estamos cada vez mais interfaceando predominantemente informação cultural – textos, fotos, filmes, música, ambientes virtuais. Resumidamente, nós estamos em interface com um computador, mas sobretudo com cultura codificada em formato digital. Usarei o termo Interfaces Culturais para descrever interfaces humano-computacional-culturais – as maneiras pelas quais os computadores apresentam e nos permitem interagir com informação cultural (MANOVICH, 2001, p. 69, tradução nossa).

Podemos considerar as obras como interfaces entre artistas e intérpretes, pensamento válido, ou a fisicalidade das obras como interfaces específicas entre significados e leituras propostas por determinada obra a determinado intérprete. De qualquer modo, para compreender essas relações e eventualmente categorizá-las temos que também percebê-las exclusivamente. Nesse caso, a fisicalidade da própria obra se torna interface de seus possíveis conteúdos, conceitos e questões

específicas. Percebida isoladamente, a obra apresenta aspectos diversos, e podemos considerar sua contraparte material como uma interface cultural nos termos de Manovich, porém não necessariamente digital. A contraparte material da obra permite transmissão de informações conceituais, cognitivas, emocionais ou sensoriais, informações essas que podem ser consideradas o aspecto ou contraparte imaterial (nos termos de Danto) da mesma obra. A obra é, fisicamente, interface que permite transmissão de seus próprios conceitos, sempre imateriais. Esses conceitos mudam a cada intérprete, e mesmo, por que não, a cada reinterpretção de um mesmo intérprete. A obra, então, flutuaria alternando por vezes seu campo relacional, sua base primeira de categorização. Ainda assim, seria sempre lida em seu aspecto mais denso, significativo, de maior complexidade. A ligação entre intérprete/obra, nas melhores interpretações, leva em consideração aspectos mais complexos e ricos da obra, e é o encontro consumado de um repertório específico (intérprete) com significados específicos (obra).

Categorizar uma produção tão formalmente livre, ainda que categorizá-la segundo possibilidades específicas de interpretação, é relevante? Se relevante, seria simplificação ou parâmetro auxiliar na leitura aprofundada? Provavelmente, ambos. Porque ambos são necessários. Penso que categorizar os objetos de arte não necessariamente diminuísse suas possibilidades de leitura, mas sim pudesse criar uma infraestrutura para a discussão das percepções e significados. Ainda que uma mesma obra fosse categorizada em campos diferentes por intérpretes diferentes, a simples discordância entre as categorias poderia enriquecer o debate, ressignificar a obra, as percepções, e por que não, até as categorias de percepção. Parto do princípio que, já que nenhuma obra tem leitura única, e depende não só do repertório do intérprete, como do entorno, cultural e físico, de sua apresentação etc., poucas obras caberiam exclusivamente em uma categoria. As obras tangenciam, ou mesmo pairam sobre os limites das categorias, podendo sempre ser percebidas de mais de uma maneira, por óticas diferentes, ou de uma maneira mista, ainda que por um único intérprete. Ainda assim, categorizar as possibilidades de relação entre obras e intérpretes contribuiria, no mínimo, para uma não simplificação do objeto em sua fisicalidade. Seria um total abandono da fisicalidade? Não. Mas uma utilização da fisicalidade como veículo de transporte de significados, informação, uma maneira de visualizar aspectos mais caros à determinada interpretação.

Segundo Peirce, a palavra

Categoria possui substancialmente o mesmo significado em todos os filósofos. Para Aristóteles, Kant, Hegel, a categoria é um elemento dos fenômenos com uma generalidade de primeira ordem. Segue-se daí que as categorias são poucas...As categorias particulares formam uma série, ou conjunto de séries, estando presente num fenômeno apenas uma de cada vez, ou ao menos nele predominando. As categorias universais, do seu lado, pertencem a todo fenômeno talvez uma sendo mais proeminente que a outra num aspecto do fenômeno, mas todas pertencendo a qualquer fenômeno (PEIRCE, CP5.43).

Categorias podem ser universais e particulares segundo Peirce, sendo que as Universais estão presentes em tudo, em maior ou menor grau. Ou seja, as categorias universais criadas por Peirce (Primeiridade, Secundidade, Terceiridade) estão presentes em qualquer fenômeno, e qualquer fenômeno pode ser categorizado por uma, ou dependendo da leitura, por todas elas.

Categorias particulares aparecem exclusivamente, uma de cada vez, ou em uma vantagem muito óbvia sobre qualquer outra categoria. Transparência por exemplo é um aspecto comum do vidro e não do aço, de modo que podemos categorizar vidros na categoria particular “possibilidade de transparência” e não o aço. Ainda assim podemos tratar categorias particulares como universais, dizendo que na categoria transparência o vidro tem valor 8 e o aço 0. Categorias são ficções que limitam a complexidade de modo a mostrar o que permanece imutável. Relações internas, diagramáticas, podem ser compreendidas mais facilmente através de categorizações.

Categorias seriam então possibilidades reais ou ficções? Novamente, provavelmente ambos. Toda categorização parte de uma decisão clara por determinados atributos e do abandono de outros. Ao escolhê-los e analisá-los, sempre, um viés é criado. De todo modo, no caso específico da arte, acredito que aconteça algo paradoxal. Tentar explicar arte já é ingrato por si só, ainda mais se a tentativa for de criar para cada fenômeno uma leitura “correta”, supondo então que existam leituras “erradas”. Se a tentativa de explicação de cada fenômeno da arte individualmente sempre acaba por empobrecer a leitura, pasteurizando o objeto, prevendo leituras mais ou menos exatas, talvez teorizar sobre arte seja algo a ser feito não sobre a particularidade de cada fenômeno, mas sobre o que é recorrente, o que é comum e essencial aos objetos e seus significados ou possíveis significados. Deixando que as

interpretações individuais fluam livres e sem parâmetro, podemos encontrar recorrências no modo como as obras são interpretadas, e não nas obras em si.

Porque se tratarmos das especificidades do fenômeno, tentando uma suposta precisão, nas raras vezes em que isso é possível quando o objeto de análise é a obra de arte, teríamos que então, em nome da mesma precisão, nos debruçar sobre todo o tipo de especificidade que cerca aquele referido fenômeno. Especificidades históricas, geográficas, temporais, sociais, políticas, quem sabe mercadológicas, incluindo aí especificidades do repertório do observador, do sistema de apresentação da obra ou obras etc. Ainda assim, mesmo que essa leitura específica e analítica ao extremo se provasse útil ou interessante, ela seria uma entre as inúmeras possíveis análises de uma mesma obra, dada que as mesmas obras e condições sob o olhar de outro pesquisador gerariam dados e relações diversos. Se para cada observador a obra pode ter novos significados, tentar algo como “precisão” ao analisar obras de arte parece infantil, dado que uma mesma obra poderia ser analisada por um número infinito de investigadores, que gerariam mais e mais dados, sempre divergentes, e quando convergentes, ainda possuindo características específicas. Por outro lado, buscando aspectos comuns e não específicos, analisando os fluxos e relações entre discurso, comunicação e intérprete, sempre de um modo geral e não dissecando fenômenos específicos, podemos compreender mais profundamente os objetos de arte, inclusive, quem sabe, os que ainda existirão no futuro. O que chamo de paradoxal é o fato desse distanciamento, na verdade, favorecer a compreensão, não de classes de objetos ou de generalizações simplificantes, mas de atributos de união entre obras díspares e não de afastamento, proximidades não de linguagem, mas de modos de percepção de significados, relações entre quem interpreta e aquilo que é metafórico e sígnico em cada objeto. Acredito que partindo daí, sim, categorias não só são possíveis, mas provavelmente farão mais sentido do que aglomerações de obras via suporte, e serão úteis como ferramental de análise e aprendizado. Enfim buscar similaridades, respeitando o que permanece exclusivo em cada obra, e buscar essas similaridades não nas obras em si, mas nas maneiras como as obras podem ser percebidas.

6. DIMENSÕES DE SIGNIFICADO E ASPECTOS MAIS RELEVANTES

Arte precisa ser lida? Sentida? Compreendida? Existe um verbo “certo”? Uma lei? Claro que não. A arte pode e deve ser percebida por quem a percebe sem preconceções ou leis. A percepção é livre, faz parte do objeto artístico se desdobrar em leituras variadas. Já a compreensão inclui levar em conta algo do discurso do artista, mesmo que para refutá-lo, ou para enriquecê-lo, acrescentando-lhe leituras mais interessantes. Com aumento de informação e repertório, o intérprete do objeto de arte vai criando um viés pessoal na leitura, um viés teórico próprio, em conformidade com sua bagagem. Mesmo assim, ainda que pessoal, a leitura e compreensão das obras de arte passam pela cognição, e em alguma instância, artistas e observadores usam parte de um mesmo repertório, matéria esta (o repertório comum a uma sociedade) frequentemente usada pelos artistas como assunto de criação.

Acontece que as obras podem ser lidas de maneira específica. Existe algo não como uma lei, mas uma recomendação interna à própria obra. Uma gramática que acompanha o discurso, digamos assim, e que pode ser descoberta pelo observador. Pode ser negada, claro. Ignorada, sim. Mas ela persiste, faz parte do significado da obra.

Não existe uma leitura única, claro, mas existe uma leitura mais em sincronia com a compreensão e com a profundidade da obra já que existem, em toda interpretação, aspectos que são mais relevantes e aspectos menos relevantes à determinada leitura.

As obras, mesmo as mais recentes, são lidas e sentidas quase sempre auxiliadas unicamente pelo repertório do observador, e apesar de importantes na leitura, contexto histórico, geográfico, político e cultural não são conceitos que se transmitem em sua totalidade. Instintivamente, creio, os artistas sabem disso. Confiam na obra, embutem nela o que é absolutamente necessário à sua existência, esperam que ela se faça compreender, ou sentir, por seus próprios meios. Isso parece mais realista, no mínimo, do que esperar que cada observador compreenda a exata situação de criação e motivações específicas de determinada obra, quando se deparam com ela, ou que leiam os textos importantes referentes a determinada

obra antes de encará-la. Obras não têm arautos, nem manuais, nem garantia mínima de repertório de quem as vê. Elas são. É da força dessa possibilidade de existência e poder de comunicação que nasce sua garantia de permanência, e sua continuidade como objetos estéticos abertos a novas interpretações.

Tomando como exemplo algumas obras contemporâneas fica fácil notar como alguns aspectos das obras são, nas interpretações mais justas àquela própria obra, salientados, e outros, se não descartados, têm no mínimo sua importância diminuída. Nave Deusa, obra de Ernesto Neto de 1998, artista brasileiro radicado no Rio de Janeiro e presente em coleções e museus de arte contemporânea de todo o mundo, é escultura pertencente ao centro de arte contemporânea Inhotim, de Brumadinho, MG. Assim como vários outros exemplos das obras do artista, Nave Deusa tem aspectos sensoriais e emocionais muito mais relevantes e claros à sua compreensão do que aspectos cognitivos. O discurso da obra é sensível e emocional, e um desses aspectos pode ser evidenciado em determinada interpretação, mas aspectos cognitivos e/ou metafóricos são mínimos. No mesmo centro de arte contemporânea, podemos ver Samson, obra de 1985 de Chris Burden. A instalação constitui-se de um macaco mecânico de 100 toneladas, operado por uma catraca que conta os visitantes na entrada da galeria. A máquina empurra as paredes da galeria décimos de milímetro a cada visita, e eventualmente, após um grande número de visitas, tem potencial para derrubar as paredes do prédio e finalmente destruir a galeria. Obviamente a máquina que constitui a obra tem aspectos construtivos, plásticos, visuais, sensoriais. Peças de aço e vigas de madeira empurram as paredes, a catraca por onde os visitantes passam é fria e absolutamente funcional, sem preocupações estéticas aparentes. Ainda assim, a fita que liga a catraca ao macaco é de couro, e poderia ser de borracha ou outro material, e o conjunto é pintado de vermelho. Claro, são aspectos que constituem a obra, e podem ser lidos e discutidos. Mas a dimensão de significado mais importante e evidente é cognitiva: a cada visita, a obra deteriora seu continente. Quando excessivamente visitada, o prédio cairá sobre a obra, e eventualmente, sobre algum visitante. Nada disso mudaria se a pintura da máquina fosse em amarelo limão, ou se a fita de conexão entre catraca e sistema hidráulico fosse de borracha. Podemos sim discutir aspectos visuais, táteis, estéticos, construtivos, mas a obra fala conceitualmente, e essa é sua dimensão de significado mais relevante.



(NETO, E. Nave Deusa, 1998, Inhotim.)¹



(BURDEN, C. Samson, 1985, Inhotim.)

¹ Todas as referências serão apresentadas logo abaixo das imagens.

Claro, podemos fazer leituras às vezes mais criativas e profundas do que as propostas pelos artistas, enriquecendo um objeto de arte posteriormente à sua criação, o que é possível, importante e relevante. Mas mesmo nesse ato, nessa leitura ainda mais profunda que a proposta pelo criador, a tendência é procurar mais, mais significados, mais questões, mais relações. É aceitável a premissa de que dimensões com mais informações e/ou relações, nas obras, são, normalmente, as dimensões eleitas pelo observador como mais relevantes. Uma bíblia pode ser usada como livro, mas também como tijolo, peso de papel ou anteparo para portas. Pode até adquirir novos significados semânticos se usada como tijolo de uma igreja, peso de papéis em um matadouro, anteparo para porta em um prostíbulo. Mas um peso de papel, um tijolo ou um anteparo para portas jamais poderão ser lidos como uma bíblia. Essa é uma dimensão de significado que não possuem naturalmente. Procuramos, em códigos que não possuem normatização, como os códigos de superfície, nos termos de Flusser, o significado natural, o resíduo mais aparente, a apreensão mais clara. Normalmente, a densidade informacional em um dos parâmetros de significação acompanha essa decisão, quase instintiva, de escolha. As dimensões com mais densidade de significado normalmente são eleitas, talvez instintivamente, como as dimensões principais de leitura. Naturalmente, podemos a partir delas elencar mais relações, criar mais hipóteses, extrair mais aprendizado. E quanto mais processos sógnicos acontecem em nossa mente a respeito de uma dimensão, ainda que essa dimensão seja uma escolha ilógica e absolutamente pessoal, mais ela ganha em densidade e importância, mais passa a dominar nossa interpretação como significado único. Mesmo quando uma mesma obra cria relações diferentes com intérpretes diferentes, essas relações emanam de algum ou de vários aspectos da fisicalidade da obra e da dimensão significativa eleita pelo intérprete para sentir, ver ou compreender a obra.

Poderíamos permanecer em estado de pura fruição estética com os aspectos formais de Correções A, de Iran do Espírito Santo, é obra de 2001 também presente na coleção do instituto Inhotim. A instalação apresenta grandes pedras, facetadas, corrigidas com polimento mecânico, mas não corrigidas segundo algum projeto do artista, e sim corrigidas segundo as faces naturais daquelas mesmas pedras. A obra tem claro apelo visual, mas seu aspecto determinante, em leituras que respeitem

sua complexidade, é cognitivo. A obra é um paradoxo, pedras corrigidas, simplificadas, mas segundo suas tendências e arestas naturais, continuam naturais? Se o artista não planeja a forma final, e a responsabilidade formal da peça final é da própria pedra bruta, encontrada ao acaso, quem é o responsável pela criação da obra? Enfim, se um escultor escolhe o que tirar e o que deixar em uma pedra bruta supostamente elevando-a à categoria de escultura, o que seria uma pedra bruta cujas escolhas de onde desbastar são na verdade feitas pela própria pedra? Claro, um intérprete poderia não levar nada disso em conta e simplesmente discutir a beleza da luz e das sombras daquele conjunto abstrato de pedras. Seria uma outra leitura. Mas penso que seria uma leitura empobrecida em comparação com a complexidade real da peça.



(ESPÍRITO SANTO, I. Correções A, 2001, Inhotim.)

Em fotografia, o conceito de profundidade de campo significa qual fatia da imagem, em termos de profundidade, se mantém em foco, e qual ou quais fatias caminham para a perda da precisão. De maneira simplificada, lentes mais anguladas possuem

profundidade de campo mais crítica, ou seja, a área que permanece em foco é menor. Em teleobjetivas, lentes menos anguladas que tendem a achatar as profundidades, a profundidade de campo é menos crítica, ou seja, porções maiores da imagem podem permanecer em foco. Existem profundidades de campo diferentes, em cada obra e em cada análise específica de uma mesma obra. Mais ou menos significados emergem, mais ou menos conexões podem ser extraídas. Mais aspectos da obra podem ou não ser levados em conta por determinado intérprete. Chamo de foco sógnico a profundidade de campo que mais revela significados, onde mais mensagens parecem em foco e mais claras à percepção. Essa área onde a obra parece mais nitidamente “falar” ao intérprete é provavelmente a profundidade de campo por ele escolhida para iniciar a interpretação da obra. Esse viés, criado pelo intérprete de maneira quase arbitrária, dificilmente se altera, em uma interpretação específica.

A recomendação de “prestar atenção na obra em si” tem, portanto, uma certa razão de ser, assim como a idéia de que não há e não pode haver nenhum substituto para a experiência direta. Concepções análogas são encontradas em certas teorias empiristas muito conhecidas, e a partir de uma leitura superficial talvez se levante a objeção de que essa analogia derruba minhas expectativas acerca do que seria o traço distintivo das obras de arte. Não existe nenhum substituto possível para a experiência direta de qualidade tão simples como o vermelho se queremos compreender o predicado “vermelho”, e nem a mais minuciosa descrição equivale a experiências tão primárias. ...

Mas nossa capacidade de responder àquela obra ou a qualquer outra exige muito mais do que simplesmente identificá-la. É justamente a complexidade da compreensão receptiva das obras que a crítica de arte tem a função de intermediar, às vezes de modo explícito. ...[...] tratar a experiência artística como uma espécie de nódoa ou choque estético cujo único equivalente verbal seria uma exclamação negligenciando a complexidade estrutural inerente a recepção da obra de arte bem como a intrincada relação entre a linguagem que usamos para descrevê-la e a experiência da obra em si (DANTO, 2005, p. 254).

7. A IMPORTÂNCIA DO INTÉRPRETE

Existem critérios mais e menos úteis para a leitura, interpretação e posterior parametrização. Com um exercício ficcional isso fica mais evidente. Imaginemos uma livraria, de preferência uma livraria familiar. Já sabemos onde ficam as estantes de filosofia, os livros de ficção, os infantis, os livros sobre arte, tão familiar que já sabemos em que estante estão livros que procuraríamos em determinada visita. Mas ao chegar à livraria, uma mudança organizacional altera a posição original, um letreiro nos informa:

Livros de capa amarela, à direita. Capas vermelhas, à esquerda. Livros capa de preta, centro. Livros com menos de 200 g, fundos, à direita. Livros com mais de 200 g, fundos, à esquerda. Livros com lombada quadrada, terceiro andar. Livros de capa dura, quarto andar.

São categorias. E como aspectos reais do objeto livro, são verificáveis. Mas inúteis, neste caso. Porque subdividem por dimensões reais, mas de pouco significado. Procuramos sempre dimensões de maior significado, aspectos mais relevantes.

Qualquer fenômeno possui dimensões de maior ou menor significado, e qualquer processo estético ou produto artístico também. Instintivamente nos apoiamos nas dimensões que importam mais. No caso dos livros, o conteúdo. No caso de obras de arte, decidimos a cada interpretação que aspectos são mais relevantes, ainda que outros aspectos existam e possam ser válidos em outra interpretação.

Como novo exemplo, poderíamos esquecer a forma original dos livros. E entrássemos na livraria, sabendo que tomos de informação, que poderiam agora ter qualquer forma, estariam lá. Imaginemos o balcão, o café, a luminária, a poltrona, tudo poderia ser a forma de um livro, já que não nos lembraríamos, tudo poderia conter informação a ser percebida, interpretada. Imaginemos que o balcão, o café, a luminária e a poltrona pudessem ou devessem ser lidos como objetos ou sistemas de transporte de informação. Como agrupá-los? Como sistematizar a leitura? A questão é que em arte não há limites para a forma, toda e qualquer forma pode se apresentar como objeto de arte e como possibilidade interpretativa. Não significa que dimensões de significado mais e menos relevantes não existam. Se

resolvêssemos sentir o café, o aroma, o gosto, alguma lembrança iniciada pelo aroma, quaisquer dessas decisões fariam mais sentido do que tentar entender o que o café significa, literalmente, conceitualmente. A capacidade sógnica do café nesse caso teria componentes sensoriais e emocionais mais relevantes do que os componentes cognitivos, já que não leríamos o café de maneira linear. Nossa escolha provavelmente seria as dimensões mais informativas.

Na obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970, Cildo Meireles altera objetos de circulação corrente (cédulas, garrafas de Coca-Cola) e os devolve à circulação. No projeto Coca-Cola, Cildo imprime na garrafa frases, como “Yankees go home”, e retorna a garrafa a seu circuito de circulação regular, para que a obra siga encontrando seu público. Poderíamos analisar a obra do ponto de vista estético, tipográfico, emocional. Mas a obra claramente é cognitiva, tem sua maior complexidade em seu aspecto discursivo, sua subversão política de usar um sistema estabelecido de distribuição para, aproveitando-se disso, enviar mensagens contra o próprio sistema. Outras interpretações são possíveis, inclusive deixando de lado aspectos cognitivos, discursivos e políticos? Claro. A obra pode ser interpretada apenas em seus aspectos táteis, já que a serigrafia utilizada sobre o vidro cria frases em relevo. Mas claramente essa interpretação empobreceria a complexidade da obra. A interpretação sempre dependerá do significado, do significante, e do repertório de quem interpreta, mas a complexidade da obra surge em determinados aspectos e se sublima em outros, e isso é percebido facilmente.

Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário disso. Tal qual existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto “Inserções em circuitos ideológicos” opunham justamente a arte à indústria.

*Extraído do depoimento de Cildo Meireles registrado na pesquisa *Ondas do corpo*, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira. Publicado no Livro “Cildo Meireles” da FUNARTE. Rio de Janeiro, 1981.



(MEIRELES, C. Inserções em Circuitos Ideológicos, Projeto Coca Cola, 1970, Inhotim.)

Se toda mediação propõe informação, já que todo signo se referencia a algo para alguém, alguma mente, alguém que percebe, todo e qualquer fenômeno possui dimensões de maior ou menor significado, de maior densidade comunicacional. E isso não só varia de fenômeno a fenômeno, mas de intérprete a intérprete e mesmo de leitura a leitura de um mesmo fenômeno por um mesmo intérprete. Ainda com toda essa possibilidade de variação, intuir possibilidades de interação com esses significados promove uma compreensão mais profunda e a possibilidade de novas leituras para uma mesma obra, ou seja, enriquecimento, ganho em complexidade.

Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity. [...]All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists (DUCHAMP, M. The Creative Act – lecture in Houston, April 1957).

Consideremos dois fatores importantes, os dois polos de criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade. [...] Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o

espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso fica ainda mais evidente quando a posteridade dá seu veredito final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos (DUCHAMP, M. O Ato Criativo – palestra em Houston, abril de 1957, tradução nossa).

Os objetos de arte são destituídos de função determinada, se prestam a existir, tão somente, e sua existência pode ou não gerar relações, possibilidades, leituras, sensações, experiências. De qualquer maneira, independente da motivação do artista para produzir determinada obra, é sua existência física (da obra, não do artista) o veículo de suas possibilidades relacionais, sempre com determinado intérprete. Resumidamente, por mais que uma obra signifique para quem a faz, a obra não é feita para o artista, mas pelo artista para um intérprete. A obra só se completa no outro, naquele que se conecta de qualquer maneira com ela. Podemos considerar que obras são discursos encapsulados, formais ou não, cognitivos ou sensoriais, objetivos ou lacônicos, mas são sempre discursos propostos, ineridos em sua fisicalidade. Não importa se os discursos de determinada obra foram previstos e/ou controlados pelo artista. Sabemos que obras oferecem possibilidades de leitura, e quem as lê sente, compreende ou nota, estabelece algum tipo de relação com elas. Na grande maioria dos casos, obras são discursos (e não importa se são ou não discursos conscientes para quem os estabeleceu ou para quem os lê) que se dirigem a algum tipo de audiência. Isso continua verdade nas mais variadas definições de arte ou de artista.

A obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a *interpretação*. Ela não está ligada *a priori* nem a um método e nem mesmo a um ponto de vista, pois uma obra pode admitir vários métodos e responde a muitas questões. Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. Vista desse modo, a obra quer ser *compreendida* e seu observador quer *compreender* (BELTING, 2006, p. 215).

A grande obra de arte, descrita por Hegel, seria a que melhor adequasse o meio de apresentação (suporte/expressão) ao conceito e/ou metáfora por ela pretendido, chamado por Hegel de conteúdo. A adequação, além de legitimar o objeto, soma ao amálgama objeto/significado novos itens, pistas sobre sua gramática e tradução.

A arte, considerada em sua vocação mais elevada, é e permanece para nós coisa do passado. Com isso, para nós, ela perdeu sua verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas *idéias* em vez de manter a seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que

agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior em nossos dias do que fora nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é (HEGEL, 2001, p. 11).

Novamente surge, além da compreensão de que a própria definição da arte é assunto central da criação artística, a certeza de que arte determina um tipo de relação, segundo Hegel agora uma relação intelectual, “transferida às nossas ideias”, relação essa que se dá entre obra e intérprete.

O pensamento sobre arte já nem se debruça sobre essa questão, que é tratada como algum tipo de atavismo do fazer artístico.

Não importa se as teorias são sobre processos ou fluxos, performance ou arte digital, o intérprete é parte integrante dos processos de tal maneira que não é discutida sua presença, mas aceita como obviedade. Todo objeto estético se completa em sua interpretação, e isso continua verdade nas mais diversas interpretações.

Uma das funções do artista que veio a ser compreendida nas últimas décadas é, sobretudo, a de impedir que nos ajustemos a nossos ambientes. Há sempre o perigo de nos robotizarmos, de nos ajustarmos ou de nos condicionarmos como o homem que rema. O homem que rema parece muito simétrico e muito harmonioso em relação aos elementos. Ele é, na verdade, um servomecanismo. Quanto mais se ajusta ao remo, mais é um servomecanismo, o que não significa que isso não seja divertido. O perigo, contudo, de tornar-se um servomecanismo do nosso próprio ambiente em virtude do ajustamento é afastado pelo artista, que cria imagens violentas para desarticular as nossas sensibilidades. A tarefa do artista é desarticular a sensibilidade para impedir-nos de nos ajustar ao ambiente total e de nos tornarmos servos e robôs desses ambientes [...] (MCLUHAN, 2005 p. 262).

Pensamentos mais ou menos novos sobre arte, de densidades e profundidades variadas, sempre estabelecem arte e artistas como tendo ou não função, como sendo ou não necessários filosófica ou esteticamente, mas a relação entre intérpretes e obras jamais é contestada, tida como motivo primordial da existência da produção artística.

Mesmo em apostas nos cenários que distanciam ou enfraquecem a conexão entre

obras e observadores, é nítido o pensamento que essa realidade deve ser levada em conta para que não se percam totalmente as possibilidades de conexão, como vemos em:

A arte pensada para essas interfaces exige obviamente a adequação dos tamanhos das imagens e textos às dimensões exíguas dos monitores. Contudo, essa é uma questão ontológica e não responde a clivagem epistemológica que se impõe nesse contexto. Trata-se agora de refletir sobre a recepção em ambientes de constante fluxo e em condições entrópicas.

Celulares e PDAs remetem, acima de tudo, a situações que o indivíduo está sempre envolvido em mais de uma atividade (dirigindo e falando, por exemplo), interagindo com mais de um dispositivo e desempenhando tarefas múltiplas e não correlatas.

Criar para essas condições implica, por isso, repensar a própria natureza da fruição artística e das convenções e formatos da comunicação no âmbito de uma cultura pautada pela ubiquidade, em que a contemplação eventualmente se esvanecerá, passando a conviver com um leitor de interfaces distribuídas e mídias divergentes e assíncronas [...] (BEIGUELMAN, 2003, p. 79).

Enfim, parece claro que a obra de arte nunca o é isoladamente. Ela precisa ser lida como tal, sentida, compreendida ou no mínimo percebida por alguém ou algo que a interpreta.

Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, para si, e sim, para nós, para um público que a contempla [anschaut] e a desfruta. Na representação [Aufführung] de um drama, por exemplo, os atores não falam apenas uns com os outros, mas conosco, e devem fazer com que sejam compreendidos segundo os dois aspectos. E assim toda obra de arte é um diálogo com alguém que está diante dela [...] (HEGEL, 2001, p. 266).

Note que Hegel não diz que toda obra de arte propõe um diálogo com quem está diante dela, mas que ela é esse diálogo. Ou seja, a obra de arte, na verdade, se faz quando interpretada, se constitui do sistema relacional objeto/intérprete em fluxo, enquanto a relação acontece.

O que isso nos indica? A crítica importância da interpretação não só para a compreensão da obra de arte em sua complexidade, mas importante também enquanto definição precisa do objeto de arte. O objeto de arte se faz e se completa na dinâmica de sua interpretação.

CAPÍTULO 3 – CATEGORIZAÇÃO RELACIONAL/COMUNICACIONAL DE OBJETOS ESTÉTICOS

8. A HIPÓTESE DE UMA CLASSIFICAÇÃO COMUNICACIONAL

Onde quer que haja tendência para aprender, processos auto-corretivos, mudanças de hábito, onde quer que haja ação guiada por um propósito aí haverá inteligência (SANTAELLA, 1992, p. 79).

As diferentes correntes teóricas apresentadas indicam que a produção artística contemporânea permanece inclassificável, sem parâmetros possíveis que pudessem ser usados como base de categorização, dada sua radical liberdade formal e poética. A hipótese que defendo é a de que é possível criar critérios e padrões de categorização da produção artística contemporânea se não nos basearmos apenas nas obras, mas sim nas possibilidades comunicacionais e relacionais existentes entre obras e intérpretes no ato das interpretações. O sistema obra/intérprete e suas características específicas forneceriam parâmetros possíveis à elaboração de uma categorização. Bourriaud, apesar de caracterizar como “relacional” apenas uma vertente da produção artística, cita, ao longo de sua obra, conceitos próprios e de outros autores em que atesta a crucial importância do intérprete.

A obra de arte como objeto parcial

A obra de arte interessa a Guattari apenas na medida em que não é uma “imagem passivamente representativa”, ou seja, um produto. A obra materializa territórios existenciais, onde a imagem assume o papel de *vetor de subjetividade*, de *shifter*, capaz de desterritorializar nossa percepção antes de “re-ramificá-la” para outros possíveis: um “operador de bifurcações na subjetividade”. Aqui também pouco a arte pode se vangloriar de qualquer exclusividade, mesmo que ofereça o modelo desse “conhecimento prático” próprio da estética, essa experiência não-discursiva da duração... Esse modo de conhecimento só é possível sob a condição de não considerar a contemplação da obra de arte simples deleite. Guattari vagueia pelas paragens nietzscheanas, transpondo o vitalismo do filósofo alemão (“É belo o problema que nos estimula à superação”) para o campo lexical psicoecológico que lhe apraz: ele vê na contemplação estética um processo de “transferência de subjetivação”. Esse conceito, tomado a Mikhail Bakhtine, designa o momento em que a “matéria de expressão” se torna “formalmente criadora”, o instante em que o testemunho passa do autor para o espectador (BOURRIAUD, 2009, p. 139).

Um mapa que agruparia várias representações a princípio não relacionadas sob

algum tipo de representação comum, mostrando algo de diagramático e profundo em obras distintas, e ainda assim, semelhantes, revelando novas camadas de complexidade e intertextualidade entre obras possivelmente não comparadas se a preocupação principal fosse apenas formal. Minha pretensão aqui é a de descrever o pensamento que me serviu de parâmetro na criação das categorias, apresentá-las com a ajuda de alguns exemplos iconográficos, e possibilitar a compreensão da ideia central. Um início, a semente de uma pesquisa futura, mais aprofundada e abrangente, já que o mapeamento sistemático da produção contemporânea e posterior análise semiótica individual do material iconográfico levaria mais tempo que o período do mestrado.

Parâmetros iniciais

Do rigor na ciência

... Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu tal Perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade e o Mapa do Império toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmesurados não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o Tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações seguintes não sem Impiedade entregaram-nos às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, livro IV, cap. XIV, Lérida, 1658) .

(BORGES, Jorge Luís. História universal da infâmia.)

A dificuldade inicial de se criar categorias é de que elas devem ser claras e particulares o bastante, mas não tão específicas a ponto do sistema de categorização tornar-se tão complexo quanto aquilo que ele pretende de algum modo agrupar. Um mapa, necessariamente, deve ser menor do que o território que ele representa, e seria instrumento inútil se ambos tivessem a mesma escala. Tentando parâmetros possíveis para a criação de categorias sintéticas, claras e úteis, mas amplas o bastante para abarcar, de algum modo, a produção contemporânea em seus inúmeros aspectos e particularidades, dois aspectos teóricos foram cruciais. O primeiro é a noção de categoria por Kant, que não aplicava categorização às “coisas em si”, mas à relação entre sujeito e determinado objeto. As categorias para Kant dizem respeito sempre à relação sujeito-objeto, e por isso necessitam, para sua própria existência, da relação entre o ser pensante e

seu objeto.

A segunda consideração teórica que serviu como parâmetro para a criação de categorias foram noções da fenomenologia de Peirce, sua divisão básica de categorias universais da experiência, primeiridade, secundidade e terceiridade, partindo delas procurei criar categorias relacionais específicas do ponto de vista das Qualidades, dos Objetos e da Mente. Como afirma Santaella:

Em 1902, a formulação das categorias propunha três pontos de vista a partir do quais elas têm que ser estudadas, antes de serem claramente apreendidas. São os pontos de vista (1) das Qualidades, (2) dos Objetos e (3) da Mente. Do ponto de vista (1) das Qualidades ou primeiridade, quer dizer, do ponto de vista ontológico...

(...)Do ponto de vista (2) dos Objetos ou secundidade, quer dizer, do ponto de vista do existente...(...)Do ponto de vista da Mente, ou terceiridade (SANTAELLA, 2001, p. 35).

Na criação das categorias, parti então de Kant no aspecto específico do padrão relacional das categorias, de Peirce e suas categorias universais (Primeiridade, Secundidade e Terceiridade) para cobrir aspectos diferentes da relação intérprete/obra de arte (ontológicos, ônticos e conclusivos), e de particularidades desse tipo de relação. Minha organização dos contatos intérprete-obra baseou-se em três grandes momentos da interpretação: (1) a proposição do contato, possibilidade dada pelo artista e de alguma maneira tornada óbvia (ou minimamente clara) ao intérprete pela obra no primeiro momento, (2) a construção do contato, a maneira pela qual a obra inere e/ou apresenta seus discursos (físicos e/ou metafóricos) para o intérprete, e finalmente, (3) o resultado interpretativo de determinado contato, o modo como efetivamente o intérprete apreendeu determinada obra ou determinado aspecto de um processo artístico.

A proposição do contato, tornada de algum modo clara na obra pelo artista, é percebida pelo intérprete. Essa possibilidade de interpretação, ainda não realizada, mas proposta, não atualizada pelo intérprete, mas presente na obra como potência, dada pelo artista de modo consciente ou não, remete ao conceito de Primeiridade, Qualidade, pura possibilidade, da fenomenologia de Peirce. A possibilidade de estabelecer uma relação em sintonia (ou não) com determinada obra ou processo engendrado pelo artista, ainda como possibilidade, é percebida, e pode ser acatada ou enfrentada, pelo intérprete. De qualquer maneira, se a orientação da obra é

seguida ou combatida, e se ela será seguida ou combatida proposital ou acidentalmente, isso ainda não ocorreu no primeiro momento do encontro obra-intérprete. Novamente, Bourriaud, que funciona como contraponto em sua tese ampla, em trechos específicos de sua obra, reitera que a capacidade relacional dos objetos estéticos estava presente em momentos anteriores ao que ele chama de aprofundamento de “noções conviviais e interativas”.

Aqui os postulados de Guattari mostram-se muito próximos aos de Marcel Duchamp, enunciados em sua famosa conferência de 1954 sobre o “processo criativo”, em Houston: o espectador é o co-autor da obra, penetrando nos arcanos da criação por meio do “coeficiente de arte”, isto é, a “diferença entre o que [o artista] havia projetado realizar e o que ele realizou”. Duchamp descreve esse fenômeno em termos próximos aos da psicanálise: é uma “transferência” da qual “o artista não tem nenhuma consciência”, e a reação do espectador diante da obra se opera no registro de uma “osmose estética que ocorre através de matéria inerte: cor, piano, mármore etc.”. Essa teoria *transicional* da obra de arte é retomada por Guattari, que a converte na base de suas intenções sobre a natureza fluida da subjetividade, cujos componentes funcionam *engatando-se* temporariamente, como vimos, em “territórios existenciais” heterogêneos (BOURRIAUD, 2009, p. 139).

Ainda existe apenas a possibilidade, o aspecto mais evidente da proposição do artista é a primeira qualidade possível de uma interpretação que se inicia. Desse momento primeiro de encontro com o que é mais direto na obra, retirei as primeiras categorias. Quanto à sua proposição, os contatos podem ser primordialmente (e nunca unicamente):

1. Sensoriais
2. Emocionais
3. Conceituais

A construção do contato, o modo como a argumentação da obra ou do processo artístico é materializada para o intérprete, remete aos conceitos da Secundidade, Objetos, existente, em Peirce. Diz respeito ao que é ôntico, existente, formas que inerem qualidades possíveis. Como uma possibilidade encarnada, a obra se constrói de alguma maneira para o intérprete durante a interpretação, não apenas em sua fisicalidade, mas principalmente em seus aspectos imateriais, sígnicos, ela apresenta de determinada maneira seus argumentos e/ou aspectos poéticos. Quanto à construção do contato, as várias maneiras e aspectos que as obras inerem seus discursos, as obras também poderiam ser classificadas, e partindo daí criei

novas categorias.

Quanto à sua construção, os contatos podem ser primordialmente:

1. Sintéticos Isolados
2. Analíticos Participativos
3. Rítmicos
4. Modais
5. Narrativos
6. Culturais/De origem
7. Desestabilizadores
8. De inerência/Espirituais/Totais

Finalmente, procurei categorias próximas dos conceitos Peirceanos de Terceiridade, Mente, momento da criação das regras interpretativas, generalizações, conclusões e estabelecimento de relações, o conhecimento posterior à conexão entre possibilidade e existência. Ainda que criar categorias partindo de possibilidades interpretativas de qualquer intérprete em seu processo relacional com qualquer objeto estético parecesse de início um tanto abstrato, são categorias gerais o bastante que não se prendem a resultados interpretativos, mas sim as várias maneiras como esses resultados são elaborados. Partindo da modalidade dos resultados interpretativos, quatro categorias foram criadas.

Quanto aos seus resultados interpretativos, os contatos podem ser primordialmente:

1. Efetivos
2. Corrompidos
3. Instintivos
4. Cruciais/Presenciais

Antes de detalhar cada uma delas, a listagem completa. Para que a semiose, a ação de ser interpretada de cada obra em seu contato com determinado intérprete, possa servir como base para categorização da produção contemporânea e para que qualquer possibilidade relacional entre obra e intérprete seja pensada com alguma profundidade, a lista de categorias se resumiria da seguinte maneira:

Quanto à proposição dos contatos

1. Sensoriais
2. Emocionais
3. Conceituais

Quanto à construção dos contatos

1. Sintéticos Isolados
2. Analíticos Participativos
3. Rítmicos
4. Modais
5. Narrativos
6. Culturais/De origem
7. Desestabilizadores
8. De inerência/Espirituais/Totais

Quanto aos resultados interpretativos possíveis

1. Efetivos
2. Corrompidos
3. Instintivos
4. Cruciais/Presenciais

As categorias podem ser combinadas entre si, e mesmo determinadas obras, sob um mesmo aspecto (proposição, por exemplo) e para um mesmo intérprete, podem pertencer a mais de uma categoria ao mesmo tempo, e isso não será raro e sim constante. Não invalida, entretanto, o pensamento de que a maioria das obras se exclui a várias dessas categorias, e uma leitura aprofundada e complexa de objetos estéticos pode ser feita com auxílio de um pensamento diagramático.

Cada uma das categorias possui particularidades e especificidades, tentei nomeá-las de modo acessível e sigo descrevendo cada uma em detalhe. Não se trata, de maneira alguma, de uma lista final, mas sim da terceira lista que elaborei ao longo da pesquisa, mais completa, mas ainda, como todo este estudo, jovem. Cabe lembrar que cada contato, para ser razoavelmente descrito, deverá ser descrito em seus três momentos, ou seja, a cada interpretação singular, podemos classificar a

relação de contato obra/intérprete quanto à sua proposição, construção e resultado interpretativo. Isso nos levaria a um mínimo de 96 possibilidades relacionais simples, com as 15 categorias atuais, e um número incrivelmente maior de possibilidades relacionais compostas, nas quais a relação obra/intérprete seja claramente classificável em mais de uma categoria ao mesmo tempo.

Passo agora aos detalhes de cada categoria, exemplos iconográficos, e posteriormente, como imagino sua utilização combinada. Quanto aos exemplos, uma ressalva importante é a de que são meus exemplos, e partindo da certeza que sou apenas mais um intérprete, meus exemplos são apenas isso, meus. Exemplificam a lista de categorias, que é o importante neste momento, mas são apenas exemplos da maneira como eu interpreto tais obras. Ou seja, dependendo do intérprete, os exemplos de cada categoria mudariam, e me interessa aqui tão somente a eficácia das categorias, essas sim, válidas a todos. Claro, eventualmente, em um estudo futuro, novas categorias surjam, mas as categorias presentes na lista atual são, basicamente, úteis a qualquer intérprete. A maneira como determinadas obras seriam agrupadas sob elas ou não, isso é e continuará sendo absolutamente pessoal. Espero que minhas escolhas iconográficas sirvam, neste momento, como explicações claras do que penso de cada categoria, mas não são, de modo algum, obras que obrigatoriamente pertenceriam, em qualquer leitura, às mesmas categorias que pertencem na minha interpretação específica.

9. CLASSIFICAÇÃO DOS CONTATOS QUANTO À SUA PROPOSIÇÃO

Seja como for, minha teoria sustenta que somos sistemas de representações, pouco importando se são sistemas de palavras ou de imagens ou ainda de ambas, o que é mais provável. Em síntese, minha tese é uma extensão da tese de Peirce de que “o homem é a soma de sua língua, porque o homem é um signo”. Em face dos fenômenos freudianos em particular, somos obrigados a nos defrontar com determinadas propriedades das representações que vão além das propriedades representacionais em si mesmas: para explicar a estrutura mental de uma pessoa não basta conhecer o conteúdo de suas representações, é preciso descobrir a maneira como ela o representa (DANTO, 2005, p. 293).

As obras de arte possuem leitura múltipla, ou seja, não existe precisão alguma no tipo de informação obtida no processo de semiose específico de um objeto estético. As obras de arte são abertas a interpretações livres, faz parte de sua natureza como objetos sem função alguma além de sua possibilidade interpretativa proporcionar uma miríade de leituras possíveis. Intérpretes diferentes apreendem a mesma obra, não raro, de maneira completamente diferente, e, por vezes, um mesmo intérprete, em novas interpretações de uma mesma obra, percebe aspectos e nota detalhes ou informações não obtidas anteriormente. Falar em “informação” para determinadas obras em que a fruição poética/estética é o aspecto mais relevante parece uso incomum do termo informação, e é. Mas se pensarmos que qualquer informação posterior ao encontro entre intérprete/obra, qualquer resíduo na mente interpretadora causado pelo estabelecimento da relação, seja esse resíduo emocional, sinestésico, conceitual, de qualquer maneira, informação nova existe na mente interpretadora graças à específica interpretação de determinada obra. Ou seja, a relação com uma obra primordialmente cognitiva ou com outra obra primordialmente sensorial deixará, na mente interpretadora, resíduos, e chamo aqui esses resíduos, quaisquer que sejam suas características, de informação. Imprecisa, fluida, mutável, mas ainda assim, informação.

Os artistas, por meio de suas obras, propõem, propositalmente ou não, grandes caminhos interpretativos, recomendações internas às próprias obras. Dividi esses caminhos propositivos em três grandes campos relacionais, que se tornaram categorias, relações que apesar de possuírem vários aspectos, apresentam alguma preponderância clara, algum aspecto mais diretamente relevante na interpretação. Esses aspectos podem ser Sensoriais, Emocionais ou Conceituais. Toda

interpretação passa por esses três aspectos, é claro, e intérpretes diferentes podem optar por caminhos distintos, e eleger aspectos diferentes para a interpretação de uma mesma obra. Mas acredito que não é demasiado complexo notar, com alguma atenção, que os artistas, por meio das obras, sugerem, ou mesmo optam, por salientar um desses aspectos. Em alguns casos, é verdade, dois desses aspectos, mas são raras obras que se utilizem, com a mesma força, dos três aspectos.

9.1. Contatos de proposição Sensorial

Os cinco sentidos

Braun (1991) nos informa que o processo por meio do qual sentimos algo tem pelo menos três facetas: (1) a recepção de um sinal externo que excita um órgão correspondente dos sentidos; (2) a transformação dessa informação em um sinal nervoso; (3) o transporte desse sinal e a modificação que ele sofre até chegar finalmente ao cérebro e nos dar a sensação de haver sentido algo. Há mecanismos físico-químicos por meio dos quais a informação que nos chega do meio exterior é recebida e transformada em sinais nervosos recebidos pelo nosso cérebro. Assim sendo, os órgãos dos sentidos exercem o papel de transdutores, quer dizer, transformadores de sinais físico-químicos em sinais elétricos que são transmitidos por nossos nervos (SANTAELLA, 2001, p. 70).

Como exemplo do aspecto Sensorial, Sem Título, de Ernesto Neto, obra de 1998. Bolsas de tule de lycra apoiadas no piso, contendo temperos em pó variados. A instalação fala aos sentidos, primordialmente. Podemos estabelecer, claro, contatos de natureza emocional ou cognitiva, conceitual, mas o aspecto primordial da obra é sensorio. A obra fala visualmente, olfativamente, espacialmente. Ela existe para ser experienciada em seus aspectos sensoriais, e isso fica óbvio na escolha de conteúdos com características olfativas e não apenas pigmentos. A obra invade os sentidos, e esse é seu aspecto mais determinante. Não é algo a se pensar a respeito, mas algo a se sentir, e isso fica claro desde o primeiro momento.



(NETO, E. Sem título. tule de lycra, cominho, pimenta, gengibre e açafão, dimensões variadas, 1998. Coleção do Artista)

9.2. Contatos de proposição Emocional

Busco uma categorização através dos contatos, e não dos substratos ou suportes. Seria automático, simplista e possivelmente inútil tratar toda e qualquer pintura como expressão visual e simplesmente categorizá-la como sensorial. Como a estrutura categoriza contatos, e não obras e/ou suportes, obviamente existem pinturas com aspectos primordialmente visuais, portanto Sensoriais, mas claro, temos pinturas claramente Emocionais e outras francamente Conceituais.

Um exemplo de pintura que interpreto como emocional e não sensória é *Three Studies for Crucifixion*, de Francis Bacon, aqui vista em detalhe (painel central). A pintura de Bacon tem aspectos visuais, sensórios, conceituais, históricos etc. Mas a primeira e mais violenta reação ao contato com a obra é emocional, e por mais que outros aspectos existam, sejam notados e analisados posteriormente, é o aspecto emocional, a carga de dor e, por vezes, terror que a obra transmite que permanece e retorna, se atualiza a todo instante. Existem cores de altíssima saturação, mas não

nos encantamos com elas, existem pinceladas e aspectos matéricos interessantes, mas olhamos a obra através de sua interface pictórica, sentimos a dor representada (ou apresentada, concretizada) pela imagem, antes de tudo.





(BACON, F. Three Studies for Crucifixion, 1962. Solomon R. Guggenheim Museum)

9.3. Contatos de proposição Conceitual

O *entendimento*, falando em geral, é a faculdade dos *conhecimentos*. Estes consistem na relação determinada de representações dadas a um objecto. O *objecto*, porém, é aquilo em cujo conceito está *reunido* o diverso de uma intuição dada. Mas toda a reunião das representações exige a unidade da consciência na respectiva síntese. Por consequência, a unidade de consciência é o que por si só constitui a relação das representações a um objecto, a sua validade objectiva portanto, aquilo que as converte em conhecimentos, e sobre ela assenta, conseqüentemente, a própria possibilidade do entendimento (KANT, 2008, p. 136).

Como exemplo de proposição de contato francamente Conceitual, voltamos a Iran do Espírito Santo. A obra Retratos Cegos faz uso de um exercício de aprendizagem comum em escolas de arte (o desenho cego, em que não se olha para o papel, mas apenas para o modelo, um exercício de controle, que gera desenhos que normalmente são descartados), mas faz uso da técnica sobre pedras de mármore, referencia a arte clássica em sua tentativa de construção perene. Iran cria um amálgama entre uma prática mecânica do ensino de arte, que gera como resíduo de treinamento imagens tratadas como lixo, e um suporte clássico, o mármore, reforçando a crítica à arte que visa a posteridade de modo cínico e criando um paradoxo entre a perenidade e o descompromisso de uma prática instantânea e necessariamente não controlada já que sem propósitos estéticos. Catorze desenhos formam a série, toda feita “acidentalmente”, às cegas, mas depois cuidadosamente

reconstruída em gesso pigmentado preenchendo sulcos em mármore. A obra tem obviamente atributos matéricos, aspectos estéticos, e possibilitaria interpretações emocionais ou sensoriais, mas é claro que sua proposição mais evidente e complexa é conceitual. É uma obra que deve ser lida em sua complexidade, e não apenas vista, nas melhores interpretações, e melhores aqui no sentido que levam em conta a complexidade da obra em sua totalidade.



(ESPÍRITO SANTO, I. Retratos Cegos, 1993-94, série de 14 desenhos, coleções particulares)

Temos então, resumidamente, três categorias específicas quanto à proposição dos contatos:

1. Sensoriais

–visuais, táteis, auditivos, olfativos, gustativos –físicos em sua dimensão de origem

2. Emocionais

–subjetivos, tênues, não transmissíveis entre diferentes intérpretes –inconscientes ou no mínimo subjetivos em sua dimensão de origem

3. Conceituais

–cognitivos, discursivos –conscientes (quando efetivamente compreendidos) em sua dimensão de origem

Uma mesma obra, não só para interpretações diferentes, mas em uma mesma interpretação feita por um único intérprete pode criar relações relevantes em dois desses aspectos ao mesmo tempo, ou em três deles. Mesmo assim, interpretações que procurem aspectos mais complexos de determinada obra acabam por eleger, como mais rico, mais complexo, mais informativo no sentido de densidade informacional, como mais propício a leituras múltiplas um dos aspectos. Fazemos isso tanto em leituras despreziosas como também em análises profundas, estudos semióticos de determinada obra. Um dos aspectos emerge como mais relevante, porque mais complexo. A possibilidade de maior complexidade, sob o ponto de vista de um intérprete determinado, é o que podemos elevar à condição de categoria quanto à proposição do contato. Interpretações diferentes elegeriam aspectos diferentes, ou seja, poderiam classificar uma mesma obra, quanto à proposição do seu contato, em categorias diferentes, evidenciando um ou outro aspecto, e não há nada de errado nisso. A estrutura diagramática permanece, mas ela é utilizada de maneira diferente por cada intérprete, e aí está parte de sua complexidade própria.

10. CLASSIFICAÇÃO DOS CONTATOS QUANTO À SUA CONSTRUÇÃO

Categorizar contatos quanto à sua construção e não quanto à construção das obras especificamente requer atenção a um detalhe: em determinados casos estaremos sim falando de algo que remete à fisicalidade da obra, mas simplesmente porque esse é o modo pelo qual a obra estabelece seu contato com o intérprete. Se pudéssemos separar a fisicalidade da obra (algo como um representamen, significante) de sua contraparte imaterial, significado, construção quase textual de um argumento na mente interpretadora, em determinados casos, a maneira como o contato é construído difere absolutamente da fisicalidade simples da obra, enquanto em outros casos ambos se confundem, ou no mínimo operam através de parâmetros próximos. Isso significa que é fácil confundir leituras de construção de contato com a fisicalidade simples das obras, e não é o que procurei aqui. A tentativa é de mapear a construção dos discursos, a maneira pela qual obra e intérprete estabelecem seu campo comum. Novamente talvez os exemplos ajudem, ou talvez, para alguns intérpretes, sejam insuficientes. Quanto à sua construção, os contatos podem ser:

10.1. Sintéticos Isolados

Estruturas relacionais que tendem a relações contemplativas, separação clara entre obra e intérprete que funcionam como entidades isoladas, – estruturas contemplativas em sua dimensão de origem. A obra só se relaciona como oportunidade interpretativa, mas se mantém isolada do intérprete em outros aspectos. São obras não necessariamente simples, mas que constroem relações simples com seus intérpretes, se mantêm isoladas. São, em muitos casos, representações e não aspectos reais.

10.2. Analíticos Participativos

Estruturas relacionais que possuem relações interativas, obra e intérprete funcionam em compósito, não são entidades, mas funções, têm papéis fluidos, se reposicionam trocando de função a todo momento, se interpretam mutuamente, – interativas em sua dimensão de origem. Podem ser ou não digitais, mas só são experienciadas em funcionamento, ou seja, se tornam possibilidade de discurso quando “usadas” ou “penetradas” pelos intérpretes. Não existem, como possibilidade interpretativa, fora do amálgama intérprete/obra.

10.3. Rítmicos

Naturais, de fluxo, automatizados, em passo, cíclicos naturais ou mecânicos, – permanentes em sua dimensão de origem, lidam necessariamente com o tempo. São obras nas quais o tempo, como assunto e/ou como necessidade interpretativa, está presente, sem exceções. Acontecem em um determinado período, podem ou não acrescentar informações novas em seu circuito com o passar do tempo, mas as regras de acréscimo de informação (maneiras como a obra interpreta as ações do intérprete) estão previamente estabelecidas. Com o passar do tempo, o intérprete pode notar novas informações, mas são contatos realmente cíclicos, todas as possibilidades estão na obra desde o primeiro momento, e o tempo opera como gatilho.

10.4. Modais (de Modalidade)

Processos que apresentam em sua estrutura física ou metafórica significado modal e/ou oposições claras (ligado/desligado, passado/futuro, existente/inexistente), – construídos em sua dimensão de origem. São contatos que parte quase sempre de

obras conceituais/cognitivas, que lidam com oposições diretas, sejam essas oposições assunto, referente ou aspecto da própria construção de sua relação com os intérpretes.

10.5. Narrativos

Lineares, textuais, imagéticos, constroem sua relação no tempo, mas necessariamente acrescentando dados e informações, lidam com acréscimo de conteúdo linear (nos termos de Flusser), – processuais em sua dimensão de origem. Contatos deflagrados por obras que lidam com o tempo não como assunto, mas como necessidade interpretativa: seus conteúdos, mesmo em códigos de superfície, sofrem acréscimo linear (nos termos de Flusser), é obrigatório que a relação intérprete/obra seja contínua no tempo para que a leitura da obra seja possível. O convívio entre obra e intérprete é, necessariamente, mais longo.

10.6. Culturais/De origem

Contatos que necessariamente levam em conta repertório histórico específico da arte, – excludentes em sua dimensão de origem. Contatos entre intérpretes e obras cujo assunto ou construção parta de informações, características, obras ou artistas historicamente reconhecidos, e cujos intérpretes necessariamente, para uma leitura efetiva, necessitem de repertório específico.

10.7. Desestabilizadores

Contatos que claramente procurem estabelecer uma relação de conflito ou destruir relações previamente estabelecidas, – desviantes em sua dimensão de origem. Relações propositalmente desviantes, tentativas de abalo do caminho natural de

interpretação. Construções que tentem, de alguma maneira, criar armadilhas ou aspectos desestabilizantes para o intérprete durante a interpretação ou criando maneiras de sabotar a interpretação.

10.8. De inerência/Espirituais/Totais

Corporificam o espírito, se relacionando com algo externo e preexistente (o sujeito, a alma, o Espírito, o Admirável (Kalós), o Divino ou Metafísico), demonstram formalmente sua conexão com conceitos imateriais previamente existentes na mente interpretadora, – totais em sua dimensão de origem. Contatos totais, de descrição impossível por parte dos intérpretes. Partem de obras que de alguma maneira corporificam o absoluto, mesmo não se portando como contatos Analíticos Participativos (ver 10.2.) causam algum tipo de sensação de imersão do intérprete, corporificam algo de eternidade e simplesmente desprezam o tempo linear.

EXEMPLOS DE CONTATOS QUANTO À SUA CONSTRUÇÃO

(10.1.) Sintéticos Isolados – contemplativos em sua dimensão de origem. Obra e intérprete são entidades que permanecem isoladas durante a interpretação. Na imagem vemos a obra Matéria e Forma - Tronco e Cadeira, obra de 1964 de Nelson Leirner, um exemplo de obra sintética que permanece isolada do intérprete permitindo interpretação, mas não participação. A obra pode ter uma infinidade de leituras, mas basicamente é obra que tem aspectos conceituais evidentes, e se mantém como ente isolado, servindo apenas à interpretação e não ao jogo. Partem de obras que estabelecem seu discurso através de síntese.



(LEIRNER, N. Matéria e Forma - Tronco e Cadeira, 1964)

(10.2.) Analíticos Participativos – interativos em sua dimensão de origem. Obra e intérprete formam compósito fluido durante a interpretação, trocam de função/papel em vários momentos. Através, de Cildo Meireles, obra de 1983-1989 pertencente ao instituto Inhotim, é uma grande instalação em técnica mista que usa materiais cotidianos e cria um universo penetrável, onde os intérpretes passam a interagir e decodificar a obra, ao mesmo tempo em que a alteram, já que todo o piso é feito de cacos de vidro que se quebram e se movem enquanto caminhamos visitando internamente a obra. Apesar de não digital, e por isso sem sensores que verifiquem e interpretem movimentos do intérprete, a obra, por sua própria construção, permite alterações voluntárias ou involuntárias em sua forma por parte do intérprete. Esse campo de intersecção obra/intérprete é o que permite à obra ser terminada e ao mesmo tempo penetrada, percebida como tal. Fora da obra não só qualquer interpretação é falha, mas a própria obra, como processo, campo de diálogo, deixa de existir.



(MEIRELES, C. Através, 1983-1989 - Técnica mista, mixed media)

(10.3.) Rítmicos – permanentes em sua dimensão de origem, lidam necessariamente com o tempo. Relação cíclica.

O problema da permanência como um parâmetro básico sistêmico é um problema do Universo. O universo, por algum *motivo* desconhecido, existe.

E por um outro motivo também desconhecido, ele *tenta* continuar existindo. Podemos citar isso na forma de um princípio. Não chega a ser uma proposta ontológica fundada, mas é um princípio: o Universo tende a permanecer. E se a física estiver certa, em sua termodinâmica dos sistemas abertos, essa permanência do Universo, que se dá através de sua expansão, implica em emergência de todos os outros sistemas e controla a permanência de todos os outros sistemas. Ou seja, nós somos convidados a permanecer no tempo, porque o Universo tenta permanecer no tempo. Essa permanência, essa solução apresenta uma série de escalas temporais de permanência, muitas vezes profundamente diversificadas (VIEIRA, 2008, p. 106).

Julius Popp, com *Bit Flow*, de 2007, dá um exemplo de construção rítmica. A obra organiza e desorganiza informação binária, palavras se constroem e desconstroem controladas por bombas hidráulicas ligadas a um sistema de controle digital. Em alguns momentos, os bits de líquido vermelho se desorganizam, em outros, formam letras, palavras. A razão primeira da obra e a maneira que o contato é construído com o intérprete é completamente cíclica, e mesmo que o artista interfira na obra durante o processo de apresentação e insira novas palavras e determinado conteúdo específico, é a maneira de sua construção, o modo, e não o conteúdo, o aspecto crítico para categorização. Continua mais importante para o contato e para a interpretação a forma como a obra propõe sua leitura e não seus discursos imediatos.



(POPP, J. Bit Flow, 2007)

(10.4.) Modais (de Modalidade) – construídos em sua dimensão de origem. Oposições binárias e composições baseadas em estruturas modais.

Uma parede, de tijolos e cimento, circular, com 80 cm de diâmetro. Assim é Sem Título, de 1994, obra de Iran do Espírito Santo, presente na Coleção Patricia Phelps de Cisneros, em Caracas. A obra estabelece prontamente com o intérprete uma relação conceitual modal, paradoxal. Muro móvel, a parede de Iran tem tudo que uma parede regular tem, mas foge à sua função primária de divisão e anteparo, de estrutura perene.



(ESPÍRITO SANTO, I. Sem Título, 1994)

(10.5.) Narrativos – processuais em sua dimensão de origem. Interpretações lineares, através de acúmulo de conteúdo. Exemplo claro de obra narrativa é *Prenez soin de vous* de Sophie Calle. A obra, instalação colaborativa que contou com a ajuda de 104 mulheres, duas marionetes e uma cacatua, conta com a apresentação de interpretações, análises e comentários sobre o conteúdo de uma carta recebida por Sophie Calle terminando um relacionamento. Exibida pela primeira vez na Bienal de Veneza em 2007, a obra já rodou o mundo e gerou uma versão em livro, que além da documentação e das interpretações, reproduz as fotos das mulheres que trabalharam com Sophie na obra. A obra é decididamente emocional e se constrói narrativamente, apresentando sua extensa documentação, gráficos, interpretações cínicas ou emocionais por parte das mulheres convidadas por Sophie Calle.

Sophie Calle



Sophie,

Cela fait un moment que je veux vous écrire et répondre à votre dernier mail. En même temps, il me semblait préférable de vous parler et de dire ce que j'ai à vous dire de vive voix.

Mais du moins cela sera-t-il écrit.

Comme vous l'avez vu, j'allais mal tous ces derniers temps. Comme si je ne me retrouvais plus dans ma propre existence. Une sorte d'angoisse terrible, contre laquelle je ne peux pas grand-chose, sinon aller de l'avant pour tenter de la prendre de vitesse, comme j'ai toujours fait.

Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition : ne pas devenir la "quatrième". J'ai tenu cet engagement : cela fait des mois que j'ai cessé de voir les "autres", ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles.

Je croyais que cela suffirait, je croyais que vous aimer et que votre amour suffiraient pour que l'angoisse qui me pousse toujours à aller voir ailleurs et m'empêche à jamais d'être tranquille et sans doute simplement heureux et "généreux" se calmerait à votre contact et dans la certitude que l'amour que vous me portez était le plus bénéfique pour moi, le plus bénéfique que j'ai jamais connu, vous le savez. J'ai cru que l'écriture serait un remède, mon "intranquillité" s'y dissolvant pour vous retrouver. Mais non. C'est même devenu encore pire, je ne peux même pas vous dire dans quel état je me sens en moi-même. Alors, cette semaine, j'ai commencé à rappeler les "autres". Et je sais ce que cela veut dire pour moi et dans quel cycle cela va m'entraîner.

Je ne vous ai jamais menti et ce n'est pas aujourd'hui que je vais commencer.

Il y avait une autre règle que vous aviez posée au début de notre histoire : le jour où nous cesserions d'être amants, me voir ne serait plus envisageable pour vous. Vous savez comme cette contrainte ne peut que me paraître désastreuse, injuste (alors que vous voyez toujours B., R....) et compréhensible (évidemment...) ; ainsi je ne pourrais jamais devenir votre ami.

Mais aujourd'hui, vous pouvez mesurer l'importance de ma décision au fait que je sois prêt à me plier à votre volonté, alors que ne plus vous voir ni vous parler ni saisir votre regard sur les choses et les êtres et votre douceur sur moi me manqueront infiniment.

Quoi qu'il arrive, sachez que je ne cesserai de vous aimer de cette manière qui fut la mienne dès que je vous ai connue et qui se prolongera en moi et, je le sais, ne mourra pas.

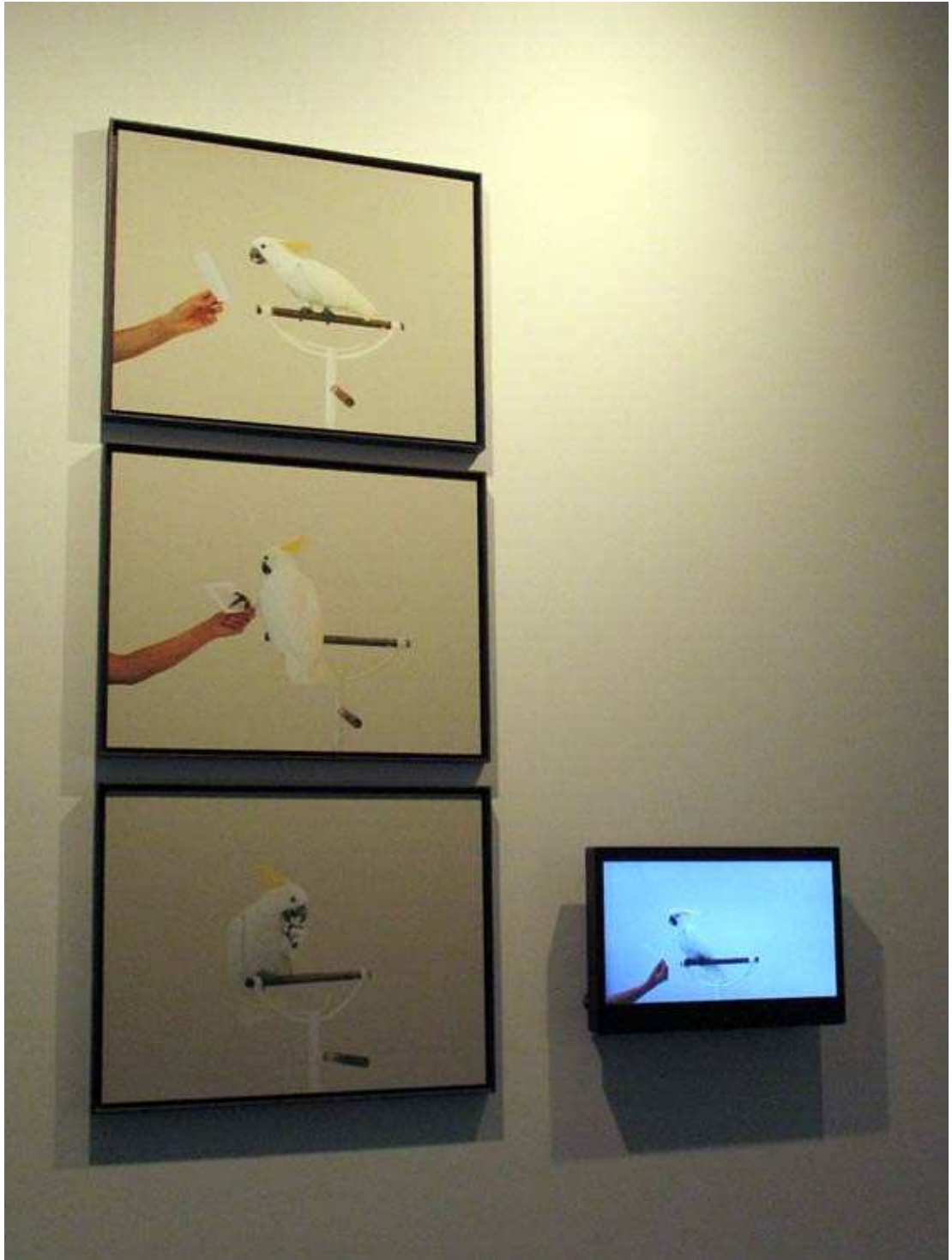
Mais aujourd'hui, ce serait la pire des mascarades que de maintenir une situation que vous savez aussi bien que moi devenue irrémédiable au regard même de cet amour que je vous porte et de celui que vous me portez et qui m'oblige encore à cette franchise envers vous, comme dernier gage de ce qui fut entre nous et restera unique.

J'aurais aimé que les choses tournent autrement.

Prenez soin de vous.

X





(CALLE, S., 2007, detalhes da instalação)

(10.6.) Culturais/De origem – excludentes em sua dimensão de origem. Relações estabelecidas somente através de determinados repertórios preexistentes.

Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, de 1953, é uma pintura de Francis Bacon, feita em referência à Portrait of Pope Innocent X, de 1650, por Diego Velázquez. Bacon não pintou apenas um quadro, mas uma série de 45 pinturas,

conhecida como “Screaming Popes”. Qualquer interpretação aprofundada dessa série deveria obrigatoriamente levar em conta sua relação com a referência original, ou no mínimo, o conhecimento do fato de que Bacon recriava, propositalmente, imagem conhecida do período clássico. A insuficiência de repertório específico, em casos como esse, pode levar a leituras mais distantes da complexidade original da obra.



(VELÁZQUEZ, D. Portrait of Pope Innocent X, 1650)



(BACON, F. Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953)

(10.7.) Desestabilizadores – desviantes em sua dimensão de origem. Tentativas de sabotagem proposital do ato perceptivo. Contatos que propositalmente desestabilizem o intérprete, causando desconforto ou sensação profunda de estranheza ou inadequação quando em contato com a obra. Shoot, de Chris Burden, é performance de 1971. A performance consistia em um tiro, no braço esquerdo do

artista, dado por um assistente a uma distância de aproximadamente 5 metros. O desconforto causado por esse tipo de contato é obvio, e é daí que nasce a maior força desse tipo de obra, o campo desconhecido, a possibilidade de se adentrar, em contato com a obra, territórios proibidos, não completamente seguros ou conviver com possibilidades incertas, enfim, correr riscos ou vivenciar experiências-limite. Falo aqui da experiência do intérprete, e não do artista. No caso desse exemplo, tanto intérpretes quanto artista vivenciaram a situação em alguma medida, limite.



A tarefa do artista é desregular todos os sentidos e fornecer assim uma nova visão e novos poderes para ajustar-se a situações novas e relacionar-se com elas (MCLUHAN, 2005, p. 263).



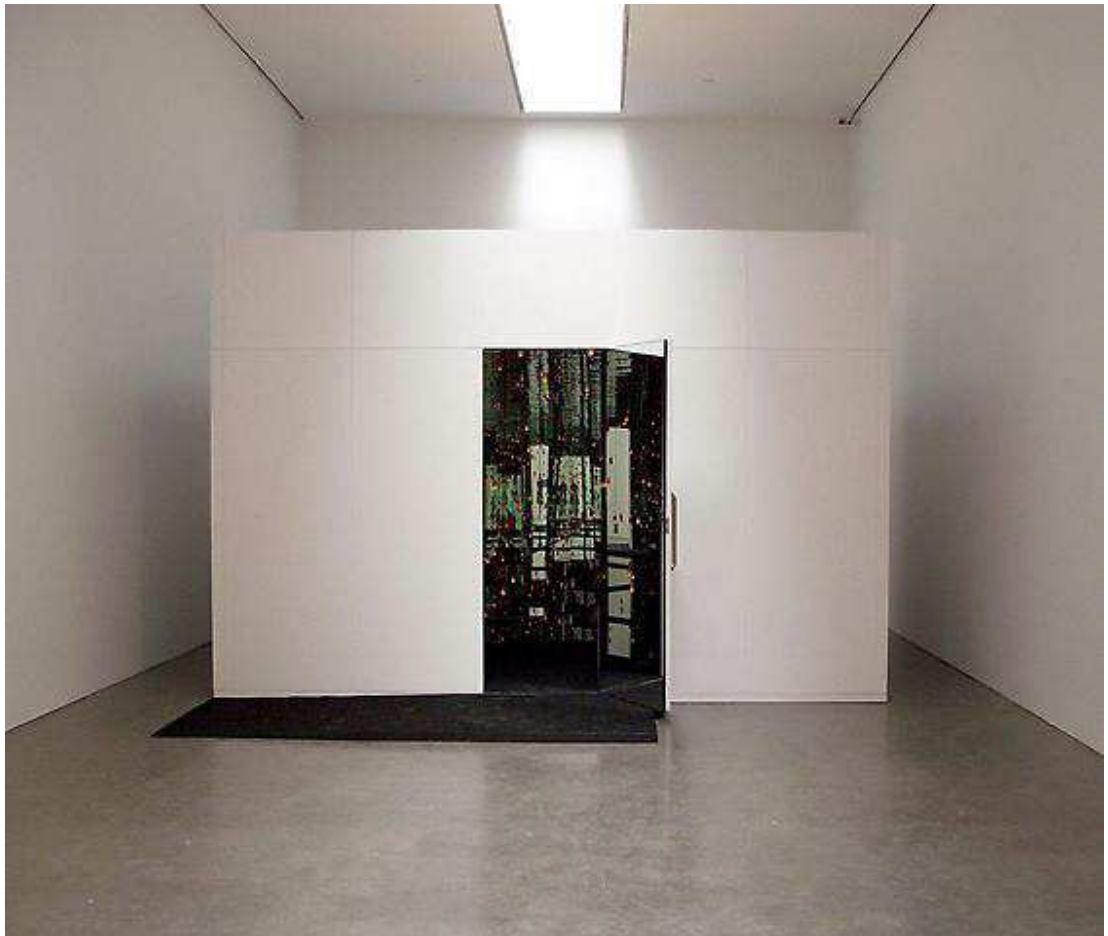
(BURDEN, C. Shoot, 1971)

(10.8.) De inerência/Espirituais/Totais – totais em sua dimensão de origem. Relações imersivas que extrapolam a capacidade perceptiva do intérprete.

Yayoi Kusama, conhecida por suas pinturas com círculos, construiu em 2009 a instalação *Aftermath of Obliteration of Eternity*, exemplo perfeito de contato de inerência, total. A obra é algo como uma câmera infinita, a instalação é quase uma experiência religiosa para o intérprete. De construção simples, uma sala de espelhos com luminárias que são infinitamente refletidas, a experiência é vista individualmente, por dois minutos, e simplesmente desloca da dimensão regular de tempo e espaço o intérprete. É obra imersiva, mas não interativa, já que para além da presença física, não interagimos de maneira alguma com a obra. O aspecto religioso de *Aftermath of Obliteration of Eternity* é claro, simples e ao mesmo tempo poderoso de tal maneira que extrapola, na grande maioria dos intérpretes, qualquer possibilidade de definição ou transmissão da experiência.



(KUSAMA, Y. Aftermath of Obliteration of Eternity, 2009)



(KUSAMA, Y., VISTA EXTERNA Aftermath of Obliteration of Eternity, 2009)

Os contatos entre obra e intérprete, quanto à sua construção, podem ser múltiplos. Muitas obras, em uma mesma interpretação, feita por um determinado intérprete, podem ter aspectos evidentes em várias categorias de “construção” ao mesmo tempo. Um exemplo claro é Sem Título, de 1994, obra de Iran do Espírito Santo que exemplificou a categoria Modal, a parede que na verdade funciona como roda. A obra é sem dúvida construída de maneira Sintética Isolada, além de Modal. Ou seja, trata-se, em uma análise que utiliza as categorias apresentadas até agora, de obra que se propõe ao intérprete de maneira Conceitual, e estabelece um contato Sintético Isolado de construção Modal. Muitas outras obras do artista, como Sem Título (Buraco de Fechadura), de 1999, ou Fluorescente I, de 2000, poderiam ser interpretadas da mesma maneira, já que promovem contatos Conceituais, Sintéticos Isolados de construção Modal. Possuem aspectos sensoriais, emocionais, narrativos, mas são primordialmente conceituais, não permitem troca de função com o intérprete e lidam com oposições de modalidade claras.

11. CLASSIFICAÇÃO DE CONTATOS QUANTO AOS SEUS RESULTADOS INTERPRETATIVOS

Essa classificação só é possível porque não procurei aqui categorizar cada possibilidade interpretativa, dada a impossibilidade de se prever os resultados interpretativos não descritos, e a imensa dificuldade de categorizar os já descritos. Se, por outro lado, compreendermos que a categorização de qualquer resultado interpretativo pode simplesmente indicar que caminho aquela interpretação seguiu no decorrer de sua formação, independentemente de seu conteúdo, riqueza, infelicidade, profundidade, ou qualquer outro adjetivo ou fator de valoração, provavelmente podemos intuir algumas direções que a mente interpretativa pode tomar quando em relação com determinada obra. Partindo desse ponto, imaginei que a relação obra/intérprete, quanto às possibilidades gerais de seus resultados interpretativos, pode seguir basicamente quatro caminhos distintos. Quanto aos seus resultados interpretativos, os contatos podem ser:

11.1. Efetivos

Resultados interpretativos cuja característica principal é sua sintonia com a complexidade da obra, em seus vários aspectos, leituras completas e em sintonia com a proposição, complementares à obra, – efetivos em sua dimensão de origem. Como é possível que existam leituras efetivas, já que não existem leituras incorretas? Interpretações são válidas, quaisquer que sejam seus caminhos e conclusões, e as obras de arte se prestam a essa variação de leituras. Mas existem interpretações que acompanham a riqueza da obra, percebem suas verdades internas, estabelecem um diálogo saudável com suas questões, e outras que simplesmente empobrecem ou não percebem as possibilidades das obras. Chamo os resultados interpretativos que respeitam a complexidade das obras de efetivos, não porque qualquer leitura diferente dessa seja inválida, mas porque esse tipo de interpretação tira da obra mais de sua riqueza, como objeto sígnico e como parâmetro, como critério, como possibilidade reflexiva e enriquecedora, já que toda

obra de arte, como diz Danto, reflete e ao mesmo tempo critica seu tempo. Um outro parâmetro para chamar algumas interpretações de efetivas é o acordo entre a leitura e a poética do artista, ou a proximidade de resultados com interpretações descritas e validadas pelo artista.

Um exemplo possível do que seria um resultado interpretativo Efetivo, em acordo com as intenções do artista, poderia ser criado partindo da série *Pictures of Clouds*, de Vik Muniz, 2001. A série mostra o horizonte da cidade de Nova York sem nuvem alguma, a não ser por uma nuvem fabricada, por um avião acrobático contratado pelo artista que desenhava nuvens em fumaça branca, não nuvens reais, mas a representação mais infantil e simples da imagem de uma nuvem. Vik apresentava um paradoxo. Uma nuvem, no céu, lugar que normalmente as nuvens aparecem, fabricada com o mesmo vapor de que as nuvens reais são feitas, também em formato de nuvem, mas uma nuvem lúdica, diagramática, um ícone de uma nuvem, seria, ao mesmo tempo, nuvem e linguagem? Até onde vai o limite do que é sógnico e do que é real, o que é, na verdade, real, se podemos representar de modo artificial, algo real, em seu habitat real, partindo de sua matéria real. Vik claramente busca aqui retratar um paradoxo, cria uma imagem conceitual, icônica, que nos faz pensar qual o limite entre realidade e representação, entre imagem e referente, ou entre representamem e objeto dinâmico (nos termos de Peirce).

A imagem paradoxal de Vik não busca nossos sentidos, ou sentimentos, mas fala conceitualmente, é claramente cognitiva, um exercício extremo de linguagem. Constrói sua relação com o intérprete de maneira sintética e isolada, e ao mesmo tempo, lida com a modalidade, com a oposição clara. Uma representação de nuvem não é uma nuvem, mas e se fabricada da mesma matéria de uma nuvem, se feita no mesmo lugar onde as nuvens reais se formam, e na mesma escala dessas, mas ainda com a aparência clara de uma representação, um ícone pode, em alguma medida, substituir seu objeto dinâmico? A pergunta de Vik pode não ter respostas únicas, mas deve ser compreendida como pergunta e não como afirmação visual, sensorial ou sentimental. A obra fala conceitualmente ao intérprete, e sem essa compreensão qualquer análise mais aprofundada da imagem se torna impossível.





(MUNIZ, V. Pictures of Clouds, 2001)

11.2. Corrompidos

Resultados interpretativos cuja característica principal é a opção por um aspecto sógnico completamente distante da poética proposta pela obra, – desviantes em sua

dimensão de origem. Não são leituras inválidas. Mas são interpretações em que o intérprete usa mais de si e menos da obra, ou, são contatos que partem de obras que exigem repertório indisponível naquele momento, por qualquer razão. São relações desequilibradas entre obras e intérpretes, seja na falta de repertório, na escolha menos complexa de aspectos da peça, na incompreensão pura e simples. Chamo de corrompidos os desequilíbrios de interpretação acidentais, enganos genuínos, mas poderíamos eventualmente escolher interpretar corrompidamente uma obra de forma proposital, por qualquer razão, e isso é possível. O artista brasileiro Efraim Almeida cria instalações, quase sempre em madeira, deslocando imagens de sua infância, experiências na marcenaria de seu pai na casa da família em Boa Viagem, CE, para o ambiente da galeria. A poética de Almeida é quase sempre emocional, a simplicidade de suas construções e o deslocamento da aridez do sertão para o ambiente frio e sofisticado das galerias gera uma estranheza emocional que interessa ao artista. Sua obra, e peças particulares de sua obra, como instalações, desenhos, esculturas, podem apresentar uma miríade de leituras, mas Efraim é raramente tratado como um artista de preocupações conceituais. Ele se comunica emocionalmente, sua poética lida com aspectos emocionais e por vezes sensoriais, mas raramente, se em algum momento, conceituais.

Tempos atrás tive contato com obras de Almeida, o mesmo modo de trabalho, esculturas e instalações em madeira, uma ocupação do espaço da galeria Anna Maria Niemeyer que lidava emocionalmente com os intérpretes. Éden era o título da mostra que reunia várias peças do artista. Uma das esculturas, NINHO, retratava um ninho de pássaros em um galho, instalado na parede da galeria, com dois filhotes de pássaro também em madeira. Em um documentário realizado posteriormente à exposição, o artista falava sobre a obra, contando que adorava encontrar ninhos quando criança, e lembrando-se da sensação, queria de algum modo resgatar essa emoção. Poderíamos, não levando em conta a intenção original do artista e da emoção presente no próprio embate com a obra, ler conceitualmente o fato de que o galho de madeira da escultura era um galho feito a partir de uma tábua. Ou seja, uma árvore real, com galhos reais, cresceu, foi cortada, beneficiada, se transformou em toras, tábuas, e novamente, na escultura de Efraim, uma dessas tábuas voltou a ser galho. Esculpido, artificial, mas ainda galho, ainda madeira. Poderíamos argumentar sobre preocupações conceituais de Efraim ao fazer isso (que sabemos,

o artista não tinha nesse caso, tanto por sua poética recorrente quanto por sua entrevista sobre a obra), ou ainda argumentar preocupações panfletárias, ambientais, além da arte. Nada disso seria impossível, mas em desacordo, já que partiríamos de um aspecto específico da obra sobre o qual na verdade o artista não se preocupa criticamente. Seria uma leitura válida e possível da obra, ainda que corrompida.



(ALMEIDA, E. Ninho, 2005)

11.3. Instintivos

Resultados interpretativos cuja característica principal é a opção por estabelecer conexões instintivas, físicas ou emocionais, independentemente da poética ou das recomendações da obra. Gera resultados particulares, efetivos ou corrompidos, e pode ser, em alguns casos, uma leitura descolada das intenções do artista, já a escolha do padrão relacional não leva em conta aspectos da obra, mas é sim uma escolha prévia ao contato efetivo, – específicos em sua dimensão de origem. Chamo

de Instintivos resultados interpretativos que obrigatoriamente geram informação e respostas instintivas no intérprete. Em alguns casos, esse tipo de informação é só o que a obra pretende, e nesse caso a leitura é efetiva (caso de algumas obras sensoriais e de outras analítico-participativas, por exemplo). Em outros casos, o intérprete percebe e responde à obra instintivamente quando a obra pretende ou possui maior complexidade em outros aspectos, e o intérprete faz isso por razões próprias, particulares, gerando interpretações corrompidas, já que partem de um aspecto de menor relevância naquela determinada obra, mas que eleito, por qualquer razão, como relevante para a interpretação.

Um caso que exemplifica uma conexão instintiva com a obra é *Monkey Way*, instalação apresentada na 27ª Bienal de São Paulo. Momoyo Kaijima e Yoshiharu Tsukamoto formam o Atelier Bow Wow, de Tóquio. Interessados pelas árvores do Brasil (segundo entrevista com Kaijima), criaram uma obra ligando três árvores ao lado do Prédio da Bienal de São Paulo por meio de pontes, formando um caminho que pudesse ser atravessado, segundo a artista, “como se fôssemos macacos”. “*Monkey Way*” era acessada pelo segundo andar do edifício da Bienal e servia de caminho para uma visão privilegiada da copa das árvores e do pátio externo do edifício. O pátio continha algumas instalações (de outros artistas) que poderiam, graças à *Monkey Way*, ser vistas por novos ângulos. Por algum motivo, a montagem da escultura não era firme, a ponte balançava enquanto cada visitante da Bienal fazia sua travessia. Isso gerou preocupações na administração da Bienal que pediu ajuda ao Corpo de Bombeiros de São Paulo que se mantinha no local na tentativa de evitar acidentes e de controlar o medo que tomava conta de muitos visitantes quando a instalação balançava excessivamente. Essa poderia ser a intenção real da dupla, mas em suas entrevistas eles falam das árvores brasileiras, da possibilidade de ver as copas de maneira próxima, da travessia pelo alto, mas jamais falam que a precariedade construtiva da obra geraria, propositalmente, preocupações nos intérpretes.

O fato é que, proposital ou acidental, planejada pelos artistas ou simplesmente mal construída pela Bienal, *Monkey Way* causou, de maneira quase geral, preocupação, medo, sensação de leve aventura nos visitantes, que se preocupavam mais em se manter estáveis sobre a ponte do que em observar as árvores (que supostamente

interessavam mais aos artistas). Nesse caso, a construção precária da obra, proposital ou não, fez com que a conexão estabelecida não fosse tanto a fruição do momento e/ou a experiência de proximidade incomum da copa das árvores, mas claramente instintiva, provavelmente proveniente de preocupação real com os riscos que cada visitante da obra supostamente corria.





(ATELIER BOW WOW, Monkey Way, 2006)

11.4. Cruciais/Presenciais

Resultados interpretativos cuja característica principal é a alteração do intérprete pela obra. Quando o conhecimento posterior à conexão entre possibilidade e existência transforma completamente o sujeito, ou seja, a relação entre o intérprete e a obra, por sua simples existência, e/ou pelo caminho interpretativo escolhido/trilhado pelo intérprete, altera completamente a percepção ou a conclusão deste, não apenas em relação à obra em si, mas em relação a si próprio. O indivíduo é, de alguma maneira, tocado pela complexidade da obra, pela relação estabelecida com a obra ou por suas próprias escolhas interpretativas, de modo que existe um crescimento de sua razão, em qualquer sentido. São contatos pessoais, diretos, determinantes, não transmissíveis e não necessariamente em acordo com a leitura proposta pela obra, – acidentais e transformadores em sua dimensão de origem. Contatos Cruciais podem ser também Efetivos, ou Corrompidos, mas de qualquer modo, partindo de interpretações recomendadas pela obra ou não, são contatos

profundos, que alteram a natureza do intérprete do momento do contato em diante. Não são replicáveis, nem transmissíveis, acontecem em um campo além dos intuitos do artista e da obra e não são facilmente descritos, já que acontecem alterando a própria percepção do intérprete. Por mais que o intérprete consiga ler, sentir, perceber o que vê, quem vê já é outro, ele próprio muda enquanto intérprete no ato interpretativo, existe uma transformação tão clara que é impossível um alheamento à experiência, mas é também impossível sua completa transmissão.

Não existe exemplo possível para esse tipo de encontro, já que absolutamente pessoal e independente do contato estabelecido pela obra ou da proposição engendrada pelo artista. São experiências pessoais, transformadoras, e acontecem por motivos também pessoais e exclusivos.

Os contatos entre obras e intérpretes podem ser classificados segundo alguns parâmetros.

Quanto à proposição dos contatos	Quanto à construção dos contatos	Quanto aos resultados interpretativos
1. Sensoriais	1. Sintéticos Isolados	1. Efetivos
2. Emocionais	2. Analíticos Participativos	2. Corrompidos
3. Conceituais	3. Rítmicos	3. Instintivos
	4. Modais	4. Cruciais/Presenciais
	5. Narrativos	
	6. Culturais/De origem	
	7. Desestabilizadores	
	8. De inerência/Espirituais/	
	Totais	

Convém repetir que a maioria das obras estabelece com seus intérpretes contatos que atravessam algumas categorias, aparecem em limites não claros, borrados, se sobrepondo a duas ou mais categorias em um mesmo parâmetro. Principalmente quanto à construção, isso é mais claro, já que as duas primeiras categorias dizem respeito à maneira como a interface é estabelecida de modo mais genérico, e as categorias de 3 a 8 especificam essa construção. Se pensarmos que nada além disso se sobreponha, teremos combinando essas categorias em 144 possibilidades

(3 x 2 x 6 x 4 = 144) simples de categorização, como por exemplo, contatos primordialmente Sensoriais, Participativos, Narrativos de resultado interpretativo Efetivo, ou contatos Emocionais, Isolados, Desestabilizadores de resultado interpretativo Crucial. Isso, sempre, para um contato específico, entre uma obra específica e um intérprete específico. Em novas interpretações, ainda que de uma mesma obra por um intérprete recorrente, o contato pode ser completamente recategorizado. O mapa tem essa necessária característica, ele não estrutura fixamente, mas recorta uma determinada interpretação instantaneamente.

12. EXEMPLO DE APLICAÇÃO

Novamente, vale salientar que esse exemplo é o exemplo de uma leitura própria, específica. A mesma obra, vista por outro intérprete, pertenceria, eventualmente, a categorias distintas. Escolhi a obra *Anatomy of an Angel*, de Damien Hirst, feita em mármore, no ano de 2008. A escultura tem 1,87 m de altura, e reproduz um motivo da arte clássica (a imagem sacra do anjo com características físicas femininas) em um material clássico, o mármore. A precisão anatômica, tão cara às esculturas clássicas, tida como a marca do gênio do artista, chega às vias do absurdo quando Damien simplesmente, como em um boneco de estudo anatômico, expõe músculos, tecidos, órgãos, vísceras, glândulas, crânio, em um recorte preciso. A obra, ao mesmo tempo em que joga com a ideia da suposta perfeição anatômica clássica, elevando a discussão do que seria realmente anatomicamente correto, faz isso no terreno clássico (seus motivos, seus materiais), cria um paradoxo ao unir a frieza e objetividade de uma dissecação física e a condição de náusea que isso acarretaria com a posição e elementos estéticos e emocionais da escultura da figura angelical feminina. Um opositos ao apresentar a figura do sobrenatural do anjo trazida à condição física de existente, com vísceras e glândulas e características humanas corpóreas externalizadas, que remetem ao mundo físico e, portanto, à morte. Uma obra contemporânea, que ainda assim fala a história da arte, joga cinicamente, conceitualmente, ao unir emoção e frieza com humor, arte contemporânea e clássica, suposta preocupação estética e suposto mau gosto, mitologia e condição humana, um paradoxo em vários sentidos. Por mais que a obra tenha aspectos emocionais e/ou sensoriais, acredito que é conceitualmente que sua maior complexidade pode ser discutida e interpretada. A obra não é participativa de maneira alguma, funciona sintética e isoladamente, e ao mesmo tempo, quanto à sua construção, promove simultaneamente contatos Modais e Culturais, já que dialoga com padrões e linguagens clássicas e ao mesmo tempo apresenta uma construção que busca a união de oposições várias.



(HIRST, D. Anatomy of an Angel, 2008)



(HIRST, D. Anatomy of an Angel, 2008)



(HIRST, D. Anatomy of an Angel, 2008)

13. CONCLUSÃO

Crítérios que possibilitem padrões de categorização da produção artística contemporânea são factíveis se nos basearmos nas possibilidades comunicacionais e relacionais existentes entre obras e intérpretes no ato das interpretações, ou seja, possibilitariam a criação de categorias que classifiquem a produção não de maneira estática e/ou única, mas que permitam uma investigação dinâmica, fornecendo algum tipo de parâmetro comum para leituras individuais. Para cada intérprete e a cada nova interpretação, ainda que em interpretação de obra já conhecida por um intérprete recorrente, a possível categorização eventualmente se altera enquanto as categorias permanecem. Assim, toda produção contemporânea poderia ser percebida quanto aos seus atributos relacionais, comunicacionais e não apenas matéricos, de modo simples, ainda que, para uma análise profunda de uma obra única, aspectos semióticos mais precisos devam, necessariamente, ser aplicados. São categorias que podem auxiliar na compreensão e discussão das obras, e se utilizadas em aplicação conjunta com outros parâmetros de leitura (fiscalidade e suporte, parâmetros da gramática especulativa de Peirce, classificação das mídias de Pross e outros) podem enriquecer interpretações individuais da produção contemporânea. Ainda assim, são categorias e particulares o bastante, mas não tão específicas a ponto de o sistema tornar-se tão complexo quanto aquilo que ele pretende classificar. As categorias finais da lista atual são:

Quanto à proposição dos contatos

1. Sensoriais
2. Emocionais
3. Conceituais

Quanto à construção dos contatos

1. Sintéticos Isolados (interface base)
2. Analíticos Participativos (interface base)
3. Rítmicos (construção específica)
4. Modais (construção específica)

5. Narrativos (construção específica)
6. Culturais/De origem (construção específica)
7. Desestabilizadores (construção específica)
8. De inerência/Espirituais/Totais (construção específica)

Quanto aos resultados interpretativos

1. Efetivos
2. Corrompidos
3. Instintivos
4. Cruciais/Presenciais

Permitem, antes mesmo de considerarmos sobreposições ou contatos múltiplos, 144 possibilidades simples (3 x 2 x 6 x 4) de categorização e recorte de interpretações. Possibilitam aprofundamento, prisma específico e eventualmente se tornam ponto de partida curatorial e/ou poético. Não pretendo relacionar os contatos diretamente com minhas obras próprias, apresentadas no anexo, pelo simples fato de que engessaria leituras pessoais, se minha visão como artista fosse apresentada como interpretação única e/ou correta. As obras se prestam à leituras e categorizações múltiplas, e ligá-las diretamente a categorias que me fazem sentido enquanto intérprete simplesmente impediria interpretações particulares partindo apenas do contato direto com as obras. Vale entretanto dizer que o sistema de categorização não só me enriquece no momento de interpretar obras de outros artistas, mas participa de muitas maneiras do meu processo atual de criação e pesquisa em poéticas contemporâneas, e auxilia no desenvolvimento de critérios próprios. Segue a bibliografia e o anexo com fichamento de algumas obras e projetos futuros, ainda não realizados, que reitero, foram tão (ou mais) importantes no processo de pesquisa, percepção e produção de conhecimento quanto as aulas, a interpretação do trabalho de outros artistas e a pesquisa bibliográfica realizada nos últimos dois anos.

Maurício Penteado Trentin

Bibliografia _v.03.2010

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 1210.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 709.
- BAUDRILLARD, Jean. "A xérox e o infinito". In *A transparência do Mal*. Campinas: Papirus, 2006. p. 186.
- . *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 230.
- BAUMAN, Zygmunt. "A moralidade na perspectiva moderna e pós-moderna". In *Ética Pós-Moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003. p. 95.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence*. Paperback ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. p. 651.
- . *O fim da história da arte*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 320.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 254.
- BERMAN, Marshall. "O modernismo nas ruas". In *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 129-144.
- . *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 465.
- BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Understanding New Media. 1. ed. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 307.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Editora, 2009. p. 152.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. Uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2005. p. 165.
- CICERO, Antonio. "Ainda a vanguarda". In *Folha de S.Paulo*. Caderno Ilustrado, 31/5/2008.
- . "Enquanto fazemos poesia". In *Folha de S.Paulo*. Caderno Ilustrado, E12, 11/7/2009.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. Uma filosofia da arte. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 312.
- . *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 292.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002. p. 82.
- . *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 224.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 279.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 203.
- HARNAD, Steve. *To cognize is to categorize: Cognition is Categorization*. Lefebvre C., & H. Cohen (Eds.) (2005) *Handbook on Categorization*. Elsevier
- HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press, 2002. p. 144.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 302.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008. p. 680
- LIMA, G. A. B. (2007). *Categorização como um processo cognitivo*. Ciências & Cognição. Ano 04. Vol. 11. p. 156-167. Disponível em www.cienciasecognicao.org.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2001. p. 354.
- MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Colônia: Taschen, 2007. p. 96.
- McLUHAN, Marshall. *McLuhan por McLuhan*. São Paulo: Ediouro, 2005. p. 360.
- PALHARES, Taisa Helena. *Aura*. A Crise da Arte em Walter Benjamin. 1. ed. São Paulo: Barracuda, 2006. p. 136.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 337.
- . *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes V and VI, 1935*
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thompson, 2007. p. 186.
- . *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 432.
- . *A assinatura das coisas*. São Paulo: Imago, 1992. p. 216.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 308.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 455.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter (Editors). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 1003.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 583.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte*. 2. ed. São Paulo: Crisantempo. 2008 p. 135

Maurício Penteado Trentin

Dissertação de mestrado _Fichamento obras_v. 03.2010

Ficha de obra número 001

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _em branco | void

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Carimbo “em branco”, usado na parte de trás de documentos autenticados nos cartórios brasileiros, carimbados em papel até que a área central da peça ficasse completamente negra, sem informação.

Dimensões _990 mm x 700 mm

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2008

Descrição da Produção _Tinta de carimbo sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Impresso

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 002

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _a fazer_(the parataxe version)

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Palavra “Esqueça”, composta em Helvetica, é escrita em parede usando notas Post It™ coladas umas sobre as outras.

Dimensões _1440 mm x 350 mm

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2008

Descrição da Produção _notas Post It™ sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 003

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _to do_(the pink and blue version)

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Palavra "Forget", composta em Helvetica, é escrita em parede usando notas Post It™ coladas umas sobre as outras.

Dimensões _1035 mm x 330 mm

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2008

Descrição da Produção _notas Post It™ sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 004

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _motivo_reason

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Frase “favor substituir as lâmpadas queimadas”, composta com lâmpadas sobre parede. Projeto a ser concluído.

Dimensões _17,34 m x 0,76 m

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _410 lâmpadas sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 005

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _everything | tudo

Título da Série _

Descrição da Obra _Imagem de vassoura construída com pó de carvão varrido no piso.

Dimensões _316 mm x 1381 mm

Ano de projeto _2007

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2008

Descrição da Produção _Pó de carvão varrido.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 006

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _untitled 1 (Return from the deleted)

Título da Série _The broken CanonS500 Series | reload works

Descrição da Obra _Reload é uma personalidade paralela que cria imagens técnicas com aparelhos quebrados ou não completamente funcionais. As imagens desta série foram feitas com uma máquina fotográfica digital CanonS500 com o CCD anômalo.

A máquina registra essa anomalia gerada por alterações luminosas.

Dimensões _451 mm x 338 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Imagem digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin (reload)

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de

Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 007

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _untitled 2 (Return from the deleted)

Título da Série _The broken CanonS500 Series | reload works

Descrição da Obra _Reload é uma personalidade paralela que cria imagens técnicas com aparelhos quebrados ou não completamente funcionais. As imagens desta série foram feitas com uma máquina fotográfica digital CanonS500 com o CCD anômalo.

A máquina registra essa anomalia gerada por alterações luminosas.

Dimensões _411 mm x 548 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Imagem digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin (reload)

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de

Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 008

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _gravidade

Título da Série _cartografia de acasos

Descrição da Obra _Toda série é feita com tinta líquida sobre o papel, e o desenho é formado através da negociação entre a gravidade, a fluidez e as bordas externas do papel. Tento controlar a tinta ao mínimo, somente mantendo-a dentro dos limites do papel, e acrescentando quando a maior parte é absorvida. Os desenhos têm, por isso, qualidades orgânicas, mas também poligonais, em alguns casos são bastante complexos, em outros, formações menos intrincadas, arranjos lineares mais simples.

Dimensões _1020 mm x 705 mm (e outros)

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Nanquim branco sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Pintura

Observações _Esse trabalho é, na sua construção, primordialmente matérico.

Procuo não pensar, e na medida do possível, não sentir nada além da experiência física com a tinta, a fluidez e a impossibilidade de controle. É, em sua construção, um trabalho de aceitação das condições únicas do processo.

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 009

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _cimento portland não estrutural, 5kg

Título da Série _esculturas automáticas

Descrição da Obra _Toda a série é construída usando as próprias embalagens.

Produtos em pó, pasta ou líquido, que endurecem após o preparo, são preparados e devolvidos às embalagens originais. Após a cura, as embalagens são retiradas, restando só o produto original, em sua embalagem original, solidificado. As formas finais são resultado da maneira como a embalagem, deixada em repouso na condição de maior segurança, permitiu que o produto se solidificasse.

Dimensões _medidas variadas

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Concreto, gesso, silicone, massa acrílica.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Escultura

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 010

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _future proof (comuns, baiano)

Título da Série _not ready yet forever sculptures

Descrição da Obra _Réplicas exatas em escala 1:1 de tijolos de barro comuns, em duas medidas e de um tijolo baiano de oito furos, esculpidas em mármore com precisão milimétrica. A ideia era esculpir uma representação do processo, uma escultura sem fim, esculpir algo que apesar de pronto estaria, de algum modo, claramente jamais terminado. Optei por esculpir tijolos, objetos que na verdade funcionam como padrões, como pixels construtivos, como possibilidades escultóricas de algo maior e futuro, que nesse caso, inexistem.

Dimensões _219 X 116,25 X 219 mm | 230 X 110 X 50 mm | 200 X 95 X 40 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Mármore desbastado e polido.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Escultura

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 011

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _ssdd

Título da Série _esc.control

Descrição da Obra _Várias janelas de browser, abertas em URLs de jornais nacionais, internacionais e agências de notícia on-line, são compostas de modo que os logotipos desses jornais e agências aparecem apenas parcialmente, formando em bloco a frase Same Shit Different Day.

Dimensões _1680 px X 1050 px

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Browser e conexão www.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Digital

Observações _ssdd era uma abreviação comum na era dos floppy disks, Single Sided, Double Density, um dos formatos de disco. Significa, além disso, System/Subsystem Design Description de acordo com a norma militar standard MIL-STD-498 dos Estados Unidos, que pretende estabelecer parâmetros uniformes para desenvolvimento e documentação de softwares. É mais conhecida, entretanto, como a abreviação de Same Shit, Different Day, retirada de frase de um personagem de Stephen King no livro Dreamcatcher.

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 012

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Natureza Morta 2

Título da Série _Oposições Binárias

Descrição da Obra _Letreiro em neon com a palavra “flores” e letreiro construído com flores secas com a palavra “neons”, a obra lida com uma oposição simples, mas que é absolutamente corriqueira em um aspecto e absolutamente estranha em seu aspecto contrário.

Dimensões _ X mm

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Neon e rosas secas formando palavras, instalados sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 013

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _objeto forjado (bigorna em pó)

Título da Série _ theoretical pets

Descrição da Obra _Escultura em formato de bigorna feita com 10 kg de ferro em pó. Núcleo magnético mantém forma da peça, que permanece maleável.

Dimensões _ X mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Ferro em pó conformado em molde, núcleo em ferrite e neodímio.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 014

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _self portrait of someone else

Título da Série _self portraits

Descrição da Obra _Desenho. Partindo de retrato de modelo usando máscara do meu rosto.

Dimensões _660 mm X 960 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Desenho impresso digitalmente em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Impresso

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 015

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _tríptico siamês

Título da Série _suportáveis

Descrição da Obra _Três estruturas em madeira instaladas como telas, na parede, dividem um mesmo tecido, que formam 3 tiras interligadas pelo fio original. As telas não são pintadas, e não funcionam isoladamente, já que a separação acarretaria na destruição do tecido, que permanece desfiável, sem arremate.

Dimensões _mm X mm

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Tecido grampeado sobre estruturas de madeira.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 016

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _soberba Nº 1, Nº 2, Nº 3, Nº 4, Nº 5, Nº 6 e Nº 7

Título da Série _Salmos (31:23)

Descrição da Obra _Quadros em branco assinados. Assinaturas feitas a 1 cm, 5 cm, 10 cm, 1 m, 5 m e 10 m de distância.

Dimensões _500 mm X 500 mm, cada uma das peças.

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Nanquim sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 017

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Retratos de Benjamim

Título da Série _

Descrição da Obra _100 cópias em máquina Xerox de um original em branco, sendo a página 2 cópia da 1, a página 3 cópia da 2, a página 4 cópia da 3 e assim por diante.

Dimensões _100 páginas de 210 mm X 297 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Cópias Xerox.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 018

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _NOME DAS REGIÕES

Título da Série _Paisagens de Estúdio

Descrição da Obra _Fotos de imagens de paisagens feitas através de monitor. Sempre paisagens de lugares que nunca fui nem fotografei. Encontro as fotos na internet e refotografo, direto da tela do computador.

Dimensões _800 mm X 500 mm, cada uma das peças.

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 019

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Ana sobre pastel, pastel sobre Ana

Título da Série _retratos

Descrição da Obra _Dois desenhos feitos a partir do mesmo original. Em um deles, o papel foi fixado e o desenho feito com movimentação do pastel. No outro, o pastel foi fixado e o desenho realizado com movimentações do papel.

Dimensões _500 mm X 500 mm, cada uma das peças.

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _Pastel a óleo sobre papel, papel sobre pastel a óleo.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Desenho

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de
Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 020

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _100%

Título da Série _circuitos

Descrição da Obra _100 fotos de soleiras/pisos/entradas de galerias e museus. Na primeira foto, 100% da imagem é da área externa, na última foto, 100% da imagem é da área interna do museu ou galeria. Cada uma das fotos é nomeada segundo o percentual de área interna (ex.: 35% art), e a instalação completa compreende as 100 imagens de cada local.

Dimensões _400 mm X 250 mm, cada uma das peças.

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia/Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 021

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _turpperntine

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Instalação, pintura em parede com a frase "To clean this letters use 350 ml of turpperntine"

Dimensões _2240 mm X 90 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Pintura mural em látex preto.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Pintura/Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 022

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _easy

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Impressões com trechos da frase “My youngest sons’s printer could do that.” montadas sobre parede de maneira a alinhar a frase.

Dimensões _1850 mm X 525 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Descrição da Produção _19 folhas A4 impressas em impressora digital.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 023

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _maybe

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _frase "Maybe we will need more post-", composta em Helvetica, é escrita com notas Post It™

Dimensões _mm x mm

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Notas Post It™ sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 024

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Untitled 1, 2, 3

Título da Série _the same series

Descrição da Obra _Um mesmo retrato é refotografado 25 vezes, partindo de um referente comum e não tridimensional, uma imagem superficial, 25 novas representações de uma mesma cena são construídas.

Dimensões _225 mm X 333 mm, cada uma das imagens.

Ano de projeto _2008

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 025

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _hipotaxe

Título da Série _

Descrição da Obra _Uma árvore seca é serrada a 80cm da base. A raiz e parte do tronco que serve como base se mantêm em sua posição original, enquanto o resto da árvore, com tronco e galhos, permanece deitada ao lado da raiz. Uma fatia do tronco, em corte de topo, é separada da árvore e amarrada, como um balanço, nos galhos superiores.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Árvore seca serrada em determinados pontos e cordas.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 026

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _montagem

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Fotos do rosto dos moldureiros responsáveis pela montagem dessas fotos em molduras para sua própria apresentação.

Dimensões _800 mm X 500 mm, cada uma das peças.

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 027

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _maybe, 2

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Instalação, pintura em parede com a frase "Maybe another typeface would turn this into a masterpiece." composta em Helvetica. Uma segunda frase, composta em Stacatto, "Maybe not."

Dimensões _mm X mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Pintura mural em látex preto.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 028

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _categorization nightmare

Título da Série _theoretical pets

Descrição da Obra _Vários quadros comprados prontos, pinturas a óleo, amarrados em um bloco sólido de 1m³.

Dimensões _1000 mm X 1000 mm

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 029

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Tríptico sem assunto 2

Título da Série _suportáveis

Descrição da Obra _Três quadros expositores de molduras, em feltro preto, fotografados. Em cada um deles, apenas uma das molduras não está presente. Cada um dos quadros é emoldurado com a moldura que não aparece na foto.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação/Fotografia

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 030

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _holes (tryptich ready made)

Título da Série _theoretical pets

Descrição da Obra _Instalação sobre parede. Em um parafuso, uma furadeira é pendurada em lugar de um quadro; em um prego, um martelo é pendurado; em um gancho plástico autoadesivo, a embalagem do gancho é pendurada.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 031

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _woodcut

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Quadros com xilogravuras feitas apenas com o entintamento de tábuas apresentam as impressões emolduradas com as próprias tábuas usadas como matriz.

Dimensões _variadas

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Xilogravura em papel de algodão.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Gravura em madeira

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 032

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _portrait of a page you'll never see

Título da Série _pressure

Descrição da Obra _Obra feita com pistola e tinta látex negra. Uma página serve de máscara e todo o fundo é pintado com spray, em um segundo papel. A impressão da folha que nunca é apresentada permanece no quadro.

Dimensões _690 mm X 960 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Látex spray sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Pintura

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 033

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _red, yellow and blue

Título da Série _pressure

Descrição da Obra _Obra feita com pistola e tinta látex negra. Três latas de tinta servem de máscara, e o fundo é pintado, deixando a impressão das latas sobre o papel. O registro da ausência das latas de tinta colorida impressos em preto permanece no quadro.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _ Látex spray sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Pintura

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 034

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _picture of this room before instalation of this picture

Título da Série _site specific portraits

Descrição da Obra _Fotografia digital do ambiente onde a fotografia está instalada em momento exatamente anterior à instalação.

Dimensões _800 mm X 500 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Fotografia/Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 035

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _nothing

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Instalação, pintura em parede com a frase "There's nothing painted here", composta em Helvetica. A parede é adesivada em vinil, e tinta látex preta jogada sobre a máscara, que depois de retirada, deixa a frase em branco.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 036

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _Presentation for Klein

Título da Série _theoretical pets

Descrição da Obra _Um projetor em stand by projeta tela azul padrão na parede.

Dimensões _1500 mm X 1000 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Projetor digital

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Projeção Digital

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 037

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _furtos

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _A palavra “furtos” é composta com letras de letreiros comerciais furtados. Ao lado do letreiro, são apresentadas seis imagens dos letreiros originais com as letras faltantes após os furtos originais.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2010

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Letreiros comerciais compostos.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de
Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 038

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _disguise (white A1 disguised as black A3)

Título da Série _pressure

Descrição da Obra _Papel A1 e dobrado em formato A3 e pintado em um dos lados com tinta látex em pistola a ar. O resultado são composições geométricas no formato A2 ou composições de linhas e camadas pretas no formato A3.

Dimensões _594 mm X 841 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Tinta látex spray sobre papel.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Pintura

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 039

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _helvetica

Título da Série _retour

Descrição da Obra _Adesivo vinílico com a frase “ceci n'est pas helvetica” composta em Arial.

Dimensões _192 mm X 23 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Sim

Ano de conclusão _2009

Descrição da Produção _Vinil recortado em plotter.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 040

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _please

Título da Série _sistemas tautológicos

Descrição da Obra _Obra feita com impressões digitais. Frase composta em Helvetica “please do not touch the artwork” sobre parede.

Dimensões _0 mm X 0 mm

Ano de projeto _2009

Obra concluída _Não

Ano de conclusão _Não concluída

Descrição da Produção _Tinta de carimbo sobre parede.

Obra(s) Inédita(s) _Sim

Suporte/Forma de Registro _Instalação

Observações _

Autor _Maurício Trentin

Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias

Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias

Orientação _Giselle Beiguelman

A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim

Nível do projeto _Mestrado

Concluída _Sim

Ano de conclusão _2010

Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Ficha de obra número 041

DETALHAMENTO

Título do Trabalho _pause
 Título da Série _automatic
 Descrição da Obra _Fotografia digital de imagens de TV.
 Dimensões _800 mm X 500 mm, cada uma das peças
 Ano de projeto _2010
 Obra concluída _Não
 Ano de conclusão _Não concluída
 Descrição da Produção _Fotografia digital impressa em Lambda.
 Obra(s) Inédita(s) _Sim
 Suporte/Forma de Registro _Fotografia Digital
 Observações _
 Autor _Maurício Trentin
 Atividade do Autor _Artista Plástico

CONTEXTO

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
 Área de Concentração _Signo e Significado nas Mídias
 Linha de Pesquisa _Processos de Criação nas Mídias
 Orientação _Giselle Beiguelman
 A PRODUÇÃO É VINCULADA A TRABALHO DE CONCLUSÃO? _Sim
 Nível do projeto _Mestrado
 Concluída _Sim
 Ano de conclusão _2010
 Título do trabalho de conclusão _Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea.

Obra apresentada no anexo Livro 2_Mapas para terras imaginárias_pensamentos sobre mecânica relacional e categorização estética | Anexo da Dissertação de mestrado_COS PUC SP 2010 de Título_Possibilidades comunicacionais e relacionais entre obras de arte e seus intérpretes como base para categorização da produção contemporânea. | Autor_Maurício Trentin

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)